

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – MESTRADO

**Aspectos híbridos de um ator solista:
Pedro Cardoso**

Por Eduardo Katz

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Charles Feitosa

Rio de Janeiro
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dedico este trabalho ao meu querido avô, o grande violinista AIZIK GELLER.

Quando eu era pequeno, o Aizik me levou inúmeras vezes para ver espetáculos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nós chegávamos cedo e eu ficava andando pelos bastidores do teatro. Houve um dia em que eu estava no palco, rodeado de artistas e cenários fantásticos, momentos antes do terceiro sinal. Eu começava a sentir ali o desejo de ser artista.

Agradeço ao Aizik por essas vivências, por todo o carinho, pelo investimento que faz em mim e por acreditar na minha carreira artística.

Agradecimentos

- Agradeço a minha mãe – **Deborah Geller** - pelo apoio incondicional; aos meus tios **Julio, Daniel e Nily**, meus primeiros “mestres” da vida; meu pai – **Luiz Ary Katz** - por ser meu pai e a minha tia – **Marly** - pelo carinho;
- A **UNI-RIO**, “minha casa” na Graduação e no Mestrado;
- A **CAPES**, pela bolsa de pesquisa em quase metade do curso de Mestrado;
- Ao meu orientador **Charles Feitosa**, por me acompanhar ao longo da pesquisa e me ajudar a desenvolver um espírito científico;
- A professora **Elza de Andrade**, pelo carinho e pela interlocução preciosa sobre o riso e o teatro como um todo;
- A professora **Adriana Schneider**, pela contribuição da sua visão ágil e inquieta do fazer teatral e das estratégias do pesquisador;
- A **Pedro Cardoso**, pelas gargalhadas que nos proporciona, pelas questões que levanta sobre o ator contemporâneo e por ter me recebido como pesquisador do seu trabalho;
- A **Amir Haddad** pelas intensas experiências teatrais que vivi no *Tá na Rua* e pela importante entrevista que me deu sobre o Pedro;
- A **Ricardo Kosovski**, pela presença sutil e decisiva no processo da pesquisa;
- A **Daniel Kupermann**, psicanalista, pesquisador do riso, por despertar e reforçar em mim o gosto pelo tema;
- Ao grande professor e palhaço **Marcio Libar**, com quem dei os meus primeiros passos como pesquisador do riso;
- Aos jovens e talentosos atores **Gregório Duvivier** e **Fábio Porchat** pelas entrevistas concedidas, que estão nas entrelinhas da pesquisa e ainda serão muito proveitosas;
- Aos amigos **Jean Beppe, Maíra Kestenberg, Fabito Rychter** e **Chayanna Ferreira** pelas incontáveis horas em que dividiram comigo as dores e as delícias deste processo;
- A psicanalista **Mônica Messina**, pelo carinho, pela escuta e pela confiança;
- A **Celeste Silveira**, pela revisão;
- A **Tina Geller**, pela revisão em inglês.

Resumo

Esta dissertação aborda a formação, a carreira e os solos de Pedro Cardoso, observando a construção do seu estilo como ator e autor a partir do movimento teatral conhecido como “*Besteirol*” na década de 80. Este estilo se consolida na indústria cultural brasileira, sendo apresentado de forma revigorada por Cardoso nos seus solos autorais: *O Autofalante* e *Os Ignorantes*.

Analiso também o hibridismo cultural que se forma nesta trajetória: entre um traço de intelectualidade erudita herdado da família, a busca por um teatro popular através da convivência longa e profunda com Amir Haddad e a condição de ícone televisivo alcançada pelo artista.

As principais referências teóricas para pensar o hibridismo cultural, a condição de solista, a busca por uma linguagem popular e a questão da indústria cultural respectivamente, nesta dissertação, são: Néstor García Canclini, Marco De Marinis, Mikhail Bakhtin e Theodor W. Adorno.

Palavras-chave: Pedro Cardoso, Besteirol, solos autorais, hibridismo cultural, indústria cultural, Amir Haddad, teatro popular.

Abstract

This dissertation approaches Pedro Cardoso's training, career and solos, with observance towards the construction of his style as an actor and author starting at the theatrical movement named “*Besteirol*” during the 1980's. This style consolidates in the Brazilian cultural industry, having been presented in a revigorated way by Cardoso through his authorial solos: “*O Autofalante*” and “*Os Ignorantes*”.

Also analyzed is the cultural hybridism which is formed in its course: among a trace of erudite intellectuality inherited from his family, a search for popular theatre a long and profound familiarity with Amir Haddad as well as achieving recognition as a television icon.

The main theoretical references to think about a cultural hybridism, a soloist condition, the search of a popular language usage and the cultural industry issue in this dissertation are respectively: Nelson Garcia Canclini, Marco De Marinis, Mikhail Bakhtin and Theodor W. Adorno.

Key Words: Pedro Cardoso, Besteirol, authorial solos, cultural hybridism, cultural industry, Amir Haddad, popular theatre.

SUMÁRIO

Introdução	8
1º CAPÍTULO - CULTURAS HÍBRIDAS	11
1. A referência de <i>Culturas Híbridas</i> de Néstor García Canclini	11
1.1 Metodologia para contemplar um objeto híbrido - 11	
1.2 Redimensionamento cultural na modernidade - 12	
1.3 Artesanal X Industrial - 13	
1.4 Laboratório artístico na indústria cultural – 16	
1.5 Um popular idealizado – 18	
1.6 Intelectualidade espontânea – 19	
1.7 Recepção popular e hegemonia cultural - 21	
2. O novo ator cômico – o modelo híbrido de Marco De Marinis	22
2.1 Solidão (vocação para solista) - 24	
2.2 Auto-tradição - 27	
2.3 Plurilinguismo - 29	
2.4 Intertextualidade carnavalesca - 31	
2.5 Relação não garantida com o espectador - 32	
2º CAPÍTULO - AS REFERÊNCIAS HÍBRIDAS DE PEDRO CARDOSO	37
1. Referências de uma cultura erudita	37
1.1 Raízes eruditas - 37	
1.2 Literatura dramática - 39	
1.3 Abordagem erudita da crítica teatral - 42	
2. Cultura e riso popular	45
2.1 A referência popular do mestre Amir Haddad - idealizações e hibridismo -45	
2.2 Riso híbrido primitivo e hierarquização cultural - 49	
2.3 Conceitos essenciais do riso popular - 54	
2.4 Referências populares hibridizadas – o contexto do <i>besteirol</i> - 60	

3. Indústria cultural	67
3.1 Popular X popularidade - 67	
3.2 A questão do estilo na indústria cultural - 72	
3º CAPÍTULO - OS SOLOS AUTORAIS DE PEDRO CARDOSO	76
1. <i>O Autofalante</i>	76
1.1 Apresentação – jogo com a platéia - 76	
1.2 Baixos corporais e corpo grotesco - 80	
1.3 Eficiência e superação da auto-tradição - 84	
1.4 Fetiche e personificação de objetos - 87	
1.5 Louco festivo X louco sombrio - 91	
2. <i>Os Ignorantes</i>	94
2.1 Apresentação – uma bricolage de linguagens - 94	
2.2 Aspectos populares híbridos - 97	
2.3 Baixos corporais - 102	
2.4 Tematização da violência contemporânea - 105	
2.5 O tema da ignorância e um clichê do popular - 106	
Conclusão	111
Bibliografia	114
Anexo – Entrevista com Pedro Cardoso	116

Introdução

Ao eleger o trabalho de Pedro Cardoso como o objeto de estudo desta pesquisa, deparei-me com a dificuldade de pensar qual seria o caminho de análise do seu trabalho e quais seriam as referências teóricas. Alguns aspectos chamavam a atenção: a sua condição de ícone televisivo, um registro de representação fortemente marcado como uma assinatura que ele carrega integralmente em qualquer contexto midiático ou dramático, e a sua vocação para solista, principalmente na concentração criativa nos seus solos autorais.

Pedro faz parte de uma família de intelectuais eruditos¹, é discípulo de um “mestre do teatro popular” - Amir Haddad² – e tem uma presença marcante na indústria cultural brasileira. São três instâncias que costumam aparecer de forma destacada nas teorias que contemplam o problema da cultura: cultura erudita, cultura popular e indústria cultural. Néstor Garcia Canclini³ apresenta em *Culturas Híbridas* uma teoria sobre a inevitável contaminação destas concepções e a necessidade de se pensar metodologias que contemplem a realidade híbrida contemporânea, como parece ser o caso de Pedro Cardoso. Portanto, esta será a porta de entrada desta pesquisa.

Nesta perspectiva de culturas híbridas, seguirei por um caminho teórico mais específico do contexto teatral – mais ainda, da própria questão do ator – considerando-o como um caso do problema levantado por Canclini de forma mais abrangente. Refiro-me à pesquisa de Marco De Marinis⁴ sobre *O ator cômico no teatro italiano do século XX*. Trata-se da análise de um modelo híbrido entre as tradições do ator burguês – de formação acadêmica, da tradição das grandes companhias ou do chamado teatro de diretor - e das técnicas e modos de produção do ator cômico popular – herdeiro das tradições do teatro de rua e das festas populares. Essa mistura seria fruto de uma atitude política de uma geração de atores (em fins da década de sessenta do século XX) em busca do brilho, da essência e do vigor que reerguessem o teatro convencional que

¹ Esta referência se coloca de forma hipotética, como um traço de intelectualidade que parece importante no caso deste ator, principalmente na sua capacidade de articular um pensamento crítico sobre o seu trabalho e o mercado do qual faz parte.

² Tradicional mestre brasileiro do chamado “teatro popular”. Faço uma apresentação de Haddad no segundo capítulo.

³ Antropólogo argentino nascido em 1939.

⁴ Segundo a tese da Professora Elza de Andrade, “*um dos mais importantes teóricos teatrais contemporâneos, professor da Universidade de Bologna e autor de diversas obras sobre teoria e prática do teatro*”.

vinha se consolidando nas últimas décadas. Segundo De Marinis, este modelo híbrido de ator não pode ser reconhecido como herdeiro de uma tradição específica e se reflete em respostas muito variadas. Contudo, alguns traços permitem uma análise dos modos de produção e das condições técnicas de uma série de atores italianos do século XX: vocação para solista, auto-tradição, plurilinguismo, intertextualidade carnavalesca e relação não garantida com o espectador. Não há uma correspondência direta com o trabalho de Pedro Cardoso, mas muitos aspectos ajudam a iluminar a sua análise com nuances que ora parecem se aproximar muito e ora servem como contraponto para o caso específico deste artista brasileiro.

No segundo capítulo, faço uma apresentação mais aprofundada das referências híbridas de Pedro Cardoso – as referências que formam a sua identidade, a sua formação e a sua expressividade artística – relacionando estes aspectos com outras referências teóricas. Começo pelo aspecto que diz respeito à origem de Pedro: ele nasce em uma família de intelectuais – é primo de 2º grau do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Este aspecto se apresenta de maneira contraditória: seu discurso, sua maneira rebelde de representar e até alguns temas de suas peças defendem uma atitude contrária à hierarquização da cultura e ao privilégio da chamada cultura erudita. Contudo, seus traços intelectuais e burgueses aparecem no esmero do trato dramatúrgico, na valorização da palavra, na capacidade de articular um pensamento crítico complexo, no desdobramento intelectualizado de alguns temas abordados nos seus solos e, sobretudo, no encontro com o público igualmente burguês, na seleção econômica daqueles que freqüentam os shoppings e possuem poder aquisitivo para pagar um ingresso dos seus espetáculos, onde costumam ser realizados.

Apesar destes aspectos, não podemos deixar de lado uma referência popular no seu trabalho. Aqui entra sua intensa relação com o mestre Amir Haddad – a quem credibiliza a essência da sua formação e a supervisão dos seus trabalhos solos. Desta forma, aproxima-se da idéia de De Marinis sobre a fonte popular de “atores burgueses”⁵. Farei uma apresentação das referências teóricas de Mikhail Bakhtin⁶ sobre esta fonte, que serve como embasamento político e estético sobre a cultura e o riso

⁵ De Marinis refere-se a “atores burgueses” como atores de formação acadêmica e/ou de “companhias de diretor”; Pedro não se encaixa nessas categorias, pois não tem formação acadêmica nem fez parte de companhias de teatro. De qualquer forma, estou sugerindo uma aproximação do conceito de De Marinis com a referência erudita que Pedro encontrou no seu ambiente familiar e que se mistura com as referências populares do seu mestre.

⁶ (1895 – 1975) Foi um historiador e filólogo russo.

popular. Em seguida, apresento o terceiro aspecto presente nas referências híbridas de Cardoso: a indústria cultural. Se por um lado Pedro é um ícone televisivo, por outro ele procura ter uma atitude lúcida em relação a essa indústria. Essa atitude pode ser vista como uma postura rebelde do artista, uma rebeldia relativa. Ele trabalha em um limiar que lhe permite usufruir da condição de estrela, procurando alcançar maior autonomia em relação a essa condição. Estarei apoiado nas referências teóricas de Theodor W. Adorno⁷ para pensar as questões inerentes à indústria cultural. Em seus solos, Pedro Cardoso inverte a condição de engrenagem da indústria para uma condição em que concentra em suas mãos toda a criação artística – ator, autor e diretor.

O Autofalante e Os Ignorantes. Estes solos serão contemplados no último capítulo desta dissertação: Farei uma análise desses solos levando em consideração toda a gama teórica anteriormente levantada e investigando de que forma se configuram as suas referências híbridas nos mesmos. Pedro alcançou uma autonomia de linguagem ao consolidar uma marca fortemente pessoal de representação. Contudo, essa marca consolidada passa a ser um registro eficaz explorado tanto pela indústria cultural quanto por ele mesmo, em todos os seus trabalhos. Nos seus solos autorais, ele parece investir em um manejo revigorado da sua linguagem. Embora esteja bastante enquadrado no que chamamos de teatro comercial – apoiado no seu carisma midiático -, nesses solos talvez possamos reconhecer, como diz De Marinis, ainda que intermitente, alguma “felicidade criativa” ou, ainda que frágil, “um estado de graça artística”.

⁷ (1903 – 1969) Foi um filósofo alemão, membro da *Escola de Frankfurt*.

1º CAPÍTULO - CULTURAS HÍBRIDAS

1. A referência de *Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini;

1.1 Metodologia para contemplar um objeto híbrido

Como contemplar o trabalho de um artista de origem burguesa, com influências populares e presença na indústria cultural? Segundo Canclini, estes três aspectos costumam ser tratados isoladamente, desconsiderando-se as possibilidades de interação sobre eles:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente.⁸

A partir da concepção de “*ciências nômades*” é que tecerei esta pesquisa. O artista em questão parece se configurar como um bom objeto para desenvolver este olhar, na medida em que transita nesses “três andares”. Mas será numa tentativa de pensar esses planos de uma forma mais horizontalizada que avançarei na análise do trabalho de Pedro Cardoso. Não poderia, apesar do traço intelectual, analisar o seu trabalho à luz da história da arte ou da literatura. Afinal, ele nem mesmo possui uma formação acadêmica ou erudita, é um leitor diletante, isto sim, dos mais diversos gêneros literários. Seu traço intelectual está mais no esmero do texto, na valorização da palavra escrita e na sua origem burguesa. Não há nos seus solos citações ou referências da chamada arte maior.

Não poderia também deixar de considerar as suas referências populares. Sua relação de quase três décadas com Amir Haddad – a quem tem como mestre, que se dedica, sobretudo, a pensar e experimentar um teatro popular – não foi em vão. Há no seu trabalho imagens e conceitos do teatro popular, sobretudo na eficiência comunicativa e no apelo do riso. Contudo, Pedro mescla o riso popular a temáticas como loucura, solidão e violência, caracterizando um riso modernizado.

⁸ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*, 1998. p. 19.

Por fim, é preciso falar do carisma alcançado na indústria cultural. Mesmo não se enquadrando no perfil de estrela, de ser avesso às revistas da moda, de não primar, enfim, pela estética da beleza padronizada, Pedro Cardoso é um ícone dessa indústria – Forjou uma assinatura de representação que o faz um dos artistas mais queridos da TV e que carrega consigo em todos os seus trabalhos. Sobre a condição de estrela e, ao mesmo tempo, de aversão a ela, a Professora Elza de Andrade faz a seguinte observação, em sua tese de doutorado sobre mecanismos de comicidade:

Pedro Cardoso é uma celebridade, daquelas que não podem sair à rua sem ser importunadas pelos fãs, e isso em nível nacional, devido a seu trabalho na TV Globo há cerca de 20 anos. Em recente pesquisa de opinião pública, foi eleito o ator mais engraçado da televisão. Conheço Pedro há 25 anos e posso afirmar que, contraditoriamente, não existe ninguém mais distante do *star system* televisivo do que ele, por seu temperamento, por suas idéias e pela maneira como conduz a sua vida pessoal.⁹

Esta observação retrata um dos aspectos contraditórios da composição híbrida de Pedro Cardoso. É uma celebridade avessa ao mundo das celebridades. A maior dificuldade, que é compor uma metodologia híbrida para contemplar o seu trabalho, é, ao mesmo tempo, a que o torna um objeto com potencial para desenvolver sobre ele um pensamento com características de “*ciências nômade*”.

1.2 Redimensionamento cultural na modernidade

Canclini desenvolve a sua tese pensando na diminuição das fronteiras entre as diferentes manifestações culturais no processo de modernização. A forte presença da indústria cultural e da lógica de mercado nesse processo propicia um movimento de mão dupla. Por um lado, um desencantamento da auto-suficiência da arte e do folclore – entendido como cultura popular – e, por outro, um reencantamento gerado pela espetacularização da mídia:

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Dimensionam arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproxima quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento dos seus mundos autocentrados e do reencantamento que a espetacularização da mídia propicia. O que se desvanece não é tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto à pretensão de uns e outros de configurar universos auto-

⁹ DE ANDRADE, Elza. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Tese de Doutorado, PPGAC – UNI-RIO, 2005. p. 167.

suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente “expressão” de seus criadores.¹⁰

Portanto, o autor chama a atenção para a interdependência dos bens conhecidos como cultos e populares em relação ao contexto moderno que vem se configurando na sociedade industrial. Quem pensa esses bens culturais, além de atentar para as suas possíveis descaracterizações, deve reconhecer que tais bens não são auto-suficientes, que suas obras são necessariamente afetadas pela circulação de um mercado simbólico – este termo diz respeito a esta hibridização que sofrem os bens culturais dentro de uma lógica de mercado, na qual os valores simbólicos da arte se misturam aos valores simbólicos dos produtos da sociedade industrial como um todo.

Segundo Canclini, a arte não é apenas uma questão estética. É preciso considerar a interseção das abordagens feitas pelos diversos profissionais que se relacionam com a arte, como jornalistas, críticos, historiadores, museógrafos, marchands, colecionadores e especuladores. Assim como o conceito de popular também deve ser entendido de acordo com o contexto estratégico no qual está inserido: na produção dos herdeiros da cultura popular, na abordagem acadêmica ou política, ou ainda, na transposição dos seus valores para a mídia. Este último contexto aproxima-se do meu objeto de pesquisa, na medida em que se pode reconhecer elementos da cultura popular no trabalho de Pedro Cardoso, principalmente nos seus solos autorais, mas também no seu trabalho na TV.

1.3 Artesanal X Industrial

Canclini examina as *contradições entre as utopias de criação autônoma na cultura e a industrialização dos mercados simbólicos*¹¹. Esta contradição retrata um elemento importante do trabalho de Pedro Cardoso, que transita entre a condição de engrenagem da indústria cultural e a condição artesanal¹² do fazer teatral. Há mais de vinte anos, Pedro aparece com destaque na programação da Rede Globo de televisão contribuindo decisivamente para o sucesso dos programas dos quais faz parte, como é o

¹⁰ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 22.

¹¹ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 29.

¹² Estou contrapondo os conceitos “artesanal” e “industrial”, considerando os aspectos artesanais do trabalho do ator – expressão pessoal da subjetividade, criação que se lapida no exercício cotidiano e que só existe no ato da representação – para pensar as condições desses aspectos no contexto de Pedro Cardoso, ator inserido na indústria cultural. Creio que o fator do tempo de lapidação criativa possa ser uma chave para desdobrar este aspecto: na televisão, Pedro está inserido em um esquema semanal de criação e, nos últimos anos, apenas como ator. No teatro, ele diz investir alguns anos na criação dos seus textos, acumulando a dramaturgia que sustenta a sua representação.

caso do programa semanal *A Grande Família*¹³; por outro lado, ele sempre manteve paralelamente uma programação teatral, na qual investe em uma criação autoral – em anos de criação dramaturgicamente – e na relação mais direta que o aparato teatral proporciona com o público. Em entrevista concedida à Professora Elza de Andrade, a propósito da tese de doutorado citada anteriormente, ele faz a seguinte consideração sobre este trânsito, as negociações que dele surgem, os benefícios e os problemas decorrentes:

Porque neste teu trabalho sobre o humor, acho inevitável que você encoste no modo de comercialização da arte, uma coisa está ligada à outra, a maneira como o mundo comercializa a minha arte, o chamado bem artístico... Para industrializar aquilo que não é industrializável – que é a arte, expressão de uma subjetividade, portanto, impossível de ser repetida –, eles tiveram de criar o simulacro, algo que parece que é, mas não é. Então, toda vez que o ator tiver uma opinião, isso vem abaixo. Se o cara chegar na novela com opinião, fodeu. No entanto, os grandes atores, isso é que eu acho bonito, sobrevivem até nesse deserto que é a novela de televisão, que é a maior tentativa de comercialização da arte. O Lima Duarte fez o Zeca Diabo numa novela da Rede Globo. Ele tem opinião, uma assinatura. A força da individualidade de um homem como Lima Duarte faz haver na televisão um momento de arte autêntica, dentro daquela tentativa de repetição. Uma coisa que me espanta é a academia se negar a pensar a televisão, que é uma realidade de uns 20 anos pra cá... Eu não sei o que faz um teórico da arte de representar que não está debruçado sobre os efeitos e as conseqüências do que está acontecendo com o teatro no mundo depois do advento da televisão (...) Será que a arte é realmente uma profissão? Arte e profissão dá pra juntar? Ou será que a gente tem de se conformar de ter na sociedade uma outra função pragmática? O Drummond era funcionário público, João Cabral, diplomata. Eu não posso achar que eu sou mais artista do que o João Cabral de Melo Neto. Eu tenho muita consciência de que eu vivo de uma habilidade que eu tive em usar de alguma maneira o meu talento para uma função pragmática que a sociedade compra. Eu vivo da publicidade e, hoje em dia, de um salário muito bom na televisão. Mas isso foi realmente uma habilidade quase política. E uma noção muito sensível do que o mundo queria de mim. E saber dar isso na medida exata em que eu ainda me mantive sendo eu mesmo. Eu não ganhei dinheiro com a minha arte. Ao contrário, eu ganho muito pior pela minha arte, do que por esse meu serviço. Agora, é muito complicado, porque uma coisa não existiria sem a outra. Uma coisa aperfeiçoou a outra. Eu acabei de chegar de Belo Horizonte, onde eu fiz *Os Ignorantes* para 1.600 pessoas em três dias. Isso é uma contribuição inestimável que a televisão dá ao meu teatro. Não é simples mesmo. Esse diálogo entre a pureza da arte e o comércio do produto artístico é um tema radical... O ator é a peça por onde toda essa discussão passa. Toda essa discussão termina no corpo de um homem que é um ator. Tudo isso e, isso não é pouca coisa. Isso é todo o mercado de comunicação do mundo, de audiovisual. E esse ator será um homem de teatro? Não haverá mais Lima Duarte, que sendo um homem de televisão trouxe essa qualidade de um ator de teatro, que é ter uma opinião, uma assinatura. Não haverá mais.¹⁴

Logo no início, Pedro problematiza a questão da opinião pessoal do ator em relação ao trabalho na indústria cultural. Segundo ele, este aspecto, que é fundamental para um ator, torna-se um problema na produção da cultura de massa. Manter uma opinião, ou seja, manter-se coerente com os próprios valores, é algo quase impossível e pode-se ver em casos especiais como o que ele cita de Lima Duarte. Em seguida, ele

¹³ Programa cômico semanal da *Rede Globo de Televisão* no qual Pedro Cardoso vem assumindo com destaque o personagem *Agostinho* desde 2001.

¹⁴ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade.*, p. 175.

fala da negligência de teóricos da arte de representar sobre a questão da televisão. Neste ponto ele parece reivindicar uma abordagem híbrida, da mesma forma que estou procurando compor uma metodologia a partir da tese de Canclini, que se debruça exatamente sobre este problema.

No que diz respeito à arte na sociedade de mercado, Pedro lança a pergunta: “*Será que a arte é realmente uma profissão?*”, e dá os exemplos de João Cabral de Melo Neto e Drumond como artistas que não viviam da sua arte, mas sim de complementos pragmáticos de sobrevivência. Em seguida, ele descreve o seu próprio processo de hibridização - como ator, que trabalha sobre a sua subjetividade, no seu processo de inserção na indústria cultural – como um processo árduo que lhe exigiu habilidade política. Em seguida, ele coloca a sua arte como algo superior e, contraditoriamente, menos valorizada: “*eu ganho muito pior pela minha arte, do que por esse meu serviço*”. Neste ponto ele parece hierarquizar a sua arte como algo superior e destacado da indústria a qual pertence. Mas no seu complemento, ele assume a sua condição híbrida e a habilidade que possui para se alimentar da indústria e produzir os seus trabalhos mais autorais: “*Agora é muito complicado, porque uma coisa não existiria sem a outra. Uma coisa aperfeiçoou a outra*”. Na sua conclusão, ele revela a dramaticidade com que a sua concepção de “pureza da arte” se cruza com o “comércio artístico” no qual está inserido: “*O ator é a peça por onde toda essa discussão passa. Toda essa discussão termina no corpo de um homem que é um ator. (...) Não haverá mais Lima Duarte, que sendo um homem de televisão trouxe essa qualidade de um ator de teatro, que é ter uma opinião, uma assinatura*”.

Este fechamento melancólico abre algumas entradas de reflexão. Parece que Pedro possui uma concepção idealizada do trabalho do ator e do seu próprio trabalho. O ator não é o único profissional que empresta os dotes artesanais à TV. Mesmo sem aprofundar este ponto, sabemos que o escritor, o cenógrafo, o iluminador, o diretor, também possuem em sua origem e formação histórica, um elemento artesanal que é redimensionado no meio industrial. Por outro lado, independente dessa idealização, pode-se perceber no seu discurso uma denúncia da artificialidade ou banalização da arte industrializada. Sobre este aspecto farei uma análise mais aprofundada no terceiro ponto do próximo capítulo, à luz da *Dialética do esclarecimento*, teoria de Adorno que critica duramente a indústria cultural. De qualquer forma, com todas as suas angústias e idealizações, Pedro Cardoso é um artista híbrido. Talvez sejam justamente essas angústias que o fazem híbrido, pois trabalha sobre elas nos seus solos autorais e integra

a indústria cultural tentando manter a sua coerência interna e a sua assinatura representativa. Em sua conclusão sobre as contradições de Pedro Cardoso, a Professora Elza reconhece a sua lucidez e a assinatura plena dos seus trabalhos:

Pedro é ímpar em seu discurso confuso, contraditório, paradoxal e, ao mesmo tempo, extremamente coerente e inteligente. Não podemos deixar de considerar que a exposição de seu trabalho e de sua imagem, num programa semanal de televisão, é fator determinante em sua carreira e em sua tentativa de se manter íntegro e consciente. É óbvio que sua brilhante inteligência, questionadora, inquieta e provocativa, não permite que ele seja de outro modo. É um grande solista, que expõe sua opinião sobre a vida e sobre o teatro, assinando seus trabalhos de ponta a ponta.¹⁵

1.4 Laboratório artístico na indústria cultural

O caso de Pedro Cardoso – fruto de sua negociação interna, sua ética, e externa, seu jogo político com os meios massivos – revela um casamento híbrido do artista que não abre mão da sua assinatura e do meio massivo que explora esse recurso, adaptando, por sua vez, a sua engrenagem, para que esta peça – estranha e preciosa - possa ser bem encaixada. Neste sentido há uma negociação de ambas as partes e a eficiência da indústria cultural, neste caso, estabelece-se no jogo com o artista que assina o seu trabalho. O público gosta ver as imprevisíveis reações e respostas de Pedro Cardoso. As equipes de redação e direção do programa *A Grande Família*, sabem que o texto e as indicações de direção dadas ao Pedro serão processadas por ele ao extremo, no limite do rompimento da coerência do enredo, imprimindo uma marca autoral e um dado de imprevisibilidade que fascinam o público, certamente a um preço de adaptação de toda a equipe do programa. A respeito da noção da eficiência industrial e desse dado de imprevisibilidade, Canclini faz a seguinte consideração:

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem reditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livra-nos da monotonia e da inércia. **Às vezes essa concepção da arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida.** Assim como a história conhece descobertas científicas que se transformam em soluções tecnológicas, também há experimentos artísticos que desembocam em renovações do desenho industrial e dos meios massivos.¹⁶

Creio que podemos pensar o caso de Pedro Cardoso na televisão, dentro dessa “concepção de arte como laboratório” descrita por Canclini. Esse jogo entre ator e

¹⁵ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*. p. 176.

¹⁶ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 113. (grifo meu)

mídia se deu a partir dos primeiros trabalhos de Pedro no teatro, no movimento conhecido como *besteirol*¹⁷. Foi naquele contexto de criação teatral que Cardoso começou a desenvolver seu laboratório autoral, cômico, lingüístico e interpretativo, passando a exercê-lo em rede nacional em diversos programas humorísticos na Rede Globo de Televisão.

Segundo Canclini, “*ironia, distância crítica, reelaboração lúdica são três traços fecundos das práticas culturais modernas em relação aos desafios pré-modernos e à industrialização dos campos simbólicos*”¹⁸. Estes traços parecem fazer parte da arte de Pedro Cardoso, principalmente nos seus solos, onde encontra maior autonomia. A ironia se dá no traço cômico da sua interpretação. A distância crítica, que ele chama de opinião do ator, é uma preocupação constante que ele luta para não perder no contexto televisivo, conforme os seus depoimentos citados anteriormente. Ao falar de “*reelaboração lúdica*”, Canclini refere-se ao trato das tradições em tempos industriais – como fica o pintor diante da fotografia e o ator diante da grande mídia? O caso de Pedro Cardoso, como venho demonstrando, apresenta algumas possibilidades de interação, os ganhos e as concessões necessárias desse encontro. Sobretudo, destaco o papel do artista no sentido de dar vida, de emprestar a sua experimentação ao meio televisivo. Encontraremos um conceito que parece próximo da idéia de “*reelaboração lúdica*” na teoria de Marco De Marinis sobre a tradição do ator, na necessidade de reinventá-la independentemente do meio na qual está inserida. Este conceito, contudo, de acordo com a analogia que estou propondo, encontra-se em De Marinis com o nome de “*bricolage*”¹⁹.

¹⁷ Termo utilizado pelos críticos a partir da expressão “*besteirol*” da década de 80, que se referia, no vocabulário da juventude carioca da Zona Sul, a peças divertidas sem muita importância. Pedro foi um representante de destaque daquele movimento - em uma de suas peças da época, dizia no programa que “*aquilo era uma besteira, algo para ver e esquecer*”. Falarei mais do *besteirol* no próximo capítulo. Outros autores como Miguel Falabella e Mauro Rasi também faziam parte daquele movimento, ganhando paulatinamente um espaço privilegiado na televisão brasileira.

¹⁸ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 114.

¹⁹ De Marinis extraiu este termo da tese de Claude Levi Strauss (*Pensamento Selvagem*) para expressar a liberdade com que o ator – do novo modelo identificado por ele – reelabora, manipula, recorta, processa e mistura as tradições teatrais para forjar a sua auto-tradição. Desta forma, as tradições estão presentes, contudo, com grande liberdade de processamento e a partir dos “pedaços” que delas se pode reconhecer na contemporaneidade. Faço uma apresentação da tese de De Marinis na segunda parte deste capítulo.

1.5 Um popular idealizado

Como venho falando desde o início, norteado pela tese de Canclini, estou em busca dos elementos cultos, populares e massivos inerentes à conjuntura híbrida do trabalho de Pedro Cardoso. Sobre o trato do popular, no sentido de tradicional, Canclini aponta um caminho de “*reelaboração lúdica*” e De Marinis de “*bricolage*”.

Ambos os casos apontam para um dado de hibridismo cultural que reconhece as tradições de uma forma lúdica, ou seja, sem idealizações que impedissem as diversas reelaborações e hibridismos que podem formar com outros aspectos contemporâneos. Neste sentido, Canclini identifica algumas formas idealizadas de se pensar ou experimentar o popular no contexto de modernização. Um exemplo disso foram

as oficinas de criatividade popular. Tratava-se de “devolver a ação ao povo”, não popularizar apenas o produto, mas os meios de produção. Todos chegariam a ser pintores, atores, cineastas. Ao ver murais das brigadas chilenas, peças teatrais de participação dirigidas por Boal no Brasil e na Argentina, por Alicia Martínez no teatro Camponês de Tabasco no México, (...), comprovamos que amadores podem produzir obras valiosas sem passar por dez anos de formação artística. Mas depois de ter padecido também tanto terrorismo estético involuntário dos que crêem que o melhor método criativo é a boa vontade participativa, que a qualidade é medida pela nitidez ideológica e essa nitidez pela adesão acrítica de uma ideologia, pergunto-me se não teve um papel central nas experiências felizes a intervenção de profissionais talentosos como os citados. (...) bem formados em seu ofício (...) flexíveis para imaginar procedimentos de abertura dos códigos autônomos, para torná-los verossímeis para artistas e públicos não especializados.

É sintomático que depois da proliferação dessas experiências durante duas décadas – os anos 60 e 70 – tenham empobrecido em número e qualidade, sem produzir em nenhum país a dissolução do campo artístico em uma criatividade generalizada, desprofissionalizada, que apagasse a distância entre criadores e receptores. Nos anos 80, quase todos os grupos se dissolveram e tende-se a restaurar a autonomia do campo, à profissionalização e à revalorização do trabalho individual (não necessariamente individualista).²⁰

Canclini cita, dentro de um quadro de experimentações latinas, o exemplo do falecido mestre Augusto Boal²¹, indicando a idealização das “*oficinas de criatividade popular*” que tinham como método criativo a “*boa vontade participativa*”. Ou seja, é apontado um excesso de confiança na democratização das ferramentas criativas, em detrimento do aperfeiçoamento das mesmas. A qualidade – nesta perspectiva idealizada – se deposita na adesão, acrítica, de uma ideologia popular.

Creio que podemos considerar o trabalho de Amir Haddad – mestre do Pedro – embora diferente, dentro da mesma linha ideológica de Boal – aberto à participação do

²⁰ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 138.

²¹ (1931 – 2009) Fundador do *C.T.O. – Centro do Teatro do Oprimido* -, uma referência internacional de experimentação da linguagem teatral a serviço da população no sentido específico de reivindicar, através de um código teatral especialmente desenvolvido, os seus direitos humanitários.

público, dotado de uma linguagem avessa à especialização e que prima pela completa acessibilidade. Ambos os mestres são da mesma geração e desenvolveram essas linguagens em épocas próximas, cruzando informações e sustentando uma amizade até o recente falecimento de Boal.

Segundo Canclini, esses grupos se dissolveram na década de 80 sem grandes resultados. Nessa época, Pedro iniciou a sua parceria com Amir. Dotado de alguma formação intelectual, ambientado em um grupo de teatro profissional – *O Pessoal do Cabaret*, no qual trabalhava como operador de luz e começava a formar uma dupla com um dos integrantes, Felipe Pinheiro – Pedro estabeleceu um sólido vínculo com Amir, que vivia intensamente os experimentos de um teatro popular. Neste contexto de formação híbrida, Pedro destaca o papel fundamental de Haddad que, de acordo com a analogia que fiz com o movimento latino descrito por Canclini, manteve-se mais como movimento utópico – idealizado – e, por outro lado, veio a se consolidar como referência popular imprescindível na formação híbrida de Pedro Cardoso. Fato este que reforça a idéia de revalorização do trabalho individual (não necessariamente individualista) comentada por Canclini ao final da citação.

1.6 Intelectualidade espontânea

Quando o entrevistei, Pedro fez o seguinte depoimento sobre o seu mestre:

Rapaz, o Amir foi uma sorte danada, foi um Brecht que eu encontrei. Ele tem um pensamento sobre teatro muito definido, muito consequente. Ele é um **intelectual espontâneo**. Tem um pensamento sobre o ator. Eu bebi muito ali naquela fonte. Não dá pra resumir tudo que aprendi com ele, **foi uma “faculdade” que eu fiz**. Foram seis anos de estudo, muito melhor do que ir para o *Actor Studio*²². Foi muito intenso, aprendi muito com ele, ficamos muito amigos, continuo aprendendo com ele. Hoje ele já fala que nós aprendemos um com o outro, ele é muito generoso em dizer isso. Todo o meu embasamento teórico quem me deu foi o Amir. O teatro do Amir é maravilhoso, por que o que ele pensa a respeito do mundo é maravilhoso. Ele é um homem muito inteligente, brilhante, tem uma compreensão da vida muito grande. Então ele produz um teatro muito bom. Se ele fosse pintor, seria o Di Cavalcanti. Quando eu o conheci, com uns vinte anos, eu acompanhava o pessoal do *Tá na Rua*, ficava ali ouvindo, brincava junto, era um aluno.

Nos meus trabalhos com o Felipe (Pinheiro) ele já fazia uma supervisão, a gente fazia uns acordos. Quando eu escrevi *O Autofalante* aí ele dirigiu comigo. Já foi uma aproximação maior. Depois em *Os Ignorantes* também. Eu escrevi com ele dois espetáculos, um pro Prêmio Shell e outro pro aniversário do Banco do Brasil. Duas festas. A gente passou a ser cada vez mais amigo, para além do trabalho.

(Como foi em *Os Ignorantes* a colaboração do Amir?)

²² Tradicional escola de formação de atores norte-americana, credibilizada como referência do padrão de qualidade de representação de *Hollywood*.

É difícil dizer em poucas palavras, é tão diferente do que todos fazem. Ele basicamente é um ator que doa pra você a leitura que ele faz do teu trabalho. Ele é um excelente leitor do teu trabalho. Ele não quer que você faça o que ele quer fazer, e sim que você faça melhor o que você mesmo quer fazer. Ele não massacra o ator, querendo que ele seja um fantoche dele. Pelo contrário; como ele é ator, ele quer que o ator seja melhor naquilo que ele mesmo quer ser. Às vezes ele chama a atenção para como anda a condução da história. O Amir me ensinou o valor da narrativa. Você está sempre contando uma história. Esse é o único “guião” que um ator tem.

A única guia que você tem é “qual é a história que você está contando?”. Era a mesma pergunta que o Brecht se fazia. Os atores contemporâneos se perdem em angústias vazias, sem história nenhuma. Ficam muito estéreis, a meu ver.²³

Pedro afirma que Amir é “*um intelectual espontâneo*”. Talvez essa definição também lhe sirva muito bem. Como podemos definir um intelectual espontâneo? Talvez seja aquele que possua uma atividade intelectual intensa, diferente de nós da academia, sem um projeto direcionado de pesquisa ou sem o compromisso formal de desenvolver um pensamento. Creio que, tradicionalmente, pouco vale essa espontaneidade dentro do rigor acadêmico, mas pode ser mais bem admitida no contexto de culturas híbridas pelo qual conduzo esta pesquisa. Afinal, estou lidando com conceitos como “*bricolage*” e “*reelaboração lúdica*”, como afirmei anteriormente.

Foi através do encontro com esse “intelectual espontâneo” que se deu a sua formação e que, segundo Pedro, foi para ele como uma faculdade, melhor que o *Actor Studios*. Pedro não fez uma graduação – foi reprovado na prova de admissão para interpretação na Uni-Rio – nem cursos técnicos de teatro. Contudo, como eu disse, o próprio Pedro já trazia uma bagagem de intelectualidade e freqüentava um grupo de teatro profissional. Apoiado também nesses pilares, Pedro pode absorver o saber de Amir Haddad de uma forma diferenciada. Havia um material palpável que norteava o processo – primeiramente os trabalhos em dupla com Felipe Pinheiro e depois os solos autorais de Pedro. Dessa forma, o que se percebe é uma sabedoria artística de comunicação muito direta com a platéia, algo que certamente é um híbrido do carisma do ator com o saber popular herdado do mestre. Essa conjuntura de informalidade na formação de Pedro, lhe proporciona características autênticas – no sentido da criação do seu estilo – e, por outro lado, certas idealizações da sua prática teatral – como por exemplo a noção do que é “popular” em sua obra.

²³ Entrevista com Pedro Cardoso a mim concedida em novembro de 2008, Rio de Janeiro.

1.7 Recepção popular e hegemonia cultural

Voltando à análise de Canclini em relação à proposta utópica de artistas como Amir Haddad de inclusão popular, ele segue pensando sobre a recepção popular:

Perceber as limitações desses movimentos serviu para que se deixasse de tratar os espectadores como artistas reprimidos ou discriminados. Para não interpretar o fato de que os espectadores não fossem artistas como uma carência, solucionável mediante uma pedagogia generosa ou a transferência abnegada dos meios de produção cultural. Se relacionarmos essa conclusão com o que as teorias da recepção literária propõem sobre a leitura como um ato de produção de sentido e ao mesmo tempo assimétrico com o da escrita, é possível chegar a uma visão mais atraente sobre o que acontece nas relações entre produção e recepção da arte.²⁴

Portanto, Canclini está propondo um enfoque diferente daquele que se preocupa apenas com o foco emissor, lançando um olhar para o processo de produção de sentido do ponto de vista da recepção. Para tanto, ele apresenta dois caminhos: a pesquisa sobre o consumo cultural e outro sobre a situação das culturas populares. Sobre o primeiro deve-se superar a mera aferição de gostos, opiniões e estatísticas; a situação das culturas populares nos traz o problema da hegemonia cultural, o bem cultural privilegiado. Uma pista, segundo o autor, para desvendar essa hegemonia é a predominância da cultura escrita sobre a cultura visual na América Latina – “a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores (...) que por pesquisadores da cultura visual”²⁵. Essa pista revelaria uma produção voltada para uma minoria culta em uma região com altos índices de analfabetismo.

Em entrevista à Revista *Caros Amigos*, Pedro Cardoso fez o seguinte comentário sobre essa questão do privilégio das formas eruditas da cultura:

Num país como o Brasil você tem uma grande parcela da população com um tipo de cultura que não é reconhecida como cultura, tem uma intelectualidade europeizada, americanizada, muito pequena, e tem uma questão da formação da nacionalidade muito candente, muito viva. Esse pequeno grupo que tem informação europeizada toma pra si a verdade, e como ele controla os meios de comunicação, passa a ditar a “verdade”, a dizer qual é o bom teatro, o bom cinema, a boa literatura, a boa imprensa, o que é a verdade e o que não é. A essas pessoas tenho vontade de me opor tremendamente.²⁶

Além deste depoimento, Pedro tematiza o problema da ignorância da cultura erudita em seu espetáculo *Os Ignorantes*, desenvolvendo uma tese que relativiza o conceito no sentido de pensar a ignorância de um ponto de vista existencial – a ignorância que

²⁴ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 140.

²⁵ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 142.

²⁶ Revista *Caros Amigos*, número 27, junho de 1999. p. 28.

temos sobre o vasto mundo subjetivo que nos governa, uma ignorância muito maior e mais importante, segundo o autor, que a ignorância da cultura erudita; sendo esta mensagem proferida por um personagem semi-analfabeto. Se no discurso da entrevista Pedro é enérgico na defesa de uma cultura popular, em sua investida dramatúrgica da questão, sua abordagem parece altamente subjetiva e intelectualizada. Não menosprezando o valor das ponderações que concernem à questão da subjetividade, mas no contexto da questão da situação da cultura popular, essa abordagem não condiz com a sua defesa da mesma na entrevista á revista *Caros Amigos*, o que é uma contradição.

Soma-se a isso o público que ele privilegia no teatro dos elegantes shoppings da zona sul do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, sua obra teatral, na qual constato ter muitos elementos populares, aproxima-se não a uma erudição propriamente, mas ao encontro de uma minoria. Portanto a questão da recepção do seu teatro, assim como da cultura erudita, se afunila nessa condição.

2. O novo ator cômico – o modelo híbrido de Marco de Marinis

A partir da abrangente teoria das culturas híbridas de Canclini, seguirei a pesquisa através de uma teoria mais específica do ramo teatral que podemos considerar como um caso da primeira: o modelo híbrido do “novo ator cômico” apresentado por Marco De Marinis no contexto do Teatro Italiano do século XX. Trata-se de um híbrido do ator burguês – das grandes companhias teatrais, da tradição acadêmica, do teatro erudito, de diretor – e do ator cômico-popular – do café-concerto, do teatro de variedades, herdeiro das tradições populares, do teatro de rua, das praças e das feiras. Esse híbrido representa uma atitude política em relação ao teatro convencional consolidado até fins da década de sessenta, considerado pasteurizado, rançoso, sem vida e sem criatividade.

Segundo De Marinis, o ator burguês tem origem na tradição do chamado “grande ator” que veio a se desdobrar no “primeiro ator” do teatro de direção após a segunda guerra mundial. Esse processo seria um esvaziamento acadêmico-burocrático do modo de representar do ator burguês desde as primeiras décadas do século XX. Esse modelo poderia ser chamado de “ator funcional”, inserido no sistema do teatro de encenação e de subvenção italiano. Esse modelo funcional – apoiado no realismo

naturalista baseado em Stanislavski²⁷ é amplamente explorado também pelos produtos de dramaturgia da indústria cultural – cinema e televisão.

Por outro lado, o ator cômico-popular refere-se à tradição de artistas dos gêneros considerados menores: do café-concerto, do teatro de variedades e da revista, gêneros herdeiros do teatro popular – ligado a cultura popular que aprofundo através das referências teóricas de Bakhtin, no segundo ponto do próximo capítulo. As diferenças principais entre esses modelos referem-se à elaboração dramática, técnicas de atuação e à relação com o espectador. A referência do ator cômico-popular, como disse, retrata a busca pela revitalização do teatro e da atuação do ator burguês, considerada cada vez mais esgotada e decadente.

Para De Marinis, essa busca pela referência popular se dá em alguns casos com maior qualidade e, em outros, menor dentro de um contexto de exploração comercial:

Por una parte, los distintos géneros populares, como la revista y el “Avanspettacolo”, llegan rápidamente a su fin, debido a despiadada competencia de la televisión y del cine y del mismo teatro “mayor”, mientras que una generación entera de actores cómicos, capturada por el teatro en prosa como también por los nuevos medios de comunicación, corre el riesgo de perder, en esta forzada asimilación, casi todas sus peculiaridades dramáticas y de actuación.²⁸

Nesta passagem, De Marinis comenta aquele mesmo aspecto de restrição imposto “pelos novos meios de comunicação” ao trabalho do ator, que Pedro Cardoso coloca como um desafio à preservação da sua identidade. Contudo, não é o meio massivo que necessariamente sufoca o vigor de um trabalho artístico – afinal, na mesma citação ele fala de qualidade de TV e cinema -, mas talvez uma abordagem rasa, uma “assimilação forçada”. Nesta analogia, o que venho chamando de assinatura, e que Pedro coloca como “opinião” do ator, De Marinis apresenta como peculiaridades dramáticas e de atuação²⁹.

²⁷ Constatin Stanislavski foi responsável pelas primeiras teorias sobre a técnica de representação da modernidade, baseadas nos princípios da “quarta parede” – que isola simbolicamente o evento teatral da platéia – e do ilusionismo naturalista, ambos destinados a conferir à interpretação o máximo de fidelidade na representação da realidade. Estas teorias formaram a base das principais escolas e produções dramáticas realistas até os dias de hoje, inclusive daquela escola norte-americana citada por Pedro Cardoso, o *Actor Studios*.

²⁸ DE MARINIS, Marco em *Compreender el teatro: lineamientos de una nueva teatrologia*, p. 157. As traduções apresentadas a seguir foram realizadas pela Professora Elza de Andrade, apenas para fins didáticos. Tradução: De um lado, os distintos gêneros populares, como a revista e o “Avanspettacolo”, chegam rapidamente ao seu fim devido à qualidade da televisão e do cinema e mesmo do teatro “maior”, enquanto que uma geração inteira de atores cômicos, capturada pelo teatro em prosa como também pelos novos meios de comunicação, corre o risco de perder, nesta forçada assimilação, quase todas as suas peculiaridades dramáticas e de atuação.

²⁹ Outra nomenclatura que parece se relacionar com o mesmo aspecto de originalidade – além de “auto-tradição” que falo mais adiante – é “*anarquia inventiva*”, que De MARINIS comenta a propósito da

Segundo De Marinis, é em um modelo híbrido das práticas espetaculares “baixas” e “altas” que se pode reconhecer “*as tentativas mais sérias de se reinventar uma linguagem cênica, esvaziada pelo teatro de direção e pelo “ator funcional”*”. Para este teórico, esse híbrido é uma “*contaminação perigosa*” e necessária. Chamo a atenção aqui para a abordagem híbrida – no sentido encontrado em Canclini – de De Marinis. Ele não nega ou idealiza nenhuma das correntes de tradição de representação, ao contrário, pensa nas suas permutas em função de indícios observados em certos atores no sentido de encontrar caminhos autênticos e vigorosos na contemporaneidade. A própria tradição popular a que se refere, serve como diz, com “*lo que quebada de ella y en el estado en que sobrevivía: trozos, fragmentos, restos, de los cuales sustraer, reimaginándolos, a los elementos para delinear el perfil del nuevo actor cómico (...) que asumiendo todas las funciones teatrales (...) pudiese (...) devolverle al escenario la poesía y la invención del actor*”.³⁰ Não se fala em resgatar ou preservar, mas em reelaborar.

Este desdobramento híbrido não pode ser percebido facilmente, pois cada caso caracteriza-se por aspectos muito individuais, sem uma conexão precisa e fechada com alguma tradição específica. De Marinis sintetiza em cinco pontos os seus aspectos principais: 1. Solidão (vocação para solista); 2. Auto-tradição; 3. Plurilinguismo; 4. Intertextualidade carnavalesca; 5. Relação não-garantida com o espectador.

2.1 Solidão (vocação para solista)

Neste ponto são desenvolvidos alguns aspectos de solidão: dramatúrgica, cênica e cultural. Na tese de De Marinis, trata-se de uma oposição ao teatro de direção – a solidão como caminho de autonomia artística. Essa perspectiva parece se aproximar bem do caso em voga, pois como venho afirmando, Pedro Cardoso empreende uma luta pela sua autonomia, desde os trabalhos televisivos até os seus solos autorais, quando alcança uma condição mais radical de autonomia ao aglutinar as principais instâncias criativas do espetáculo teatral – ator, autor e diretor. Pedro fez a seguinte observação ao ser perguntado se ele é “dirigível”:

preocupação da preservação dos aspectos autênticos do conhecido ator italiano Totó na sua transposição do teatro para o cinema.

³⁰ DE MARINIS, *Comprender el teatro*. p. 157. Tradução: O que permanecia dela e no estado em que sobrevivia: fragmentos, restos, pedaços, dos quais retirar reelaborando-os, aos elementos para delinear o perfil do novo ator cômico, (...) que assumindo todas as funções teatrais pudesse (...) devolver ao palco a poesia e a invenção do ator.

Não. Eu penso que o teatro é o lugar do ator. Não sei bem para que serve um diretor. Sei para que serve um autor. Um autor escreve o texto e tem um ator que dá presença física àquelas palavras. Isso para mim é uma relação essencial. Acho que pode haver pessoas que são artistas e cujo o veículo de expressão da sua arte é dirigir peças de teatro, porque existe o Peter Brook. Mas não acho que o diretor seja uma coisa maior essencial. O teatro é o texto e o ator.³¹

Ao falar de solidão dramática, De Marinis refere-se também a um não apoio do texto, quando muito a um esboço mínimo de um roteiro. Não é o caso de Pedro que possui uma relação de maior investimento com a palavra escrita: pode levar “*três, quatro, cinco anos escrevendo uma peça*”³². A solidão dramática de Pedro Cardoso não é, portanto, em relação à ausência de texto, mas sim à criação esmerada do texto. Passa vários anos criando solitariamente, uma atividade que para ele se relaciona muito organicamente com a criação cênica: “*Fico falando sozinho, andando pela casa, imaginando uma certa situação cômica e uma hora deito as palavras no papel*”³³. Mas o texto também é afetado pelo contato com o público e com a colaboração do Amir que, segundo ele o ajuda a ter maior clareza das suas próprias cenas. Ao encenar o seu texto, ele mesmo conhece novas dimensões da sua escrita: “*Em O Autofalante, o ator que sou ensinava o autor*”³⁴. Para o Pedro, atuar também é escrever, e isso também ajuda a entender a sua relação de autonomia com o papel do diretor:

Gosto imensamente de escrever. Até quando o texto não é meu. Não que eu ponha cacos, gosto de ser autor da cena. Acho que o ator deve chamar para si a responsabilidade pelo acontecimento. Mesmo quando o texto é de outro e tem um diretor, como é o caso de “A grande família”, aquilo é um depoimento inequivocamente pessoal meu, a respeito de um texto e seguindo a orientação de um diretor. O verdadeiro ator expressa a opinião que ele tem do mundo. Esse é o seu trabalho, e não cumprir funções que terminariam por expressar a opinião de algum outro.³⁵

Ao falar de solidão cênica, De Marinis refere-se em primeiro lugar a uma concentração dos recursos cênicos sobre o potencial técnico do ator, sobretudo em relação à “quarta parede”³⁶ da qual prescinde como escudo protetor da ficção dramática. Creio que haja aqui uma correspondência cheia de nuances em relação aos solos de Pedro: os recursos cênicos são, de fato, muito concentrados na figura do ator, mas não deixa de apresentar alguns recursos cenográficos, principalmente de imagens projetadas;

³¹ Entrevista concedida à revista dominical do jornal *O Globo*, de 6 de abril de 2008, p. 21.

³² Resposta sobre o tempo que leva para escrever, na mesma entrevista, revista *O Globo*, p. 22.

³³ Revista *O Globo*, p. 22.

³⁴ Revista *O Globo*, p. 22.

³⁵ Revista *O Globo*, p. 22.

³⁶ Este termo está diretamente relacionado às teorias da representação realista de Stanislavski citadas anteriormente. A “quarta parede” é um recurso que implica no fechamento simbólico do ambiente de representação para o pleno exercício da “fé cênica” dos intérpretes e conseqüentemente do ilusionismo realista que se quer alcançar.

não há também a “quarta parede”, mas sim um suporte ficcional em jogo – trata-se de um limiar em que a história é contada ao público, afetada diretamente pela sua reação, mas não completamente afetada, o suporte ficcional não deixa a interpretação referir-se diretamente ao público.

De Marinis chama a atenção para a questão da improvisação como um aspecto de afirmação da assinatura do intérprete dentro desse modelo, não como recurso espontâneo, mas como potencial de manejo do ator das ferramentas do seu repertório. No caso do Pedro, há uma sensação de improvisação que de fato afirma a sua assinatura: no caso dos solos, dentro de um texto muito elaborado, ele apresenta seus recursos cênicos que se caracterizam por um inacabamento ou uma precariedade, física ou vocal, que consolidam o seu registro e a sua boa comunicação com o público.

Neste ponto De Marinis usa o termo “auto-direção” que se aplica bem ao trabalho de Cardoso, o que me parece ficar claro nas citações anteriores em que ele fala da sua “auto-direção” até quando há um diretor, pois isto está diretamente ligado ao que ele entende como a opinião do ator. O próprio Amir Haddad, seu mestre, participa como supervisor dos seus solos, no máximo como co-diretor, funções que revelam a atitude autônoma de Pedro.

Por fim, trata-se neste ponto da questão da “solidão cultural”. De Marinis refere-se a uma solidão em relação à “arte maior”. O ator cômico-popular, como disse anteriormente, é visto dentro de uma tradição considerada menor, herdeiro das tradições populares do teatro de rua, dos pregoeiros das feiras e das praças públicas. Trata-se, portanto, de um tipo de artista marginalizado, desprovido de uma “cobertura cultural” que o legitime ou, relacionando com o contexto das hierarquias culturais tratadas no âmbito da tese de Canclini, desconectado das tradições hegemônicas. Desta forma, segundo De Marinis, *“siempre se ha visto obligado, noche tras noche, a conquistar en acción, su derecho a existir, sólo con su cultura escénica multi-forme, su precisión técnica, y su sabiduría comunicativa”*³⁷.

Se por um lado Pedro diz em entrevistas que se sente oprimido pelas hierarquizações culturais da arte e ainda tematiza essa opressão em *Os Ignorantes* - quando minimiza a ignorância cultural através de um personagem semi-analfabeto - por outro lado, a sua criação possui traços altamente intelectualizados e, diferente do que

³⁷ DE MARINIS, *Compreender el teatro*, p. 159. Tradução: sempre se viu obrigado, noite após noite, conquistar em ação, seu direito de existir, somente com a sua cultura cênica multiforme, sua precisão técnica, e sua sabedoria comunicativa.

diz De Marinis - de um aspecto de marginalização -, Pedro se vale de um carinho, a priori, do público que o coloca em uma situação privilegiada. Mesmo não podendo encaixar o trabalho de Pedro em um contexto de “arte maior” ou erudita, creio que haja a seu favor uma dupla proteção cultural: a primeira decorrente da sua popularidade midiática e a segunda da sua intelectualidade burguesa, compartilhada com um público teatral igualmente burguês. Mesmo assim, quando analisar os solos, no terceiro ponto do terceiro capítulo, abrirei uma questão sobre a superação ou rompimento da proposta do solista em relação à expectativa do seu público ou de um padrão comercial no qual poderia estar enquadrado.

Dentro de uma visão acadêmica tradicional do teatro, aí sim, pode-se considerar o seu trabalho marginal, pois não respeita certos padrões dramaturgicos e técnicos de representação. Sua dramaturgia não pode ser associada diretamente com alguma tradição reconhecida pela Academia, assim como as suas técnicas de representação não respeitam os padrões de composição de personagem, de consciência corporal ou de qualquer corrente representativa formalmente reconhecida. Nesta perspectiva há, por fim, uma solidão cultural que abre caminho para o próximo ponto: “auto-tradição”.

2.2 Auto-tradição

Este aspecto é destacado, dentro do âmbito da solidão criativa do ator, como provavelmente o mais importante por De Marinis. Ele apresenta a questão como uma solidão histórica: trata-se de *“aludir a la falta de una consolidada y unitaria tradición actoral y teatral a la cual se puede hacer referencia totalmente: falta para ser más exactos, de un modelo unitariamente codificado en cuyo ámbito se puede recortar la propia personalidad escénica y elaborar el propio estilo actorial”*³⁸.

Como disse ao final do ponto anterior, Pedro prima por um trabalho destacado de uma auto-tradição. Isto se deve em grande parte à sua formação informal e prática. De Marinis cita algumas frases pitorescas de atores italianos autodidatas sobre este aspecto, como as de Petrolini: *“actor afortunado al cual nadie le ha enseñado a actuar, por que*

³⁸ DE MARINIS, *Compreender el teatro*. p. 160. Tradução: Aludir à falta de uma consolidada e única tradição atorial e teatral a qual se pode fazer referência: falta, para ser mais exato, um modelo unitariamente codificado em cujo âmbito se possa recortar a própria personalidade cênica e elaborar o próprio estilo atorial.

así, no sabiendo actuar, actuará benissimo” ou “*no conozco escuelas, no conozco tradiciones. El teatro que hago es mi teatro*”³⁹.

O modelo descrito por De Marinis neste sentido é um não-modelo – cada ator não deve parecer com nenhum outro. Quanto mais marcadamente é autêntica a sua figura e novo o seu repertório, maior o êxito. Neste aspecto Pedro se encaixa muito bem. Deve ser um dos atores brasileiros contemporâneos que mais conseguiram consolidar uma auto-tradição, uma maneira altamente personalista de representar⁴⁰. Em diversos contextos dramaturgicos, sempre fiel ao seu registro vocal e corporal: desajeitado, instável, algo explosivo. Independente das suas caracterizações, ele chama a atenção no sentido de que são extremamente definidas como uma assinatura, uma marca de interpretação, nunca neutralizadas por qualquer diretor, demanda dramaturgica ou midiática.

Essa recorrência do registro de Cardoso é um alvo fácil dos seus críticos que afirmam: “não vejo um personagem, só vejo o Pedro”. Creio que surja daí um paradoxo entre este registro recorrente e a versatilidade desse ator que pode ser reconhecida em alguns filmes mais sérios e principalmente nos seus solos, quando sugiro haver um maior desafio para aquilo que já sabemos funcionar.

De Marinis toma o termo “bricolage” emprestado do clássico *Pensamento Selvagem* de Claude Levi Strauss, para falar do aspecto de “*seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e re-elaboração*” da auto-tradição. Neste sentido não há negação de mestres – como no caso de Pedro com Amir – mas há um completo despojamento no sentido de re-elaboração da aprendizagem e da capacidade de se reinventar:

De dónde extrae el actor cómico los elementos para construir su propia autotradición y como los extrae, esto es, por medio de qué modalidad los recupera y utiliza? Aquí es esencial referirse a la relación del actor cómico con la dimensión fisiológica, de la parte baja del* cuerpo, y a la vez a la propia autobiografía, considerándola obviamente, no solo como experiencia de vida acumulada a través de los años sino mas precisamente, como patrimonio cultural y artístico: el conjunto de ese conocimiento escénico sincrético, y quizás desordenadamente estratificado, que integra la cultura multiforme de un actor cómico.⁴¹

³⁹ DE MARINIS, *Comprender el teatro*, nota, p. 268. Tradução: “Ator afortunado a quem ninguém ensinou a atuar, porque assim, não sabendo atuar, atuará lindamente” ou “não conheço escolas, não conheço tradições. O teatro que faço é o meu teatro”.

⁴⁰ Podemos citar outros atores brasileiros que também consolidaram um estilo ou uma auto-tradição: Oscarito, Grande Otelo, Procópio Ferreira, Eduardo das Neves e, mais recentemente, Luis Fernando Guimarães.

⁴¹ *Comprender el teatro*, p. 161. Tradução: De onde extrai o ator cômico os elementos para construir a sua auto-tradição e como os extrai, isto é, por meio de que modalidade os recupera e utiliza? Aqui é essencial referir-se à relação do ator cômico com a dimensão fisiológica, da parte baixa do corpo* e á própria autobiografia, considerando-a obviamente, não somente como experiência de vida acumulada através dos anos, porém mais precisamente, como patrimônio cultural e artístico: o conjunto deste.

Nesta passagem, De Marinis lança uma pergunta fundamental: de onde e como o ator cômico extrai a sua auto-tradição? Em outros termos, se esse modelo trata-se na verdade de um não-modelo, se não há uma conexão direta com alguma tradição, como estudar e como abordar a auto-tradição? Creio que esta referência teórica de De Marinis me faz elaborar uma das perguntas essenciais da pesquisa: como abordar o trabalho de Pedro Cardoso? Em primeiro lugar, De Marinis fala de uma relação do ator com a sua dimensão fisiológica, com as suas partes baixas e menciona em nota, a este propósito, o estudo profundo sobre o fenômeno cômico popular de Mikhail Bakhtin. Esta indicação parece bastante incipiente – que tipo de relação com a dimensão fisiológica De Marinis se refere? Não sabemos.

Contudo, ao ler Bakhtin, nota-se a imensa importância filosófica, estética e política que o autor dá a esta relação com os baixos corporais – ou aos aspectos fisiológicos -, como imagens da cultura popular. Portanto, faço uma análise desses aspectos no segundo ponto do próximo capítulo. A segunda pista de De Marinis é a autobiografia do ator cômico, logo de cara revista: não apenas como experiência acumulada de vida, mas como patrimônio cultural e artístico.

Por isso creio ser importante esta abordagem que faço do patrimônio cultural de Pedro Cardoso: seus traços de intelectual espontâneo e suas referências da cultura popular – sobretudo os relacionados ao mestre Amir Haddad - e sua relação ambivalente com a indústria cultural: ícone e crítico da mesma. Estes três pilares me parecem formar o patrimônio cultural de Pedro e, portanto, são os três pontos desenvolvidos no segundo capítulo.

2.3 Plurilinguismo

De acordo com a teoria de De Marinis, um ator cômico nunca se concentra em apenas uma forma espetacular. Este se alimenta das diversas formas “baixas”, “populares” para forjar as suas próprias estratégias de comunicação com o seu público. O teórico fala de diversos modelos recitativos e dos variados gêneros teatrais onde esse tipo de ator pode transitar de forma “nômade e desordenada”. Nos solos autorais de Pedro Cardoso observa-se mais claramente uma composição de linguagens.

conhecimento cênico sincrético, e quem sabe desordenadamente estratificado, que integra a cultura multiforme de ator cômico.

* Nesta nota De Marinis refere-se à pesquisa de Bakhtin sobre os baixos corporais no contexto da cultura popular.

Mesmo no seu trabalho de ator na TV e no cinema percebe-se certa variação de gêneros: a sua comicidade eventualmente alcança, pela via do patético, uma expressão mais profunda dos sentimentos. Em alguns casos ele assume papéis mais sérios – do “gênero drama” - em filmes como *O que é isso, companheiro?*⁴² e *O Redentor*⁴³. Essa mescla de gêneros parece se aproximar do conceito de plurilinguismo da tese de De Marinis. O diretor teatral Gerald Thomas afirmou que Pedro Cardoso “é um autor trágico que se apresenta na forma de um comediante inocente”⁴⁴. Sobre esta alternância, Pedro fez a seguinte consideração à Professora Elza:

Elza: Você acha que existe alguma diferença entre ator de comédia, ator de drama e comediante?

Pedro: Acho que não. Por exemplo, Jack Lemmon é o quê? Walter Matthau, fazendo um filme chamado *Sintonia do Amor*, em que ele faz o Einstein, é uma criação brilhante, ele não faz nada, ele não imita o Einstein, ao mesmo tempo ele é igual ao Einstein, é uma coisa genial. O Jack Lemon talvez seja o exemplo mais sintético – você não vai conseguir dizer se ele é um comico, se ele é um dramático. No filme *Se meu apartamento falasse*, o que ele faz é totalmente indefinível. O Vittorio Gassman, o Marcelo Mastroiani, o Gérard Depardieu... eu vi o *Cyrano de Bergerac* com ele, absolutamente múltiplo, engraçado, comovente. Então, eu acho que toda vez que um artista da arte de representar se nomeia dentro de uma única possibilidade, ele se torna um pouco medíocre. Aqueles que não se nomeiam deixam a arte de representar ser total. Acho que existem aspectos, preponderâncias: a preponderância do comico, a preponderância do dramático, a preponderância do trágico, do poético; mas não há absoluto reinado nunca de nenhum aspecto; há sempre, pelo contrário, a alternância.⁴⁵

Pedro ressalta a alternância dos aspectos representativos como conjuntura da expressão do ator. Segundo ele, há preponderâncias, mas a redução a um gênero reduz a própria expressividade. Este ponto de vista parece se concretizar de fato na sua criação, tanto como ator quanto como autor. Pedro é muito associado ao gênero cômico, mas faz questão de não se reduzir a ele e, de fato, é reconhecido também pelos papéis dramáticos que já interpretou. Da mesma forma, os seus solos, mesmo que preponderantemente cômicos, não se furtam de tematizar a violência, de propor algum questionamento ou de tanger a dor da loucura, por exemplo.

De Marinis comenta que o “ator burguês” é um “ator de vozes” – mais desajeitado no manejo corporal do que o ator cômico-popular. Percebe-se que este autor aproxima o conceito de popular de uma abordagem mais corporal da criação cênica. O “ator

⁴²Filme brasileiro de 1997, do gênero drama, dirigido por Bruno Barreto. O roteiro do filme foi parcialmente baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, escrito em 1979. Lançado nos Estados Unidos da América com o título de *Four Days in September*, concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro daquele ano.

⁴³Filme brasileiro de 2004, do gênero drama, dirigido por Cláudio Torres.

⁴⁴ THOMAS, Gerald. Crítica teatral: *Ator é simplesmente impressionante. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 de março, 1999.

⁴⁵ DE ANDRADE, *Mecanismo de comicidade*, p. 167.

burguês”, que se alimenta de linguagens mais populares na formação de um plurilinguismo - canto, a dança, o malabarismo etc. -, apresenta, portanto, limitações técnicas por ser mais desajeitado no manejo corporal. Essa limitação corporal se aplica ao caso de Pedro. A sua composição de linguagens é mais dramática e intelectual. Em *Os Ignorantes*, ele narra algumas cenas, interpreta outras, recita cordéis, canta pequenos trechos musicais e se multiplica em tipos muito diferentes de personagens. Além da dramaturgia complexa, a sua performance conta ainda com um aparato cênico que apóia a narrativa: projeções de imagens com acompanhamento musical e fotos gigantes de rosto dos personagens.

2.4 Intertextualidade Carnavalesca

Mais uma vez De Marinis refere-se a Bakhtin para elaborar a sua tese: o termo carnavalesco é utilizado no sentido bakhtiniano como rebaixamento cômico – Bakhtin pensa o cômico como um fenômeno de carnavalização, ou paródia, de tudo que é sério na sociedade. Aprofundo os conceitos de Bakhtin no próximo capítulo.

Contudo, o rebaixamento a que De Marinis se refere é mais específico nas próprias tradições teatrais: da impostação, da seriedade e da sisudez do que podemos chamar de teatro oficial. Neste caso ele fala de um meta-teatro paródico. Este aspecto não se reflete diretamente no trabalho de Pedro, não considero que haja uma paródia direta do teatro oficial.

Há, contudo, na gênese teatral de Pedro Cardoso, naquele período chamado *besteiral*, uma relação de oposição ao teatro oficial: segundo ele, as cenas surgiam de brincadeiras feitas nos bastidores, nos intervalos íntimos dos ensaios das peças oficiais. Em algumas cenas faziam-se paródias de filmes emblemáticos. De qualquer forma, há uma relação de escárnio com o “teatro oficial”, não somente na paródia das suas regras mais rígidas, mas na própria concepção de cenas que nascem dos bastidores – que só cabiam na intimidade – e, com a ousadia dos seus autores, ganham o “espaço oficial”.

Creio que podemos pensar a atitude artística de Pedro, a sua auto-tradição, como uma paródia das formas de representação oficiais. Não de uma paródia direta, que seria imitar distorcidamente os padrões de representação. Mas a consolidação da sua maneira fortemente pessoal de atuar, sem perder o fio da credibilidade, parece-me de alguma forma “rebaixar” os dogmas de representação no sentido de não levar a sério e desafiar

os cânones formais de atuação. Pedro extrapola os cânones mantendo-se fiel ao seu registro e à condução do enredo dramático em jogo.

2.5 Relação não garantida com o espectador

Neste ponto De Marinis chama a atenção mais uma vez do recurso cênico presentificado como superação das garantias da “quarta parede”, caracterizando-se pelo jogo com a platéia que passa a ser sujeito e objeto do espetáculo – como falei anteriormente, Pedro não joga diretamente com a platéia, mas não deixa de jogar. Principalmente em *O Autofalante* ele parece se propor a esse desafio de presentificação cênica como elemento imprescindível da eficácia do espetáculo. No prefácio da publicação dessa peça ele explica que o texto por si só não tem a mesma inteligibilidade que ele deposita em sua realização cênica – trata-se, contudo, diferentemente do aspecto popular de jogo com a platéia comentado por De Marinis, de um jogo intelectualizado, dramático, fruto da temática da loucura trabalhada no solo:

Esta dramaturgia é absolutamente nítida quando encenada. (Pelo menos a mim me parece que é.) O público sabe, o tempo todo, que não há dois personagens em cena mas apenas um. Este único que há é que nos diz que um outro veio dizer a ele que eles eram a mesma pessoa. Mas o público sabe que isto é o que o personagem está dizendo e que, claramente, não é o que se vê. Toda a eficiência da dramaturgia (e, mesmo, toda a comicidade) repousa sobre esta indubitável certeza.⁴⁶

Ou seja, a dramaturgia só se completa, só se torna nítida, quando encenada. Em uma dramaturgia não linear, na qual o único personagem tem a personalidade cindida e não reconhece a sua própria voz, pensando ser de outro, é estabelecido um jogo que se desdobra de uma abordagem da questão da loucura. E o autor “repousa” a eficiência da sua estratégia narrativa na compreensão da platéia do jogo dramático proposto.

Completando o ponto, De Marinis faz uso das imagens complementares do “domador de feras / mágico das crianças”, para pensar as técnicas de jogo com a platéia. Por um lado a firmeza, a agressividade e a decisão e, por outro, a doçura, a surpresa, a fascinação: *“El secreto del éxito del cómico reside en saber dosificar inteligentemente estos dos tipos de ingredientes que son las dos caras de una misma realidad, dos aspectos de una misma estrategia, si logramos captar por medio de qué procedimientos*

⁴⁶ CARDOSO, Pedro, *O Autofalante*, p. 5.

materiales se obtienen tales efectos: y gracias a ellos la atención del público se conquista y se mantiene”⁴⁷.

Em *Os Ignorantes* principalmente pode-se notar a dinâmica de “morde /assopra”, de “domador / mágico” descrita por De Marinis. Pedro varia muito claramente esses aspectos, alternando firmeza e doçura, também em *O Autofalante*, contudo de forma mais sutil. Creio que haja uma correspondência do trabalho de Pedro com esse ponto de jogo com algumas nuances, conforme a análise que faço no terceiro capítulo.

Como disse anteriormente, o seu carisma como estrela de TV o protege na sua relação com o espectador. Contudo, as suas propostas dramatúrgicas não correspondem apenas ao encontro entre o público e a estrela e, neste sentido, pode-se afirmar um jogo autêntico com a platéia. Diferente do jogo cômico-popular, que incorpora inteiramente o público como objeto ou sujeito, no caso de Pedro, aparece como um jogo mais dramatúrgico – dialoga com o riso do público, alimenta-se da sua reação, porém apoiado numa estrutura ficcional e mais cerebral. De fato, o riso se coloca como uma relação de jogo mais direta com o público nos solos de Pedro:

Tem uma coisa que eu sei que eu faço que é meio inconsciente. Eu não deixo o cara terminar de rir pra falar de novo. Eu pego ele no meio da gargalhada. Porque ele está muito escancarado, ele está pelado quando ele está rindo, está meio nu. Então eu tenho um acesso a ele mais fácil. Eu não deixo a razão se estabelecer de novo.

Elza: Esta é uma técnica sua de comicidade.

É uma intuição. Se eu consigo que o cara saia de si, eu não posso deixar que ele volte a si. Tenho que manter ele... Como se eu tivesse uma bola que eu preciso soprar para ela permanecer no ar. Mas eu só consigo fazer isso se eu também não voltar a mim. Isso é que é assim louco. Eu não consigo fazer isso se eu tiver... Eu tenho que estar também eu naquele negócio que a gente vai indo e que não pára. É como dois atores, **é contracenar com o público**.⁴⁸

Nesse ponto aparece na relação desse tipo de ator com a platéia o conceito de “artificialidade extra-cotidiana”, “sem, (no entanto), ter a adequada consciência”. Como falei no ponto sobre intertextualidade carnavalesca, Pedro se expressa física e vocalmente de forma não realista, extra-cotidiana, embora não de forma muito consciente, o que é perceptível no seu trato corporal – a expressividade se dá como um esboço, não há, aparentemente, preocupação com a precisão corporal, mesmo que se admita a sua funcionalidade dentro da proposta como um todo. O seu manejo corporal é coerente com a concepção de representação como um todo. Ele parece estabelecer certa

⁴⁷ DE MARINES, *Compreender el teatro*, p. 163. Tradução: O segredo do êxito cômico reside em saber dosar inteligentemente estes dois tipos de ingredientes que são as duas caras de uma mesma realidade, dois aspectos de uma mesma estratégia, se conseguirmos captar por meio de que procedimentos materiais se obtém tais efeitos: e graças a eles, se conquista e se mantém a atenção do público.

⁴⁸ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*, p. 174. (grifo meu)

relação de desconfiança com as técnicas de representação, pois estas poderiam cercear a expressão da sua auto-tradição. Nos solos, se o manejo dos recursos corporais e vocais parece dar margem a uma imprecisão, a fidelidade ao texto e ao roteiro proposto parece ser impecável. Faço essa constatação após ter visto *Os Ignorantes* algumas vezes e apoiado em um estudo apurado do texto publicado dessa peça. Trata-se de um texto / roteiro muito lapidado no qual o autor confia e se apóia plenamente.

De Marinis comenta o aspecto político da busca pelas tradições populares, como uma forma de encontrar maior expressividade em relação ao teatro burguês – acadêmico ou de diretor – dominante até o início dos anos 70. Um aspecto que salta dessa dinâmica é a idéia de representar “a si próprio”, numa tentativa de fazer um anti-teatro, de resgatar alguma autenticidade teatral – idéia que parece se aproximar da atitude personalista da representação de Pedro Cardoso. Ao ser perguntado sobre essa marca personalista, Pedro enfatiza o elemento do personagem como expediente do seu trabalho, embora diferente da concepção realista de personagem:

Elza: Às vezes eu não sinto no seu trabalho um personagem, eu vejo você.

Pedro: O Caetano falou de mim “Você não faz nada, e ao mesmo tempo está tudo lá”. E eu fiquei muito lisonjeado. Eu acho que tem um personagem. O que não tem é uma imitação, não tem a fabricação de um aspecto diferente do meu, mas tem a representação de uma alma ou de um arquétipo que não sou eu. Na minha peça, no conjunto de todos os personagens você me vê. E como eu sou o autor também é um duplo me ver. E não tem essa fábrica de ilusões. A televisão e o cinema são fábricas de ilusões. O teatro é uma fábrica de realidades. Mas não do realismo. O pior acesso à realidade é o realismo. O melhor acesso à realidade é o arquétipo. Quando você mostra um personagem, ele não é alguém que teve pai e mãe e uma psicologia complexa; ele é um aspecto. Na *commedia dell'arte* são figuras, são máscaras.⁴⁹

Portanto, Pedro tem uma concepção arquetípica de personagem e faz uma referência à *Commedia dell'arte*, que consolidou a tradição popular de arquétipos teatrais. Essa concepção, como ele diz, é uma oposição à concepção realista da TV e do cinema – ilusionismo realista, que se apóia em parte considerável do legado de Stanislavski⁵⁰. O próprio De Marinis, ao propor um modelo do novo ator cômico como uma amálgama do ator burguês e do ator cômico, ressalta que devemos desconfiar de certos modismos dos novos cômicos de TV e cinema – sua tese fala de atores dispostos a realizar “*uma*

⁴⁹ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*, p. 173.

⁵⁰ É preciso ressaltar a importância deste legado e as re-elaborações que o autor promoveu em suas próprias teorias, fazendo evoluir as suas concepções dentro de uma pesquisa dinâmica; o que se critica como “realismo” é a aplicação reducionista de certa parte da obra do teatrólogo russo para fins demasiadamente funcionais e comerciais.

bricolage muitas vezes violenta sobre fragmentos altos e baixos” para “*reinventar a sua auto-tradição*”.

Não quero fazer uma correspondência direta entre esta descrição e o trabalho de Pedro, mas é possível fazer algumas aproximações: sendo um expoente da TV e do cinema, Pedro procura se reinventar em seus solos, sem nenhum traço de radicalismo – muito bem apoiado na sua condição de estrela e na sua auto-tradição, ele apresenta mais um refinamento intelectual nos seus solos e uma marca autoral ao espetáculo como um todo. Diria que realiza uma bricolage sim, mas não violenta, uma bricolage de entretenimento – neste sentido, um entretenimento diferenciado pela qualidade e pela inteligência do autor.

Por fim, De Marinis comenta as questões da auto-tradição como uma característica de uma época sem tendências ou movimentos – as indicações individuais não formam indicações gerais. Trata-se de uma “*situación paradójal, que consiente artistas, pero no tendencias artísticas, poetas pero no poéticas, maestros sin discípulos, padres sin hijos*”⁵¹. Deste ponto de vista, configura-se um problema de transmissibilidade do conhecimento. E termina com a seguinte reflexão:

Pero estos actores-autores que llamamos nuevos cómicos nos muestran, quizás, algo muy importante con respecto a lo que hoy es seguramente el problema crucial del actor, y por lo tanto, del teatro en Italia (pero no sólo en Italia). Es decir cómo preservar, o más bien, cómo recuperar para sí mismos una verdadera autonomía lingüística y productiva e los espacios cada vez más estrechos dejados por un sistema teatral cada vez más asfixiante y burocratizado y por una pseudocreatividad de masa cada día más intrusa. Encontrando-se ante este problema, un cierto número de artistas – aunque trabajasen en campos muy distantes – llegó a dar respuestas muy similares y a encontrar aproximadamente las mismas soluciones: de este modo, se han identificado algunas (raras) modalidades de acceso, hoy, a una condición – aunque fuese intermitente – de felicidad creativa, a un – aunque fuese lábil – estado de gracia artístico.⁵²

Portanto De Marinis fala de autonomia lingüística dentro de uma realidade teatral asfixiante diante da pseudo-criatividade de massa cada vez mais intrusa. Nesta

⁵¹ DE MARINIS, *Compreender el teatro*, p.169. Tradução: Situação paradoxal, que engloba artistas, mas não tendências artísticas, poetas porém sem poéticas, mestres sem discípulos, pais sem filhos.

⁵² DE MARINIS, *Compreender el teatro*, p. 170. Tradução: Porém estes atores-autores que chamamos novos cómicos nos mostram, talvez algo muito importante com respeito ao que hoje é seguramente o problema crucial do ator, e portanto do teatro na Itália (porém não somente na Itália). Quer dizer, como preservar, ou melhor, como recuperar para si mesmos uma verdadeira autonomia lingüística e produtiva nos espaços cada vez mais estreitos deixados por um sistema teatral cada vez mais asfixiante e burocratizado e por uma pseudo-criatividade de massa cada dia mais intrusa. Encontrando-se diante deste problema, um certo número de artistas – ainda que trabalhassem em campos muito distantes – chegou a dar respostas muito semelhantes e a encontrar aproximadamente as mesmas soluções: deste modo, foram identificadas algumas (raras) modalidade de acesso, hoje, a uma condição – ainda que fosse intermitente – de felicidade criativa, a um – ainda que fosse frágil – estado de graça artístico.

perspectiva, creio ter encontrado elementos profícuos para seguir a pesquisa: parece claro que o trabalho de Pedro Cardoso aproxima-se bem da noção de auto-tradição, tanto pela atitude política, de não se enquadrar em padrões esvaziados de representação, quanto estética, de encontrar um registro, uma assinatura inconfundível de atuação. Como disse no contexto de culturas híbridas de Canclini, a marca de Pedro tem a sua eficiência reconhecida pela indústria cultural e o que surge como auto-tradição confunde-se com um, embora novo e pessoal, mero padrão de eficiência da cultura de massa.

A minha proposta é pensar os solos autorais de Pedro como expedientes nos quais ele encontra a maior autonomia possível da própria auto-tradição. Neste sentido parece haver uma dinâmica entre a eficiência – em termos comerciais, do padrão alcançado na TV – e, ainda que intermitente, a busca por uma “felicidade criativa”. Desta forma, faço uma investigação dos seus solos à luz da referência dessa dinâmica – entre o padrão eficiente e o seu rompimento em busca de “um estado de graça artístico”.

2º CAPÍTULO - AS REFERÊNCIAS HÍBRIDAS DE PEDRO CARDOSO

1. Referências de uma cultura erudita

1.1 Raízes eruditas

Pedro Cardoso nasceu em uma família de intelectuais. Entre eles, o mais conhecido é Fernando Henrique Cardoso, ex-presidente da República, primo-irmão de sua mãe. Sobre esta referência Pedro afirmou: “*vaidade intelectual é um traço característico da minha família. A família do meu avô (materno) é assim, vaidade da própria capacidade intelectual. Acho que até eu devo ter esse pecado aí*”⁵³. O que se percebe nos depoimentos de Pedro Cardoso é certo pudor em relação a sua intelectualidade. Neste último, ele coloca a sua vaidade intelectual como um pecado.

Comecei a tratar a questão da cultura erudita no trabalho de Pedro Cardoso no primeiro capítulo, no item intitulado *Recepção popular e Cultura hegemônica*. Segundo Canclini, as formas escritas de cultura privilegiam as elites mais instruídas nas sociedades latinas, assoladas pelo analfabetismo. Em seu solo *Os Ignorantes*, Pedro aborda a questão da ignorância, relativizando a ignorância cultural com uma espécie de ignorância existencial – sobre a subjetividade que nos governa:

Àqueles que nem o próprio idioma
 Conseguem falar de forma certa,
 E nem sabem bem fazer uma soma
 Dirá dividir ou língua estrangeira;
 (...)
 De tanto que o mundo da relevância
 Às formas mais nobres que há do saber.
 (...)
 A eles nomeia a gente mais culta
 Dizendo que são os ignorantes.
 (...)
 Quem julga que assim a causa sepulta,
 Vos peço licença: dizei-me se antes

Mais ignorante né quem desconhece
 As coisa de dentro, que quem pouco atina
 Co’as coisa de fora?”
 (...)
 Bem, me parece,
 Que tudo se iguala e então se ilumina.
 Se falta nos faz os conhecimento
 Que das faculdade nos sobrevoa,

⁵³ Revista *Caros Amigos*, número 27, junho de 1999, p. 28.

Não deixa também de ser um tormento
Tão pouco de si saber a pessoa

E se a falta de estudo dá-s´ esse nome,
com todos de acordo, d´ignorância,
por que não chamamos a est´outra fome
co´a mesma e igual significância?⁵⁴

Nestes versos, proferidos por um personagem semi-analfabeto, é apresentada uma tese que abrange, para além da ignorância usualmente destinada aos sem formação intelectual, todos os seres humanos – independente da formação -, na condição de “ignorância de si mesmo”, ou seja, da ignorância que todo homem tem em relação a sua subjetividade.

Como citei anteriormente, Pedro afirmou em uma entrevista que se sente muito oprimido pelas hierarquias que privilegiam a cultura europeia e a cultura acadêmica de um modo geral. Ele crê que esta hierarquia, liderada por “*uma intelectualidade europeizada, americanizada, muito pequena*”, descredibilizou o chamado teatro *besteirol*, que foi onde ele deu os seus primeiros passos no teatro: “*esse pequeno grupo que tem informação europeizada toma para si a verdade e, como ele controla os meios de comunicação, passa a ditar “a verdade”, a dizer qual é o bom teatro, o bom cinema, a boa literatura (...). A essas pessoas tenho vontade de me opor tremendamente*”⁵⁵.

Canclini fala sobre a preponderância de formas escritas na documentação da formação cultural de países latinos. Será que podemos associar esta “intelectualidade europeizada”, como diz o Pedro, com a hegemonia cultural das formas escritas, como diz Canclini? Certamente existem muitas formas de cultura erudita além da escrita, assim como nem toda literatura é necessariamente erudita, mas creio que **esses** aspectos ajudam a elaborar um pensamento sobre o contexto de Pedro Cardoso. Principalmente pelo fato de ser ele um ator “do texto”, da palavra escrita - quero dizer, o seu potencial atoral e cômico apóia-se no seu manejo atoral, no seu esmero dramático. Quando ele diz que há uma “intelectualidade europeizada” creio que podemos associar à hegemonia cultural das formas escritas indicada por Canclini – afinal, as línguas escritas na sociedade latina são de origem europeia. Ao fazer esta associação, estou tentando mostrar que Pedro critica uma “intelectualidade europeizada” e, ao mesmo tempo, é

⁵⁴ CARDOSO, Pedro. *Os Ignorantes*, 2005. p. 21.

⁵⁵ Revista *Caros Amigos*, p. 28.

representante dela. Ambiguidade que se repetirá no âmbito da indústria cultural, da qual falo no terceiro item deste capítulo.

Além de admitir as suas raízes na cultura hegemônica e de se opor aos seus dogmas, Pedro entende que *Os Ignorantes* não possui nenhuma “gota de erudição”:

Em que medida sou brasileiro? Na medida em que sou um cara de elite. Não posso dizer que sou um sambista, que sou um nordestino, que sou... Não, sou um menino branco, nascido em uma família rica, muito antes de ler Machado de Assis li Dostoievski, porque estava na estante primeiro. Então, nessa medida é que sou um brasileiro, porque o brasileiro também tem essa elite. No entanto, por uma questão de educação, fui jogado de encontro a este Brasil maior, que tem o samba (...) então faço um espetáculo, *Os Ignorantes*, e tenho coragem de levar para qualquer platéia brasileira, com a maior tranqüilidade de que não há nenhuma gota de erudição nele. Pode ser visto pelo cara que veio da Sorbonne, e pelo cara que nunca leu nada. E tenho certeza que sou capaz de divertir a ambos. Acho que a gente precisa dar cabo da erudição.⁵⁶

Portanto, Pedro é um “cara de elite” que quer “dar cabo da erudição”. Ele supõe que o erudito, da *Sorbonne*⁵⁷, e um analfabeto do Brasil podem se divertir igualmente no seu solo. Admito que um analfabeto pudesse se divertir com esse solo e que não precisaria ter lido nada para acompanhar o espetáculo.

Neste sentido, esta peça não é erudita. Contudo, as cenas mais cômicas, mais acessíveis, se intercalam com versos que tematizam a questão da ignorância. Esse desdobramento se veste do clichê “popular”, relativizando a ignorância cultural a partir da visão subjetiva, numa construção poética complexa para um analfabeto - penso que agradaria mais ao erudito da *Sorbonne*. Seria difícil também um analfabeto adentrar um Shopping Center elegante num bairro nobre da cidade – ambiente preferencial das peças de Pedro – e gastar um quarto do seu ordenado para se divertir com ele – para quê, se ele está toda a semana na TV?

1.2 Literatura dramática

Desenvolvendo a questão da erudição de Pedro Cardoso através do aspecto literário de sua obra, é preciso frisar que ele não produz literatura simplesmente, mas sim literatura dramática, texto para teatro, como ele comenta – contraditoriamente - a propósito da dificuldade de publicar os textos de suas peças, no prefácio da publicação de *O Autofalante*:

⁵⁶ Revista *Caros Amigos*, p. 33.

⁵⁷ Tradicional universidade francesa, que Pedro cita como referência de alta erudição.

Mas, então, em algum momento dessas minhas sempre amadoras especulações, o óbvio se tornou evidente; e eu compreendi que não conseguiria nunca registrar esse tipo específico de diálogo de “O Autofalante” com recursos de anotação da palavra escrita porque ele não havia sido escrito (aqui no sentido de “inventado”) para ser lido. Tampouco ouvido. É o diálogo de uma cena de teatro. Ele fora escrito para fazer parte da cena. Não tem nenhum valor como palavra escrita, não pertence à literatura. E a palavra escrita e suas formas de anotação pertencem à arte da literatura. Eu me encontrei imerso naquela confusão porque estava tentando usar ferramentas de uma arte, a literatura, para transmitir outra, a de um teatro sem literatura. A literatura é uma entre as muitas linguagens que podem colaborar para efetivação de uma cena, mas ela nem é essencial (há teatro sem palavras), como também não é tudo. **Sempre haverá, no mínimo, um ator que diga a palavra. E esse ator, com sua presença e arte, contribui decisivamente para a construção do sentido do que está sendo dito.** (...) No teatro, as palavras não precisam (e não devem) dizer tudo. A literatura (no sentido de ser a arte da palavra) pode ser uma linguagem utilizada pelo teatro, mas o teatro nunca será apenas a literatura da qual faz uso. (Há estilos de teatro em que a presença da literatura é determinante. Estes são mais acessíveis através dela, embora jamais o possam ser exclusivamente.) **No caso específico de “O Autofalante”, como já disse, penso que não há nele nenhuma literatura.** O texto é o registro do que o personagem diz de sua oralidade. E este não é um personagem que faz literatura quando fala.⁵⁸

Logo de início Pedro afirma as suas elaborações como amadoras, o que o tira da responsabilidade de dialogar formalmente com qualquer corrente teórica, estabelecendo, a princípio, uma atitude despretensiosa. Mesmo sem aprofundar teoricamente a questão da escrita dramática, sabemos que há uma infinidade de problematizações propostas por diversos teóricos da literatura dramática que de fato poderiam enriquecer as elaborações amadoras de Pedro. Não farei essa tarefa.⁵⁹

Note-se no primeiro grifo que ele esboça uma atitude mais radical em relação à independência do texto – “ator, com presença e arte”. Essa radicalidade se aproxima da tese de De Marinis sobre a solidão dramática – ele afirma sobre o seu modelo de novo ator cômico, a independência em relação ao texto; o modelo do ator cômico-popular mais radical, que influencia este novo modelo, seria absolutamente independente do texto - este serviria, no máximo, como roteiro, uma guia, sobre a qual a improvisação, a presença e as técnicas de jogo com a platéia fluiriam livremente. Mas não é o caso de Pedro, que leva anos escrevendo os seus solos e apresenta uma dramaturgia intrincada, um enredo ficcional complexo.

⁵⁸ CARDOSO, *O Autofalante*, p. 8. (grifo meu)

⁵⁹ Podemos falar aqui da chamada “literatura oral”, que se caracteriza por uma transmissibilidade que depende da habilidade de um “falador”. Este conceito se aproxima, de certa forma, do personagem que lê seus versos para os amigos em *Os Ignorantes*.

Creio que a referência de Rabelais também enriqueça esta discussão: segundo Bakhtin, o seu texto, embora valorizado como “alta literatura”, pela essência popular de sua obra, podia, mais do que ser apenas lido, podia ser “ouvido”; certas passagens seriam tão fortemente associadas à imagens populares que poderiam ser “ouvidas” na expressão, por exemplo, da balburdia do pregoeiros de praça pública. Trata-se, a meu ver, de um exemplo de literatura que supera a condição destacada de hegemonia cultural, pela condição híbrida do gênio literário e das imagens populares percebidas na sua essência.

Meu foco aqui é pensar o elemento de erudição literária, na perspectiva da hegemonia comentada por Canclini, nos solos de Pedro Cardoso. Ao falar do que escreve ele completa a palavra “escrito” com “inventado” ente parênteses. Essa auto-correção parece certo pudor com o aspecto literário da peça. Daí em diante ele tentará formular uma teoria amadora sobre o texto dramático, para concluir que a escrita dramática é sempre insuficiente e que o teatro nunca se reduz a uma literatura no qual pode estar apoiado. Seu discurso se radicaliza na afirmação que diz que *O Autofalante* não possui nenhuma literatura – afirmação contraditória, como vimos a propósito do quão radicalmente livre do texto pode ser uma performance, como descreve De Marinis. Se lembrarmos da oposição de Pedro a uma “intelectualidade europeizada”, entenderemos que todo o seu discurso – na entrevista e no prefácio - de um teatro sem literatura está na mesma direção, numa atitude rebelde contra a cultura erudita hegemônica.

Esta atitude certamente está associada ao discurso do mestre Amir Haddad, que busca encontrar, como afirma o título do recente livro publicado sobre a sua escola de teatro um “*Teatro sem arquitetura, (uma) dramaturgia sem literatura (e um) ator sem papel*”. Falo mais sobre o Amir no próximo ponto deste capítulo.

Quero propor que a posição anti-literária de Pedro é afinada, de certa forma, com a questão da hegemonia cultural da palavra escrita sugerida na tese de Canclini. Logo de cara, o suporte teatral pode oferecer uma linguagem mais acessível do que a palavra escrita, na perspectiva proposta por Canclini da cultura inserida em uma sociedade com grandes taxas de analfabetismo.

Não se trata aqui de afirmar que as classes menos favorecidas culturalmente não poderiam dar conta de uma plena alfabetização, dentro do contexto de um bom serviço educacional, mas sim pensar como essa formação pode ser híbrida sem privilegiar tanto a cultura erudita; pensar como o erudito pode se mesclar com a cultura popular – no contexto latino, como a cultura erudita européia poderia, ao invés de se impor, se mesclar com as culturas nativas. Essa é a direção da tese de Canclini, com a qual Pedro se afina, ao menos na teoria. Conforme a citação que fiz anteriormente, Pedro afirma que grande parcela da população não possui a sua cultura reconhecida por uma intelectualidade europeizada e que este é um pequeno grupo que “*toma pra si a verdade, e como (...) controla os meios de comunicação, passa a ditar a “verdade”, a*

*dizer qual é o bom teatro, o bom cinema, a boa literatura, a boa imprensa, o que é a verdade e o que não é. A essas pessoas tenho vontade de me opor tremendamente.*⁶⁰

Portanto, Pedro reconhece uma hegemonia cultural que desfavorece uma grande parcela da população. Esta hegemonia seria controlada por uma minoria europeizada. De certa forma, esses aspectos se afinam com a tese de Canclini. Mas este se refere a uma formação histórica colonial. Qual é a hegemonia cultural hoje? Será que ainda é como diz o Pedro, uma intelectualidade europeizada? Essa minoria toma para si a verdade dos valores culturais?

1.3 Abordagem erudita da crítica teatral

Creio que a hegemonia cultural de hoje é a da indústria cultural. Esta é a que alcança a maior parte da população. E Pedro faz parte dessa indústria. Sobre ela falo mais no terceiro ponto deste capítulo. Cabe aqui pensar qual o papel da chamada cultura erudita na formação e no trabalho de Pedro. Pelo que entendi, ele afirma que essa cultura controla os meios de comunicação – e isto fica claro no seu depoimento sobre a pesada crítica que o *besteirol* sofreu na década de 80. Ele diz que era um nome “totalmente pejorativo”⁶¹.

Historicamente isso pode ser verdade, mas a evolução da indústria cultural parece diminuir a sua força. O erudito, a meu ver, destina-se á minorias intelectuais e acadêmicas. Se há uma pretensa determinação dos valores culturais numa perspectiva erudita, esta seria inerente ao meio acadêmico e, no máximo, em termos de circulação massiva, da crítica de arte veiculada na imprensa. Mas nem uma nem outra determinam o gosto do grande público. Por isso creio que tal intelectualidade não domina os meios de comunicação como afirma o Pedro.

Se considerarmos de fato a crítica teatral como uma abordagem erudita, podemos pensar o caso de Bárbara Heliodora do *Jornal O Globo*, e este seria um caso de abordagem erudita em um dos jornais de maior circulação do país. Suas críticas desfavoráveis aos solos de Pedro não impediram que eles alcançassem mais de 100.000 pessoas em todo o Brasil. A partir desta constatação, podemos supor que – diferentemente da que foi sugerida por Pedro Cardoso - a concepção erudita não

⁶⁰ Revista *Caros Amigos*, p. 28.

⁶¹ Revista *Caros Amigos*, p. 28.

controla os meios de comunicação, pois estas críticas não diminuiram o seu prestígio nem no teatro nem na televisão.

O título da crítica de Bárbara Heliodora publicada em 29 de setembro de 1998 foi: *“Os ignorantes: Ao acumular as funções de autor, ator e diretor, Pedro Cardoso compromete monólogo”*⁶². Logo de início, é apontado um problema referente à aglutinação das funções teatrais. Na perspectiva híbrida do modelo descrito por De Marinis este tipo de junção – que se aproxima do cômico-popular, como uma vocação para solista – se coloca como um sinal moderno de reestruturação dos ranços do teatro “acadêmico” ou “de diretor”. Mas a crítica considera, neste caso, um engano: *“Em “Os ignorantes”, em cartaz no Teatro do Leblon, o considerável talento de Pedro Cardoso sofre as conseqüências do engano de um só indivíduo escrever, dirigir e atuar”*.

A autora da crítica analisa cada uma das instâncias – ator, autor e diretor – separadamente, concluindo que não há uma estrutura dramática coerente e que a presença cênica do ator não a compensa, já que a sua direção apenas o deixa solto: *“... confiando que o intérprete Pedro Cardoso teria a capacidade, por sua presença cênica, de unificar o que não estava muito estruturado, o autor Pedro Cardoso redigiu um texto que jamais chega a uma conclusão sobre o caminho que tudo aquilo deveria tomar, já que o diretor não faz mais do que deixar o ator solto”*⁶³. Na concepção desta análise, aquilo que De Marinis chama de “auto-direção” não dá conta de uma boa solução cênica. No modelo descrito por este teórico, é apontada uma condição ainda mais radical de investimento na presença cênica – o que ele chama de “solidão dramática”, ou seja, a quase ausência de textos ou cenas pré-estabelecidas. Apesar do investimento de Pedro no texto, Bárbara Heliodora aponta a sua tendência a uma “solidão dramática”, pela incompletude que aponta na sua dramaturgia e pelo suposto complemento da presença cênica, ambas insatisfatórias no seu ponto de vista:

... sendo o resultado um amontoado de pedaços desconexos, que jamais compõem um todo e mal chegam a provocar risos ocasionais. Munido de um texto de melhor qualidade e devidamente estruturado para o teatro, assim como com uma direção que mais o provocasse, Pedro Cardoso poderia ter melhor ocasião de explorar o talento que tem, e que em “Os ignorantes” é completamente desperdiçado.⁶⁴

⁶² Crítica de Barbara Heliodora publicada no jornal *O Globo*, 29 de setembro de 1998.

⁶³ Barbara Heliodora, jornal *O Globo*.

⁶⁴ Barbara Heliodora, jornal *O Globo*.

Para esta crítica esse solo não passa de um “*amontoado de pedaços desconexos*”, pois para ela existe um padrão de “*qualidade, devidamente estruturado para o teatro*”. Ela aponta também a falta de uma direção mais efetiva. Em ambos os aspectos – dramaturgia e direção - Pedro se afasta das convenções indicadas nesta crítica e se aproxima do modelo híbrido do solista sugerido por De Marinis.

Mas todas as duras críticas em um dos jornais de maior circulação do país não impediram que *Os Ignorantes* fosse visto por mais de 100.000 pessoas, uma marca rara para os padrões teatrais brasileiros. Em um jornal de menor circulação – *Tribuna da Imprensa* - o crítico teatral Lionel Fischer fez considerações mais positivas do mesmo espetáculo. Seu título foi: “*A ignorância vista por um artista magistral*”⁶⁵. Assim como Bárbara, Lionel fez uma análise das três instâncias teatrais assumidas por Pedro:

Como autor, produz um tipo de humor que advém de cuidadosa observação da realidade, o que lhe permite criticá-la sem jamais lançar mão de baixarias ou apelar para modismos. Seus textos têm a sua marca, estão impregnados de sua personalidade e refletem uma postura muito clara perante a vida.

E como ator, trata-se de um caso absolutamente particular. A impressão que se tem é a de que os personagens feitos por Cardoso nascem de impulsos respiratórios. E essa pulsação interna parece determinar, talvez simultaneamente, gestos, inflexões e cadências rítmicas de incrível originalidade. E se associarmos tudo isto a uma figura física que, em sua aparente desproteção, nos remete ao imortal Charles Chaplin, temos como resultado um trabalho de ator que confere transcendência à difícil arte de representar.

Como diretor, Pedro Cardoso cria uma dinâmica cênica que poderia ser definida como concerto para ator e orquestra. E sua regência, em perfeita sintonia com o material dramático, valoriza ao máximo as enormes possibilidades expressivas do solista e dos acompanhantes, resultando numa montagem que é um verdadeiro presente para o público carioca. Realmente imperdível, sob todos os aspectos.⁶⁶

Fischer entende que a dramaturgia de Pedro apresenta uma observação cuidadosa da realidade e se caracteriza por marcas claras do seu temperamento e das suas posturas diante da vida. Estes aspectos se aproximam do que venho chamando de assinatura ou opinião autoral. O crítico aponta também o “*caso absolutamente particular*” do registro cênico de Pedro, que podemos remeter ao conceito de “auto-tradição” – criação de novos padrões de representação – da tese de De Marinis. Para Fischer, o recurso técnico que norteia a expressividade cênica de Pedro é a sua respiração – “*impulsos respiratórios*” – que repercute em cadências, gestos e inflexões originais. Por fim, o crítico entende que a sua “auto-direção” é precisa e adequada para o bom aproveitamento dos seus recursos cênicos e dramáticos.

⁶⁵ Crítica de Lionel Fischer, publicada no jornal *Tribuna da Imprensa* em 01 de outubro de 1998.

⁶⁶ Lionel Fischer, *Tribuna da Imprensa*.

Para além das divergências críticas, podemos perceber que a criação cênica de Pedro Cardoso, assim como o “não-modelo” de De Marinis, tende a se afastar das convenções teatrais – que aproximei neste ponto do conceito “erudito” – caracterizando um hibridismo em busca de uma linguagem mais autêntica.

2. Cultura e riso popular

2.1 A referência popular do mestre Amir Haddad - idealizações e hibridismo

A fonte cômico-popular do novo ator cômico descrito na teoria de De Marinis é bastante reconhecível na trajetória de Pedro Cardoso. Desde os vinte e poucos anos de idade ele conviveu e trabalhou com Amir Haddad – essa relação informal, para ele, foi a sua formação teatral, prática e teórica. Amir sempre supervisionou os seus trabalhos. Trata-se de uma influência notadamente de um mestre do chamado “teatro popular”, que abandonou os palcos convencionais para experimentar o “teatro de rua”.

Ao trabalhar conceitos de culturas híbridas apoiado na tese de Canclini no primeiro capítulo, comentei os movimentos de grupos dos anos 80 que marcaram uma pesquisa idealizada da cultura popular, com pouca interação com aspectos culturais contemporâneos – grupos que levantavam a bandeira de uma cultura popular pura, autônoma e, de certa forma, especial em relação a outras abordagens culturais: mais genuína que a erudita, pois estaria ligada às raízes do povo; mais legítima que a da indústria cultural, pelo mesmo motivo.

Para além do julgamento de valor, Canclini destaca a questão de auto-suficiência, da não interação, em tempos pós-modernos, irremediavelmente híbridos. Quando citei a abordagem idealizada da cultura popular indicada por Canclini, sugeri também uma aproximação com o trabalho de Amir Haddad, sobretudo em relação ao *Grupo Tá na Rua*, que sintetiza toda uma linha teórica e prática do mestre.

A fundação do *Grupo Tá na Rua* consolida um espaço de prática, desenvolvimento e propagação de suas idéias. Ali Amir desenvolve a sua escola. O grupo é fundado em 1980, no período final da ditadura militar (1964 – 1985), nascendo absolutamente relacionado e contrário a ela. A prática teatral da época ficou marcada como um dos principais focos de resistência política e, por isso, vítima das mais diversas formas de repressão. Foi uma época de extrema violência e os seus traumas ecoam até os dias presentes, mais de vinte anos após o término do regime.

Prova dessa extensão é, por exemplo no âmbito do *Tá na Rua*, a criação do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir ou em paz com a ditadura* apresentado pelo grupo em 2004. Eu mesmo, que nasci em 1979 (um ano antes da fundação do grupo) - ou seja, não havia chegado à vida adulta no regime militar - participei do processo de criação deste espetáculo que tinha como função, justamente, contar aquela funesta história para as novas gerações e, ao mesmo tempo, como sugere o título, amenizar o trauma de quem a viveu.

Portanto, o *Tá na Rua* nasce imbuído de um espírito revolucionário, libertário, como resistência à repressão sofrida nos “anos de chumbo”. O regime militar era o movimento mais presente e direto a ser confrontado, mas o questionamento artístico de Amir se refere, segundo ele, aos trezentos anos passados de uma tradição teatral, sintetizada no processo de transformação cênica que culmina na estrutura do palco italiano que, ao longo da história, vai se formatando no isolamento entre o acontecimento teatral e a platéia, e entre o teatro, como um todo, de suas origens populares.

Hoje, se o teatro quiser recuperar a sua força comunitária, deverá romper com os 300 anos de isolacionismo e ilusionismo em que os valores, a ética, a estética e a moral burguesa o envolveram, e buscar novos espaços e novas maneiras de se relacionar com o seu público, sob pena de ficar cada vez mais hermético e fechado sobre si mesmo, e cada vez mais distanciado de sua platéia, que nele não se reconhece e através dele não cresce; o que se faz como espetáculo passa a ser não mais do que um aparato visual para a contemplação de uma platéia passiva e desinteressada.⁶⁷

Note-se neste ponto como o trabalho de Amir Haddad se aproxima a um só tempo das idealizações populares descritas por Canclini e das renovações teatrais apontadas por De Marinis. Logo no início deste trecho citado nota-se uma atitude radical em relação ao que ele entende como os valores burgueses. Sua proposta é de rompimento ético, estético e moral. Ele fala de novos espaços e novas formas de relação – sabemos que ele abandona as convencionais salas teatrais para trabalhar literalmente na rua. Este rompimento, no contexto teórico que estou apoiado, tem uma via de mão dupla.

Por um lado, percebe-se um isolamento cultural idealizado e por outro uma resposta a um teatro hermético, digno de uma platéia passiva e desinteressada. Se por um lado Amir joga fora as tradições herméticas – de diretor, acadêmicas, como coloca De Marinis – em busca da essência do jogo teatral, das técnicas populares que poderiam dar

⁶⁷ Amir Haddad em *Tá na Rua – Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*, p.146.

mais vida àquele teatro esmaecido pós-ditadura militar, por outro ele parece se marginalizar em uma atitude excessivamente política e idealizada.

Um aspecto desta idealização é a ausência de desenvolvimentos técnicos teatrais mais específicos, privilegiando a formação de um treinamento único que tende a misturar no mesmo caldeirão o ator e o “povo” como um todo. Um dos princípios ideológicos do Amir é a potencialidade que qualquer um tem para ser ator – fato que se aproxima muito da idealização popular descrita por Canclini e que reverbera na concepção teatral de Pedro Cardoso. Vide a passagem do prefácio de *Os Ignorantes*:

Compreendido nesta abrangência, podemos perceber que o teatro é anterior à sua profissionalização e mesmo ao seu uso artístico. Ele é um meio de comunicação natural e espontâneo, ao alcance de todos. Há teatro sempre que uma pessoa conta uma estória para outra; e toda narrativa de estória produz um espetáculo, por mais que possam nos parecer incipientes os recursos empregados pelo narrador não especializado.⁶⁸

Pedro apóia-se, de certa forma, nessa idealização do teatro como ferramenta natural e espontânea inerente ao ser humano, aspecto que se reflete na própria dramaturgia deste solo – protagonista semi-analfabeto que lê seus cordéis para uma roda de amigos – e que considero como uma reverberação das teorias do Amir. E mesmo ao que concerne a recursos técnicos teatrais, como falei no capítulo anterior, a eficiência representativa de Pedro, consiste em extrapolá-los, na afirmação da sua auto-tradição.

Ao falar das suas técnicas na entrevista para a Professora Elza, ele credencia a sua potencialidade cênica a certa espontaneidade criativa bastante idealizada, como ela mesma constatou: “*Em vários momentos da entrevista Pedro mostrou sua desconfiança em relação às questões técnicas do trabalho do ator da forma como foram colocadas nesta pesquisa. Para ele o caminho da comicidade é a verdade, alcançada via intuição e inconsciente*”.⁶⁹

Nestes pontos Pedro reverbera as idealizações populares do Amir. Contudo, Pedro tem um manejo autônomo dessa referência – ele nunca fez parte do grupo de Haddad e sempre trouxe seu mestre para o seu ambiente de trabalho. Ao que parece, fez uma bricolage – livre manipulação na concepção de De Marinis – destas tradições populares para mesclá-las na formação da sua auto-tradição. E, além da sua condição de solista, Pedro adentrou o meio massivo de veiculação aos poucos até se tornar o ícone televisivo que é hoje. Fato que abre muitas perspectivas ao seu trabalho e que se

⁶⁸ CARDOSO, Pedro, *Os Ignorantes*, 2005, p. 9.

⁶⁹ DE ANDRADE, *Mecanismo de comicidade*, p. 168.

distancia imensamente da postura rebelde do seu mestre. Falo sobre estes aspectos no próximo ponto.

Foi naquele contexto turbulento pós-ditadura militar na década de 80 que Pedro Cardoso conheceu Amir Haddad, que estava fundando o *Tá na Rua*. Junto com o seu grupo ele estava abandonando os alicerces do teatro convencional e experimentando a cultura popular em plena rua. O *Tá na Rua* nasce como uma experiência radical, popular e revolucionária. Pedro bebe desta fonte, mas, como disse, nunca foi integrante desse grupo. O encontro com Amir se dá em um contexto separado, mais ameno e decisivamente marcado por um traço de comicidade: *o besteirol*. Quero propor que este contexto do *besteirol* propiciou um ambiente favorável para a conjuntura híbrida entre Pedro e Amir.

Se por um lado estou aproximando o trabalho de Haddad com a idealização do popular sugerida por Canclini, por outro, quero pensar como a sua influência notadamente apoiada em raízes populares, ganha uma dimensão híbrida na dinâmica criativa estabelecida com Pedro Cardoso, tanto em sua formação quanto na produção dos seus solos - esta dinâmica afina-se com o modelo híbrido proposto por De Marinis entre as tradições do ator burguês e do ator cômico-popular.

A idéia do teatro popular sustentado por Amir se estabelece com marcas profundamente políticas e, neste sentido, assume certa rigidez que estou aproximando daquela noção de popular idealizado de Canclini. Estas idealizações reverberam em Pedro, como disse, mas se hibridizam na formação solística da sua “auto-tradição”, que estou refletindo a luz da teoria de De Marinis.

Amir Haddad, assim como Pedro aproxima-se do modelo híbrido da tese de De Marinis. Ele também se considera um autodidata e, antes de ir para rua experimentar um teatro popular, esteve envolvido com a mais tradicional linguagem teatral, das companhias de diretor, dos textos realistas e, de alguma forma, norteadas pelos cânones acadêmicos. Houve então um rompimento com essas correntes e uma experimentação continuada do teatro popular. “Os aspectos híbridos do Amir” é um tema que cabe uma outra dissertação, mas fica aqui apontada a sua condição híbrida herdada por Pedro que, por sua vez, não frequentou a academia e sequer fez parte de companhias sujeitas ao gênio de um diretor – sua gênese, sua fonte teatral, já é híbrida.

Para aprofundar alguns conceitos da chamada cultura popular que aparecem nas teorias de Canclini e De Marinis, e nas falas de Pedro e Amir, seguirei a pesquisa em um mergulho na tese de Mikhail Bakhtin. Segundo Canclini,

A elaboração de um discurso científico sobre o popular é problema recente no pensamento moderno. À exceção de trabalhos precursores como o de **Bakhtin** e Ernesto de Martino, o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade das três últimas décadas.⁷⁰

Portanto, Canclini aponta o trabalho de Bakhtin como uma pesquisa precursora sobre a cultura popular. Soma-se a essa indicação, as referências diretas de De Marinis sobre intertextualidade carnavalesca e os baixos corporais, como citei anteriormente. Numa entrevista a mim concedida, Amir Haddad comentou que a leitura de Bakhtin foi para ele: “*um esclarecimento, uma iluminação, uma revelação, ou simplesmente um encontro. E uma situada histórica no processo do ator popular, de uma escola popular de representação, de uma ancestralidade*”⁷¹. Pedro Cardoso, por sua vez, quando o entrevistei, citou o autor russo a propósito do riso primitivo. Temos assim uma conjuntura de referências a Mikhail Bakhtin, sobre o qual me debruço a seguir.

2.2 Riso híbrido primitivo e hierarquização cultural

A minha pesquisa está apoiada no conceito de culturas híbridas descrito por Canclini. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais* (publicado em 1965), Mikhail Bakhtin apresenta uma tese sobre a gênese e a formação das hierarquizações culturais, privilegiando o riso como expressão mais radical de superação destas hierarquias – associado à cultura popular, relegado a uma segunda vida durante a idade média e alçado a um nível de consciência artística na obra de Rabelais, um caso híbrido de raízes populares e gênio literário.

Segundo Bakhtin, nas etapas primitivas da civilização⁷², o riso não era separado daqueles momentos considerados “sérios” ou “tristes”. Pedro fez o seguinte comentário sobre esta referência: “*Não é fácil lutar contra a divisão dos gêneros – tragédia e comédia – porque esse é um dos pilares da sociedade; o Bakhtin está dizendo isso, que nas sociedades primitivas isso não havia, e que o cara morria, e no enterro as pessoas riam. Esse assunto derruba muita coisa*”⁷³. Quando o entrevistei, Pedro citou

⁷⁰ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 207. (grifo meu)

⁷¹ Entrevista com Amir Haddad a mim concedida em junho de 2009, Rio de Janeiro.

⁷² Não há uma referência precisa ao período histórico do que o autor chama de “período primitivo”; a marca histórica importante aqui é o aspecto de *classes e Estado não conhecido por aquele regime primitivo*.

⁷³ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*, p. 265.

novamente essa passagem do Bakhtin, acrescentando que o riso nos enterros modernos tornou-se algo velado. Chama a atenção o aspecto de o riso ser comentado como velado e que numa época primitiva era aceito com mais naturalidade. Eis o trecho do livro de Bakhtin comentado por Pedro:

... nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e dos homens eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. (...) durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto.⁷⁴

Considero difícil imaginar um funeral onde se ridiculariza o defunto sem que isso seja considerado desrespeito. A morte, como compreendemos, é um momento de absoluto respeito e seriedade. Mesmo se excetuarmos a morte acidental ou precoce e pensarmos na morte absolutamente natural, da velhice, será possível conceber um “funeral risonho”? Não pretendo aprofundar um estudo sociológico sobre “funerais festivos”, mas sabemos que existem algumas culturas que realizam as suas cerimônias fúnebres de maneira mais alegre⁷⁵.

De qualquer forma, chamo a atenção para a dicotomia que existe entre o que é sério e o que é risível. Fazer piada com a morte parece ser algo delicado, pois pode ter uma conotação muito negativa. Se, ter senso de humor é algo valorizado – vide a popularidade de grandes humoristas em todo o mundo – o humor em relação à morte é algo a ser evitado ou muito bem elaborado, pois pode denotar falta de ética e de respeito.

Quando digo me parecer impossível conceber um funeral risonho, refiro-me aos funerais que conheço dentro do contexto sócio-cultural brasileiro. Creio ser importante lembrar de algumas imagens artísticas que tratam o funeral de forma bem humorada, como é o caso do recente espetáculo teatral *As Centenárias*⁷⁶ que esteve em cartaz durante todo o ano passado no Rio de Janeiro, gozando de grande sucesso de crítica e público. O espetáculo apóia-se na figura da “carpideira”, que é uma espécie de função

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento – O Contexto de Rabelais*, p. 5.

⁷⁵ Podem ser encontrados casos assim em cidades do Japão, Alemanha, EUA (New Orleans), entre índios brasileiros (*Quarup*), entre outros. Obras que abordam este tema: *Meu chefe é um senhor de escravos: A dura vida do organizador de orgias, animadores de funerais e outros profissionais do mundo antigo*, de Vicki Leon; *Festas e Funerais*, de Cesar Príncipe; *Funeral Rites*, de Jean Genet.

⁷⁶ Texto de Newton Moreno - direção de Aderbal Freire Filho; Temporada durante o ano de 2008 no *Teatro Poeira*, Rio de Janeiro.

profissional tradicional nas regiões nordestinas brasileiras, destinada a chorar pelo morto em troca de um pagamento da família. Explora comicamente este tipo de contrato extraíndo riso, sobretudo, do “além-túmulo”, ou seja, do imaginário popular da “vida após a morte” - mais exatamente do medo da morte. A morte aparece como uma entidade atrapalhada e risível. Nesse caso, o humor sobre a morte ganha uma conotação não desrespeitosa, mas bem aceita pelo público. Trata-se de uma abordagem bastante comum no repertório do chamado *teatro popular brasileiro*, representado, sobretudo por Ariano Suassuna⁷⁷ e que se aproxima da referência teórica do cômico popular que apresento.

Gostaria de lembrar o recente funeral da popular comediantes brasileira Dercy Gonçalves⁷⁸ – apesar do seu tom sempre jocoso e desbocado, que chocava os sérios e divertia o povo, o seu funeral respeitou as regras vigentes de seriedade e respeito. Contudo, ela mesma concebeu um mausoléu em forma de pirâmide revestida com vidros. A pirâmide como mausoléu faz lembrar as pirâmides egípcias onde os faraós eram mumificados e, simbolicamente, eternizados. Se por um lado Dercy chocava, ou seja, desrespeitava os padrões de comportamento sociais, por outro ela parece ter se inspirado em um padrão egípcio pomposo que eternizasse a sua imagem. Riso na vida e seriedade na morte.

Mas vamos voltar à citação de Bakhtin sobre os funerais primitivos. Deve-se atentar para o detalhe do regime social que não conhecia classes nem Estado, pois

quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia.⁷⁹

Bakhtin aponta aqui uma gênese da hierarquização entre a cultura popular e a cultura oficial – é o estabelecimento do regime de classes e de Estado que hierarquiza a sociedade entre as determinações oficiais e a sensação popular que irá se desenvolver

⁷⁷ Segundo seu site oficial: “Poeta, dramaturgo e romancista, Ariano Vilar Suassuna nasceu na cidade da Paraíba (hoje João Pessoa), capital do Estado da Paraíba, a 16 de junho de 1927”.

⁷⁸ Nascida em Santa Maria Madalena, a 23 de junho de 1905 — falecida no Rio de Janeiro, a 19 de julho de 2008. Foi uma atriz brasileira, oriunda do teatro de revista, notória por suas participações na produção cinematográfica brasileira das décadas de 1950 e 1960.

⁷⁹ BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p. 5.

como cultura popular ao longo da Idade Média. Bakhtin destaca a inadequação das formas cômicas no contexto oficial – representado pelas instâncias de regulação e de poder. Há, portanto, uma relação direta entre a dicotomia entre os aspectos “sérios” da vida e o riso com o estabelecimento do regime de classes e Estado. Não se podia outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, ou seja, a hierarquização social promoveu a hierarquização e dicotomia entre o que é “sério” e o que é “risível”. As relações de poder entre os homens criam essa hierarquização entre o que deve ser considerado “sério” e a permissão para os momentos que produzem maior relaxamento e riso. As autoridades que representam as hierarquias sociais e de Estado demandam seriedade e respeito como reconhecimento das suas posições e essa demarcação afasta qualquer atitude risonha que possa ameaçá-la.

Então, segundo Bakhtin, as formas cômicas adquirem um caráter não oficial, sobrevivendo como cultura popular. O riso popular sobreviveu e se organizou como uma segunda vida na Idade Média – conservada e desenvolvida nas festas populares, nas paródias religiosas e nas feiras de praça pública: *“O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média”*.⁸⁰

Essa passagem coloca a festa no lugar do não oficial – segunda vida – associada ao riso que nas comunidades primitivas ainda não estava destacado da “vida oficial”⁸¹.

Portanto, a civilização medieval hierarquizada se dividia entre uma “vida oficial” e outra não oficial, pode-se dizer, entre a seriedade da vida ordinária e a alegria da festa, ambiente que deshierquizava as camadas sociais. Justamente o *estabelecimento de classes*, que proporciona uma maior demarcação na fronteira entre o riso e o que é “sério”, além da atribuição de valores diferentes – o riso sendo menos importante - é completamente diluído no ambiente festivo medieval: *“Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e*

⁸⁰ BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p. 7.

⁸¹ “vida oficial” significa aqui as festas, cerimônias e ambientes em geral oficiais, representados pelos poderes políticos e religiosos - monarquia e igreja. Estes pilares de poder determinavam o seu espaço de atuação e regulavam estes espaços de acordo com as suas regras de conduta; todas as manifestações – inclusive as suas festas oficiais – serviam como reafirmação do seu poder em relação àquela sociedade. A *segunda vida*, onde sobrevive a cultura popular, se manifestava com o consentimento do poder oficial e servia como válvula de escape do mesmo, sem representar uma ameaça à sua autoridade.

do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus".⁸²

Ou seja, havia festas oficiais e festas populares, onde a primeira reforçava as hierarquias, privilégios, regras e tabus, e a outra, no caminho contrário liberava os homens, temporariamente, da “verdade dominante”. Um aspecto importante da “vida oficial” era a maneira como era imposta: através do medo religioso da vida – todas as ações que ameaçavam a hierarquia oficial, consideradas pecaminosas - e da morte – propagação imagética dos infernos, imagens do além-túmulo. A cultura oficial se valia da tradição religiosa que disseminava o medo como forma de controle sobre o comportamento dos homens. Assim eram impostos os valores pretensamente eternos e imutáveis e a seriedade da “vida oficial” e religiosa. As festas populares eram justamente a versão cômica desta “vida oficial” - cada detalhe das imagens da cultura oficial santificada ou hierarquizada era *rebaixado* pela cultura popular, adquirindo um novo valor.

Levando em consideração os devidos contextos e especificidades, proponho aqui uma linha de compreensão entre as diversas teses sobre as quais estou apoiado. Canclini apresenta um quadro de abordagens culturais destacadas – erudita, popular e massiva -, indicando a necessidade de uma compreensão híbrida da conjuntura cultural contemporânea. De Marinis fala de uma tradição teatral oficial esmaecida – de diretor e acadêmica – que bebe numa fonte popular, para reencontrar o vigor e a essência do suporte teatral, alertando para os riscos do esvaziamento cultural do massivo – os modismos que ganham popularidade e não apresentam consistência artística. Bakhtin apresenta uma teoria sobre a gênese destas dicotomias e a cultura popular como diluição das mesmas, embora de forma espontânea, não passando de uma válvula de escape da conjuntura social hierarquizada. É através do modelo híbrido de Rabelais que, segundo Bakhtin, a cultura popular é alçada ao nível de consciência artística através do seu gênio literário. Portanto, Canclini, De Marinis e Bakhtin indicam caminhos híbridos de interação cultural que servem aqui de base para pensar o caso de Pedro Cardoso – que, como demonstro, apresenta uma conjuntura híbrida.

⁸² BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p. 8.

2.3 Conceitos essenciais do riso popular

Na tese de Bakhtin é a concepção cômica popular da vida que pode ser capaz de superar as hierarquias sociais impostas pelos poderes políticos e religiosos. E essa concepção, relegada ao segundo plano com a formação dos Estados e classes, forma-se e desenvolve-se no seio das festas populares. Nesse ponto apresento os principais conceitos dessa expressão popular: rebaixamento, ambivalência, corpo popular e grotesco. Estes conceitos serão considerados na análise das imagens dos solos de Pedro Cardoso, como uma das referências da sua dramaturgia – servem também para ajudar a desatar aquele nó que aponte na tese de De Marinis sobre como se forma a auto-tradição que ele relaciona com os baixos corporais e aspectos fisiológicos – estes aspectos são essenciais na linha teórica de Bakhtin como elementos simbólicos do devir material celebrado na cultura popular.

Rebaixar, numa tradução simplificada, seria o efeito cômico de qualquer piada. A piada de judeu o rebaixa como pão duro; a piada de português o rebaixa como burro. Mas a palavra “rebaixar” no contexto de Bakhtin ganha uma significação mais profunda, a começar pela raiz palavra - baixo. Significa aqui “trazer para a terra”, materializar e, neste sentido, profanar e humanizar. O riso popular tinha a função de deshierarchicalizar a vida, de rebaixar toda a seriedade humana. E o rebaixamento mais radical é o religioso, pois, como eu disse, era este que, através do medo e da seriedade, coagia a sociedade e sustentava as suas hierarquias. Era muito comum e apreciada uma infinidade de paródias dos cultos e tradições religiosas que rebaixavam as imagens santificadas carregando uma significação profunda - uma concepção de vida livre do medo metafísico e imbuída da “visão carnalizada” da vida: alegre e festiva. A temida morte na concepção oficial era celebrada na concepção popular como um elemento renovador necessário.

É o que se chama a paródia sacra, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos beberrões, Liturgia dos jogadores, etc.), das litanias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho. (...) Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja.⁸³

⁸³ BAKHTIN, *A Cultura Popular*, p. 12.

Toda esta paródia sacra é fundamental dentro do contexto teórico do cômico popular, pois atingia o pilar central da “vida oficial”: o medo religioso altamente propagado e impregnado no imaginário popular que o superava em suas festas. Mas as festas eram manifestações espontâneas, não ameaçavam a vida social, ao contrário, eram toleradas por elas. De alguma forma, a segunda vida viabilizava a vida oficial.

As imagens cômicas dos solos de Pedro Cardoso apresentam traços de rebaixamento de figuras inerentes ao imaginário da religiosidade. Na peça *Os Ignorantes* há dois exemplos deste tipo de rebaixamento: logo na primeira cena, um garoto faz uma longa confissão, que tem como interlocutora – na crença do personagem – a entidade de “*Nossa Senhora*”. Ele repete muitas vezes o nome da entidade religiosa, expressando, a um só tempo devoção e intimidade. Essa ambivalência que estou considerando como um tipo de rebaixamento cômico. Em alguns momentos ele parece falar com uma pessoa de fato, principalmente quando se entrega ao gozo das descrições de suas crueldades, sempre pontuadas com um irônico pedido de perdão.

Outro exemplo de rebaixamento de uma entidade religiosa é a cena em que o pai deste garoto estabelece um “diálogo interno” com o “*diabo*”. Esse mecanismo revela um tipo de cisão de personalidade – mecanismo que sustenta toda a dramaturgia do outro solo, *O Autofalante* – em que o personagem dialoga com ele mesmo, emitindo vozes como se fossem alheias a ele. Trata-se de um rebaixamento às avessas, pois o “*diabo*” – entidade que representa o medo religioso – é cenicamente materializado pelo autor com deboche: o personagem se sente tomado por ele e o que se vê é um contraponto interno “endiabrado” de um personagem religioso. Ele se vê oprimido por uma voz que ele mesmo produz e este mecanismo revela um rebaixamento cômico da figura do “*diabo*” – entidade rebaixada, materializada, como uma voz interna.

Para complementar o conceito de rebaixamento é preciso apresentar o conceito de ambivalência. Segundo Bakhtin, o rebaixamento, digamos, legítimo do contexto cômico popular, capaz de oferecer uma visão nova, carnalizada, a partir da imagem rebaixada, deve ser ambivalente. A ambivalência é a característica do fenômeno cômico com uma polaridade negativa (o rebaixamento) e outra positiva (regeneradora). Segundo Bakhtin o riso moderno tende a se limitar apenas ao pólo negativo do riso. A seguinte passagem, em que ele confronta o riso festivo popular e o riso satírico moderno nos ajuda a entender a idéia de ambivalência:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é umas das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.⁸⁴

Esta passagem me parece muito esclarecedora e importante para a pesquisa. Aqui se afirma a importância da “*integridade do aspecto cômico do mundo*”⁸⁵, dotado de uma concepção profunda da vida que renasce e se renova com a morte. O riso moderno tende a perder esta ambivalência e, conseqüentemente, a força conceitual e o potencial revigorante. Chamo atenção para o detalhe que faz o autor satírico perder o potencial ambivalente: coloca-se de fora do objeto aludido e opõe-se a ele.

Em uma entrevista, Pedro foi perguntado sobre a graça que os comediantes fazem com os cacoetes, os problemas, a dor e o embaraço das pessoas. Sua resposta demonstra a sua preocupação com esta questão como algo crucial:

Essa é uma pergunta crucial que se coloca para todo mundo em determinado momento da profissão. E é preciso responder. É preciso escolher se você vai ficar realmente debochando das pessoas ou se vai ficar rindo com as pessoas – são coisas muito diferentes. É muito deselegante, na minha opinião, rir dos outros. Mas é muito simpático rir com os outros. Mesmo que o motivo do riso seja o próprio outro. Você tem que convidar o outro a rir com você dele mesmo. Isso produz um teatro muito mais amoroso. Agora, uma certa iconoclastia que a juventude traz porque ela tem que matar um certo pai cultural também não acho nenhum crime. É um momento da vida. Você vai conquistando esse amor e abdicando um pouco do deboche. E continua tão engraçado quanto.⁸⁶

Pedro apresenta uma formulação que corresponde de certa forma, ao problema da ambivalência cômica. Ou seja, o que Bakhtin coloca como um riso desintegrado – fora do objeto aludido – Pedro associa ao riso da juventude, aceitável, mas que torna uma questão que se coloca no processo de amadurecimento do profissional do riso. Este

⁸⁴ BAKHTIN, *A Cultura Popular*, p. 11.

⁸⁵ Para entendermos a *integridade do aspecto cômico do mundo* precisamos levar em consideração a concepção filosófica profunda que o autor apresenta sobre o riso, que só se estabelece se este estiver dotado de ambivalência – pólo negativo, rebaixamento cômico e pólo positivo, aspecto alegre, festivo, inclusivo e restaurador do objeto aludido pela piada. Nesta concepção, a integridade se afirma pelo aspecto inclusivo - integrador mesmo - da vida, que é vista comicamente como um todo. A ambivalência revela esta integração enquanto a ausência do pólo positivo revela a desintegração do aspecto cômico e a desintegração do piadista em relação ao objeto aludido, na medida em que aquele se coloca em posição de superioridade em relação a este – então observa-se a piada gratuita, apenas degeneradora, sem ambivalência e sem integridade cômica.

⁸⁶ Revista *O Globo*, p. 24.

precisa aprender a rir “com o outro” e não “do outro”. Sobre essa relação cômica do Pedro com o objeto aludido, Amir Haddad me deu o seguinte depoimento:

Com o Pedro eu aprendi muito isso: qual é a responsabilidade que uma figura pública como um ator famoso tem diante de piadas que apenas confirmam o preconceito das pessoas. Tinha uma cena em *Os Ignorantes* em que o Pedro narrava que um homem conhece uma moça surda e vai com ela para um motel. Aí o Pedro perdia um tempo mostrando como é que uma mulher surda trepa. Era um horror, um horror! Tirando o riso da deficiência. Eu fiquei furioso. Falei: Pedro, você não tem vergonha na cara? (...) Você tá confirmando todos os preconceitos que a platéia tem contra a deficiência! (...) Você precisa dessa risada, Pedro? Alguém precisa dessa risada? Esse comportamento é ético? Foi a vez que eu falei mais duro com ele, porque isso eu acho imperdoável e facilmente corrigível. (...) A gente vê que alguns humoristas só fazem isso. (...) O espetáculo é um acontecimento ético, tem que pensar de que maneira você está se relacionando com a platéia. (...) A única coisa que existe é a ética. E essa é uma coisa que eu discuto e cobro do Pedro bastante e ele gosta de ouvir e aprende mesmo. Acho que essas coisas que fazem ele me respeitar. (...) Jamais quis que ele se engrandecesse de uma maneira espúria através do teatro e ele nunca precisou disso.”⁸⁷

O que havia aparecido na fala do Pedro como deselegância, que aproximo do conceito de integridade cômica de Bakhtin, é colocado de forma muito mais radical no depoimento de Amir Haddad que considera ser esta uma questão ética. Fica clara a sua colaboração na busca de Pedro Cardoso pela integridade cômica. Trata-se de uma questão que mestre e discípulo debatem e, segundo Amir, é bem absorvida por Pedro.

A questão de desintegração cômica revela a desintegração de um corpo popular, que é o próximo conceito a ser desdobrado. Corpo popular significa aqui uma coletividade integrada pela festa. É fundamental, de acordo com Bakhtin, essa integração do corpo popular alcançado no ambiente da festa:

Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato cômico isolado. O **riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo** (...); em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (...), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no aspecto jocoso (...); por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.⁸⁸

Ao se rebaixar os aspectos sérios da vida, ou seja, perceber o mundo no seu aspecto jocoso, o corpo popular medieval diluía – temporariamente - as suas fronteiras sociais e hierárquicas. Se pensarmos que essa diluição se dava de forma controlada – períodos festivos autorizados – poderia aproximar o conceito de corpo popular ao conceito de cultura de massa de Adorno? Será que as festas populares medievais, entendidas como

⁸⁷ Entrevista com Amir Haddad a mim concedida.

⁸⁸ BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p. 10. (grifo meu)

válvulas de escape de uma sociedade hierarquizada, podem ser pensadas como embriões do entretenimento moderno operado pela indústria cultural?

Em *O Autofalante* – solo que trata da questão da loucura – nota-se a expressão da desintegração do indivíduo do corpo popular moderno – a massa. A referência à sociedade industrial se dá, por exemplo, na humanização de objetos de consumo:

Eu tinha tudo. Eu tinha um fogão, adorava ele, fogão baixo, atarracado, assim, forte, adorava ele, era um amigo meu que eu tinha. Eu tinha uma geladeira maravilhosa, uma alta, era uma irmã pra mim. (...) Eu fiquei desempregado, minha mulher se aborreceu: “Ah, vou embora”. Eu falei: “Vai embora. Ué, vai embora”. (pausa) Porra, ela levou tudo!⁸⁹

O *autofalante* vai se desintegrando socialmente em uma cadeia de perdas: perde o emprego, por isso perde a mulher, que leva todos os seus eletrodomésticos – personificados por ele como uma família – e, neste contexto, vai desenvolvendo um processo de surto até perder a si mesmo, ou seja, perder a própria identidade.

O último conceito de Bakhtin que desenvolverei a seguir é o grotesco. Este termo aparece, sobretudo, para nomear o “realismo grotesco” de Rabelais⁹⁰ e de outros autores da época renascentista. Este conceito é utilizado como uma síntese dos demais – rebaixamento, ambivalência e corpo popular – para caracterizar a estética da cultura popular. Uma imagem apresentada sobre o corpo grotesco e dotada de ambivalência cômica é a das *velhas grávidas*:

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch (...) destacam-se as velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo decomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente

⁸⁹ CARDOSO, *O Autofalante*. p.17.

⁹⁰ É através da obra de Rabelais que Bakhtin apresenta o ponto nevrálgico da sua teoria. Herdeira de um amadurecimento de 1.000 anos e favorecida pelo contexto libertário renascentista, a obra de Rabelais é um híbrido do popular e do erudito: segundo Bakhtin, Rabelais, um gênio literário, soube captar a essência popular e traduzi-la com a força da mais alta literatura. As manifestações espontâneas populares – válvula de escape medieval – são, desta forma, alçadas à consciência política renascentista. Bakhtin faz também uma análise bastante detalhada da degeneração do fenômeno cômico. O riso, que renasce no meio oficial no século XVI através de uma complexa reunião de fatores, volta ser rebaixado perdendo o seu elo essencial com a concepção do mundo, associado à infamação dogmática no século XVII. São os alicerces iluministas que, ao se desconectarem dos aspectos do corpo popular se reduzem a uma concepção demasiadamente racional, desintegrando novamente a força do riso popular.

contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo.⁹¹

O corpo assim concebido apresenta, a um só tempo, os seus aspectos ambivalentes – a velhice que se aproxima da morte e a gravidez que renova a vida. A fertilidade regeneradora, tendência de toda imagem cômica ambivalente, expressava-se nessa imagem como um corpo grotesco. Ou seja, essa concepção privilegia a condição de materialidade e de incompletude do corpo: a sua instabilidade, desequilíbrio e a sua condição de permuta com o universo – alimentação, defecação, fecundação, concepção. Os orifícios são percebidos alegremente como as zonas de permuta, de superação dos limites corporais. Os baixos corporais – ventre, traseiro, falo - são concebidos de forma exagerada, expressando abundância e fartura. Toda essa concepção se opõe às formas clássicas de economia e equilíbrio do corpo – concebido como um corpo “fechado” e idealizado - a relação de devir e de troca com o meio são abstraídas.

Outro aspecto importante que caracterizava o corpo grotesco nas festas populares é a linguagem e gestualidade, marcadas pela liberdade e pelo exagero que quebravam a versões oficiais de rigidez e economia da fala e do corpo.

Pode-se dizer que toda linguagem familiar dos clérigos (e de todos os intelectuais da Idade Média) e do povo estava profundamente impregnada pelos elementos do “baixo” material e corporal: obscenidades e grosserias, juramentos, textos e sentenças sagradas correntes travestidas e viradas do avesso;⁹²

O exagero da linguagem grotesca era carregado por vários tipos de grosserias – este conceito, assim como o humor comentado a propósito dos funerais, tem um caráter pejorativo em nossos dias. No contexto popular medieval as grosserias eram inerentes a uma “linguagem familiar” que estava associada à franqueza, à liberdade de dizer a verdade. Dotada pela ambivalência cômica a grosseria, ao dizer a verdade, rebaixava de uma forma regeneradora.

A estética grotesca serve aqui como uma referência – bastante indireta, mas profícua – para pensar os solos de Pedro Cardoso do ponto de vista de suas imagens cômicas e de sua presença cênica – gestual e sonora. Os personagens destes solos – o louco de *O Autofalante* e mais sete de *Os Ignorantes* – possuem características predominantemente

⁹¹ BAKHTIN, *A Cultura Popular*, p. 23.

⁹² BAKHTIN, *A Cultura Popular*, p. 75.

toscas, rudes e agressivas – são altamente sexualizados e despolidos. Portanto, o registro que prevalece na representação destes personagens é de certa rispidez, fato que se desdobra em imagens e gestualidade com traços grotescos.

As imagens dos solos apresentam uma série de materializações sexuais e exageros, como na cena em que o *autofalante* arranca a cabeça de um assaltante ou, em *Os Ignorantes*, na cena em que se sugere um cérebro em um órgão sexual masculino. O gestual, a linguagem cênica, que se constrói a reboque destes personagens e destas imagens não poderia ser diferente: nota-se na sua construção exagero e instabilidade sustentados pelo corpo franzino do intérprete – são aspectos que estou aproximando de uma estética grotesca em oposição a um registro realista mais estável e mais detalhadamente delineado.

2.4 Referências populares hibridizadas – o contexto do *besteirol*

O exemplo híbrido de Rabelais apresentado por Bakhtin, talvez como um híbrido exemplar pela força popular mesclada ao gênio literário, serve como uma referência para o problema de culturas híbridas que venho trazendo ao longo da pesquisa. Chamo a atenção mais uma vez para o híbrido entre os aspectos sérios e risíveis da vida, que é profundamente trabalhado por Bakhtin. Na obra de Rabelais o riso popular estaria sempre atrelado aos aspectos mais sérios – sociais, políticos e filosóficos – da vida.

Esse híbrido entre os aspectos sérios e o riso foi comentado por Pedro Cardoso, tanto em relação a Bakhtin, quanto a sua própria concepção teatral em duas oportunidades: na entrevista que me concedeu e na outra para a Professora Elza de Andrade, como já citei anteriormente. Mas Pedro, talvez pela seriedade intelectual familiar que herdou, foi um “*adolescente chateado*”. Foi o colega Felipe Pinheiro que apresentou Pedro ao Amir, que viria a se tornar o seu mestre. Mas antes disso, Felipe apresenta ao Pedro, algo fundamental, que iria marcar a sua vida e definir os seus rumos profissionais: uma concepção cômica da vida.

Eu não era uma pessoa bem humorada. Fui um adolescente muito chateado, não via muita graça nas coisas. Mas no fim da adolescência conheci o Felipe Pinheiro, um amigo que morreu, que era um cara extremamente bem humorado. E, antes de ser uma pessoa que fez piadas junto com ele, fui um telespectador privilegiado do humor dele. Num certo sentido, ele despertou em mim uma possibilidade de compreensão que estava sufocada pelas minhas neuroses juvenis. Então, o humor

pra mim foi uma grande forma de libertação, fiquei uma pessoa mais poderosa. Por exemplo, um guarda me parava quando eu era um cara se humor, eu ficava refém do guarda. Depois, quando o guarda me parava, eu já achava ridícula a postura dele, a autoridade dele, o bigode dele, a maneira como falava comigo. Então, tudo no guarda já era pra mim relativo, e o poder do guarda diminuía. (...) O humor foi uma coisa que quase salvou a minha vida, quase a minha sanidade, digamos assim, eu não diria a minha vida. (...) foi quase como descobrir o sexo (...) digamos que fiquei drogado disso, tudo eu achava engraçado, tudo que eu via na rua eu ria, fiquei meio obcecado. Aí depois tem um aprendizado técnico, você começa a entender, a refletir um pouco sobre o que é.⁹³

O humor passou a ser fundamental ao Pedro - salvou a sua sanidade e o tornou mais poderoso. Ele relaciona ao rebaixamento da autoridade – o guarda - e até mesmo á sua sexualidade. Ele se “rebaixou” da seriedade da sua adolescência e passou a rir de tudo. Na perspectiva de Hipócrates – “*o riso de Demócrito exprime uma concepção filosófica do mundo (...) uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta*” - Felipe o ajudou a adquirir a sua maturidade e a despertar dos terrores das suas neuroses juvenis. A consciência artística alcançada após a descoberta quase sexual do humor se destina aos fins precisos: um, apresentar um pensamento artístico e crítico sobre a sociedade e outro, ganhar dinheiro. A primeira experiência de Pedro com o teatro foi aos treze anos, na escola, e o seu objetivo era menos artístico:

... comecei a fazer teatro com treze anos de idade no colégio. Essa época eu usei pra arrumar namorada. Não sabia que era pra isso, hoje sei. (...) Depois, tem um momento em que você realmente fica interessado em ganhar dinheiro, e o dinheiro te obriga a uma certa competência. Agora, também tem o momento que você fica interessado na coisa em si, o teatro pelo próprio teatro. Há esse momento de grandeza, de generosidade, de estar fazendo uma coisa boa para os outros.⁹⁴

Ficam estabelecidas nesta passagem três etapas, em linhas gerais, do processo de amadurecimento artístico de Pedro Cardoso: Arrumar namorada, ganhar dinheiro e o teatro em si – “*momento de grandeza e generosidade*”. Sobre este terceiro aspecto afirmo ter estreita relação com os aprendizados junto a Amir Haddad – “*foi um Brecht*⁹⁵ *que eu encontrei*”; “*todo o meu embasamento teórico quem me deu foi o Amir*”.

⁹³ Revista *Caros Amigos*. p. 28.

⁹⁴ Revista *Caros Amigos*. p. 32.

⁹⁵ Bertolt Brecht é considerado como um dos pilares do teatro moderno. Sua prática e teoria eram, sobretudo, políticas. Brecht não queria despojar o teatro dos seus aspectos lúdicos, da diversão que poderia proporcionar, mas forjou um vasto repertório e um consistente desenvolvimento teórico que priorizavam a tarefa de politizar o teatro – desenvolvido no contexto do pós-guerra, o teatro brechtiniano desenvolveu uma série de técnicas para desmascarar a realidade capitalista, entre elas a quebra do ilusionismo teatral, com o objetivo de estabelecer uma comunicação que levasse o público a pensar e criticar a realidade.

De qualquer forma, observo que Pedro, no início de sua vida profissional, se aproxima de três aspectos: humor, cultura popular e política. Em 1982, Pedro Cardoso, então com vinte e um anos, era operador de luz de *Cabaret Valentim*⁹⁶ no *Teatro Cândido Mendes*, quando é convidado por Felipe Pinheiro, ator do espetáculo, a encenar com ele *Bar, doce bar* neste mesmo teatro, ocupando os horários alternativos de sextas e sábados à meia-noite, após as sessões do *Cabaret*.

O *Cabaret Valentim*, contexto no qual Pedro e Felipe forjam o *besteirol*, já era originalmente uma comédia e representava uma forte influência sobre este movimento. O próprio Brecht reverenciava este autor, o que revela uma perspectiva política na sua dramaturgia. Segundo a tese de doutorado da professora Elza de Andrade,

Karl Valentim (1882 – 1948), ator e autor alemão, nascido em Munique, reverenciado por Bertolt Brecht, foi um expoente do café-concerto berlinense entre a Primeira e a Segunda Guerra. (...) seus espetáculos eram representados pelo próprio e por sua inseparável parceira Liesl Karlstadt, que era também sua companheira. Nos anos 80, o teatro carioca tomou conhecimento de sua obra pelo espetáculo Cabaré Valentim (...) apresentado durante muitos meses e com grande sucesso.⁹⁷

Portanto, o ambiente do *Cabaret* deve ter sido bastante favorável ao encontro e a criação entre Pedro e Felipe. Mas eles ambicionaram algo além, algo que se fazia apenas nos bastidores e que nunca fora autorizado a atravessar a fronteira entre os bastidores e o palco:

O Felipe me chamou para fazer o espetáculo com ele. Bar, doce bar. Ele falou: “Vamos fazer um espetáculo sobre tudo o que a gente faz de bom e os diretores não deixam a gente fazer em cena”. Por que ele fazia muitas cenas nos ensaios, de brincadeira, que nunca iam para o palco.⁹⁸

Chama a atenção que a matéria prima do espetáculo era aquilo que não ia para o palco. Possivelmente, as brincadeiras dos ensaios parodiavam as cenas sérias, “verdadeiras”, e se restringiam apenas à intimidade dos atores, não ganhavam o palco. Os diretores aos quais Felipe se referia eram os diretores do mercado, de um modo geral que, aparentemente, estabeleciam uma fronteira entre a “cena séria ou verdadeira” e a “cena interna”, divertida. Lembremos que se tratava de um período delicado pós-ditadura militar onde se exerceu uma forte censura com um enorme empobrecimento cultural como consequência. Alguns importantes autores foram perseguidos deixando

⁹⁶ Texto de Karl Valentim, direção de Buza Ferraz. Teatro Cândido Mendes – Ipanema, Rio de Janeiro.

⁹⁷ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*, p. 28.

⁹⁸ Revista *Caros Amigos*, p.29.

mesmo de escrever. Portanto, naquele contexto, a separação que se percebe na fala do Pedro entre o “teatro sério” (que se via) e o “teatro divertido” (dos bastidores) lembra a separação da “vida séria” e da “vida alegre” na Idade Média. Com a diferença que a primeira (a ditadura) durou vinte anos e a segunda mil. E vale comentar que o “teatro sério pré-*besteirol*” não é apenas aquele comportado, obediente, mas também aquele desobediente, político, mas igualmente sério e, segundo alguns depoimentos, desinteressante. É esse desinteresse que marca a tese de De Marinis sobre o teatro oficial após a segunda guerra, instigando alguns atores a mergulhar em fontes populares, executando os mais diversos tipos de bricolage com estas fontes. No caso de Pedro, as fontes vieram da parceria com Amir – forte referência ao teatro popular de rua - e com o Felipe – uma referência mais específica da comicidade. Sobre aquele momento teatral, Pedro faz a seguinte consideração:

... o teatro do momento era o teatro político, fruto da repressão. Eu e o Felipe achávamos aquilo chato. Depois vim a gostar muito, de Vianinha, Guarniere, a ponto de adorar. Mas na época achávamos chato. Éramos jovens, não tínhamos sido torturados, não tínhamos nenhum problema com os militares, ou não sabíamos que tínhamos tido. E tínhamos uma vida muito boa. Então não havia porque ficar falando daqueles problemas. E, em oposição, escrevemos um release: “**Nosso espetáculo é uma besteira, uma brincadeira, é pra você ver e esquecer**”. Meio provocando, porque aconteceu que o teatro se tornou um fórum das grandes discussões da humanidade, isso é ruim para o teatro.⁹⁹

Esta fala apresenta uma série de detalhes relevantes e nós a serem desatados. Em primeiro lugar, a repressão militar minou a criação de importantes dramaturgos brasileiros deixando um vazio na produção dramaturgicada época. O que se fazia ou era apenas um entretenimento sem nenhuma relação com os problemas políticos que urgiam ou, ao contrário, demasiadamente político com metáforas sobre repressão e liberdade. Neste contexto, atores de classe média “de certa forma alienados” como o Pedro e o Felipe, estavam aptos a oferecer algo novo. Não eram completamente alienados e, de alguma forma, esse meio termo é essencial aqui.

O engajamento político da dupla não foi consequência de uma repressão sentida na própria pele como no caso de Vianinha, Guarnieri e do próprio Amir Haddad. Seu engajamento se deu de forma mais lúdica, através do humor de Valentim e do teatro popular de Amir, que também buscava respostas menos panfletárias à ditadura através do mergulho na cultura popular.

⁹⁹ Revista *Caros Amigos*, p.30.

Essa meio alienação permitiu que eles, por um lado, se opusessem ao excesso de seriedade dos espetáculos políticos e, por outro, não levassem a sério nem o que eles mesmos faziam – “*em oposição, escrevemos um release: nosso espetáculo é uma besteira, uma brincadeira, é pra você ver e esquecer*”. Ali nascia o *besteirol*: segundo o crítico teatral Yan Michalski, *Bar, doce bar* foi o primeiro espetáculo de teatro *besteirol*. Era uma oposição despreziosa, desprovida de seriedade e, creio eu, este detalhe faz toda a diferença. Parece haver uma sutileza de desimportância da brincadeira e da *besteira*.

Chamo a atenção para o híbrido que se forma naquele movimento: Pedro e Felipe, de origem burguesa, tinham, como disse Pedro, uma vida muito boa, não se sentiam diretamente oprimidos pela ditadura. Faziam um humor desprezioso – para “*ver e esquecer*”, um humor que se bastava. Sua origem burguesa os colocava em contato com filmes e referências estrangeiras “cults” – uma referência cultural mais intelectualizada que eles parodiavam nas suas peças. Soma-se a esta desprezão e referência “cult” a associação ao mestre Amir Haddad – oriundo do teatro oficial, que vivia uma fase radical de rompimento e experimentação popular, dotado de uma postura fortemente política. Amir, com todas as suas referências estéticas e políticas, rende-se ao *besteirol*: *Até hoje não sabemos ao certo quais são novos temas e qual é a nova dramaturgia. Em alguns momentos o besteirol foi a única forma de pensamento e reflexão crítica sobre a vida brasileira*”.¹⁰⁰

O *besteirol*¹⁰¹ era desprezioso, não quero atribuir a ele um peso teórico que certamente não tinha. Mas proponho uma leitura híbrida dos elementos que compunham aquele movimento. O *besteirol* era para ver e esquecer, ou seja, um divertimento mesmo que nos dá a idéia de devir, de movimento – imagens que passam em oposição ao teatro sério político que ambicionava deixar marcas no espectador.

Neste sentido, o *besteirol* se aproxima também de aspectos mais lúdicos e mais vivos do suporte teatral com elementos cômico populares, como os comentados por De Marinis – o jogo, o riso e uma desprezão dramaturgicamente com a liberdade de manipulação das mais diversas linguagens e referências; a brincadeira dos intervalos no lugar da peça oficial; e a eficácia teatral do jogo cômico dos atores com a platéia.

¹⁰⁰ Depoimento de Amir Haddad em *Tá na Rua*, p. 102.

¹⁰¹ Este tema é aprofundado no livro *Quem tem medo do besteirol?*, de Flávio Marinho.

O conceito de “cultura oficial”, como vimos, nasceu na Idade Média junto com o desenvolvimento das hierarquias sociais que não poderiam outorgar direitos iguais a vida oficial e aos aspectos cômicos da vida. A besta, o capeta, representava o mal e o terror, pois eram temidos no seio da concepção religiosa oficial e ridicularizados pela cultura popular. Os ideais religiosos se pretendiam eternos, imutáveis, impermeáveis ao tempo. No Renascimento, a “vida oficial” se alimenta da cultura popular e o riso representa a sua expressão mais radical.

... as formas da cultura cômica da Idade Média tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou a sua expressão mais radical no riso.¹⁰²

Fazendo uma analogia com o riso medieval descrito por Bakhtin, que seria a forma mais radical de enterrar as velhas idéias, o *besteírol*, neste sentido, vai além da crítica política, alcançando um aspecto popular de celebração da mudança e do devir. O riso popular, desde a Idade Média, é uma arma necessária para se alcançar a verdade entendida como franca, a “*verdade livre*”, dentro de uma concepção deshierarquizada da vida: “*Naquela época era absolutamente necessário estar armado do riso não oficial para aproximar-se do povo que desconfiava de tudo que era sério, que tinha o hábito de estabelecer um parentesco entre a verdade livre e sem véus e o riso*”.¹⁰³

Este valor de verdade do riso pode ser confundido com banalidade e por isso é profundamente complexo. A obra de Rabelais foi diversas vezes classificada como bestial, banal e obscena. Todo o esforço de Bakhtin, a meu ver, é nos guiar para além dos nossos preconceitos históricos para entender o contexto renascentista e a força das imagens populares. Desprovido dessa compreensão histórica não podemos perceber como as imagens grotescas se opunham de maneira contundente e revigorante às imagens religiosas destinadas a aterrorizar os homens para fazê-los obedientes às regras oficiais. O valor da besteira e do riso, neste sentido, também gerou uma série de polémicas na década de 80. Segundo a crítica teatral Bárbara Heliadora,

Depois do doloroso período da censura, que prejudicou a dramaturgia brasileira tanto fazendo com que autores já consagrados como Vianinha, Guranieri etc. deixassem de escrever e, impedindo,

¹⁰² BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p. 85.

¹⁰³ BAKHTIN, *A Cultura Popular*. p.87.

por outro lado, que novos autores pudessem testar no palco os seus nascentes talentos, o *besteirol* surgiu como o único caminho para o aprimoramento de dramaturgo. O *besteirol* explodiu como uma necessidade irreprimível de comunicação, de falar do nosso mundo em termos ricos de diversão e crítica, muito mais inteligentes do que gostariam muitos de admitir. (...) Foi um momento rico e saudável. (Bárbara Heliodora, citada por Marinho, 2004: 16)¹⁰⁴

A crítica teatral Bárbara Heliodora, ainda hoje em pleno exercício e considerada pela classe teatral extremamente rigorosa em suas análises – como foi em relação ao solo *Os Ignorantes* como vimos - apresenta neste depoimento uma visão bastante positiva sobre o *besteirol*. Ela cita aqueles mesmos autores – Vianinha e Guarniere – citados pelo Pedro, sobre os quais ele disse não gostar naquela época, mas que depois passou a adorar. Bárbara entende que o “*besteirol explodiu como uma necessidade irreprimível de comunicação*” – aspecto que caracteriza a força daquele movimento. Não se tratava de uma manifestação gratuita ou alienada, mas de um movimento que explode de uma necessidade irreprimível após vinte anos de um doloroso período de censura. Faz lembrar os brotos da cultura popular fecundados durante a Idade Média, brotando no Renascimento. Amir Haddad, como disse anteriormente, rendeu-se a originalidade e a contribuição que o *besteirol* trazia àquela cena teatral. Apesar dessas considerações positivas do Amir e da Bárbara, alguns críticos não pouparam críticas severas ao *besteirol*, como foi o caso de Sábato Magaldi:

Confesso que tenho pelo *besteirol* indissolúvel horror. Por mais que ensaístas respeitáveis lhe atribuam uma categoria artística, acho-o apenas o produto de melancólica alienação, cuja responsabilidade deve caber, em grande parte, aos tristes tempos da ditadura. Não há nele saudável “non-sense” do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental. É preciso reconhecer que se está mostrando cada vez mais escassa a lamentável perda de tempo do *besteirol*. (Magaldi, 2001: 322)¹⁰⁵

Segundo o crítico Sábato Magaldi, o *besteirol* não passava de uma manifestação alienada e esta é uma crítica recorrente até os nossos dias sobre o excesso de espetáculos cômicos na cena carioca. Para este crítico, não há nenhum valor no *besteirol* e, neste sentido, este termo ganha uma conotação de algo desprezível. Pedro Cardoso considera, de fato, o termo *besteirol* pejorativo:

E no caso do *besteirol*, é exemplo evidente de um momento no Rio de Janeiro em que o teatro atingiu uma comunicação excelente com o público, e portanto era um tijolo sendo colocado na formação da nacionalidade brasileira. Essa é uma luta política, uma luta de poder, que me irrita, que me ofende, que agride e tenho vontade de reagir. Na hora que a gente faz um teatro daquela qualidade, as pessoas vêm e dizem que aquilo é apenas um ...

¹⁰⁴ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*. p. 30.

¹⁰⁵ DE ANDRADE, *Mecanismos de comicidade*, p. 30.

Marcelo Rubens Paiva (um dos entrevistadores) – *Besteirol*. O nome é pejorativo.

Pedro: Totalmente pejorativo. Parece coisa da ditadura, tem aquelas frases absurdas: “É um humor inconseqüente”, como se pudesse haver humor que não tivesse nenhuma consequência.¹⁰⁶

Se no momento em que criou o seu *besteirol*, Pedro Cardoso tinha uma atitude despreziosa, de brincadeira - ele mesmo, juntamente com Felipe, considerava aquilo uma *besteira*, algo para ver e esquecer -, na entrevista concedida em 1999, ele já apresenta uma concepção mais séria – “*era um tijolo sendo colocado na formação da nacionalidade brasileira. É uma luta política*”. Ele defende que o humor que se fazia naquela época sempre tinha alguma consequência. Neste sentido do contexto de uma luta política, *besteirol* se coloca, de fato, como um termo pejorativo.

Bar, doce bar não tinha divulgação, mas o público foi se formando aos poucos enchendo cada vez mais as sessões. O espetáculo manteve-se por um ano em cartaz com enorme sucesso, com lotações esgotadas e filas na porta. Pedro ganhou, por *Bar, doce bar* o troféu *Mambembe de Revelação*. Foi este tipo de humor desprezioso que levou toda uma geração de atores e autores para a televisão. Entre eles, Pedro Cardoso, que passou a desenvolver a sua criação também neste meio massivo, abrindo-se desta forma uma série de novas perspectivas na sua conjuntura híbrida, que tratarei no próximo ponto à luz das referências teóricas de Theodor W. Adorno.

3. Indústria cultural

3.1 Popular X popularidade

O artista sobre o qual estou me propondo a estudar goza de uma imensa popularidade na cena teatral e televisiva brasileira em nossos dias. “Popularidade” não é igual a “popular” no sentido bakhtiniano e por isso terei como apoio os estudos da *Escola de Frankfurt* que trabalham sobre este outro conceito.

O termo “popular” vinculado à “cultura popular” que se caracteriza pela festa, pela integração, fecundidade e principalmente à superação de hierarquias e à diminuição de fronteiras de todos os tipos – sociais, políticas, naturais – no contexto teórico de

¹⁰⁶ Revista *Caros amigos*, p. 28

Bakhtin, ganha uma conotação muito diversa na *Escola de Frankfurt*. Esta se refere à cultura de massa, na qual a integração se dá como característica de “manipulação popular”, muito diferente da primeira que exprime um aspecto de liberdade popular. A manipulação da cultura de massa, diferente do popular em Bakhtin, consolida um aspecto de hierarquização de alguma idealização em torno da qual se aglutina a adoração da massa - seja religioso, político, artístico, comercial ou até uma mescla de alguns desses aspectos.

No caso de Pedro Cardoso há uma vinculação da cultura de massa ao aspecto da sua popularidade midiática não no sentido encontrado em Bakhtin, mas sim no da *Escola de Frankfurt*. Cabe aqui pensar e elaborar como os aspectos da cultura popular e da cultura de massa convivem na sua criação artística, considerando que há elementos de ambos na mesma.

Em a *Dialética do esclarecimento* Theodor W. Adorno – importante teórico de *Frankfurt* – apresenta uma análise da indústria cultural integrada à sociedade industrial como pilar de sustentação dos seus princípios de dominação – esse aspecto de dominação pode ser relacionado com o contexto medieval de estabelecimento de classes e Estado que hierarquizam a sociedade e, na tese de Bakhtin, hierarquizam a seriedade e o riso: a primeira como expressão de respeito à vida oficial e o segundo como a sua válvula de escape. Podemos supor que o desenvolvimento desta relação de dominação política e religiosa, conforme apresentei no primeiro ponto, em toda a Idade Média, passando pelo Renascimento e pelo Iluminismo, vem a se aprimorar nos séculos seguintes na sociedade industrial¹⁰⁷. As relações de poder, portanto, se aprimoraram com os avanços técnicos da indústria – *a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho dos outros, o capital*¹⁰⁸.

Seguindo a analogia com Bakhtin, nesta perspectiva, a cultura industrial seria a segunda vida do povo, aquela, no contexto medieval, válvula de escape da vida oficial. Mas essa válvula de escape – a vida festiva das praças públicas - na concepção de Adorno ganha uma maior complexidade na sociedade industrial, não apenas o tempo e o

¹⁰⁷ Historicamente, a minha análise havia avançado no primeiro ponto até o século XVIII – o século das luzes – que veio a consolidar, através de suas concepções racionalistas, as técnicas que sustentariam as primeiras fábricas de produção em larga escala nos séculos seguintes, desde as primeiras fábricas de tecido inglesas, que depois se espalham por toda a Europa nos mais diversos ramos de atividade.

¹⁰⁸ ADORNO, W. Theodor, *A dialética do esclarecimento*, 1969. p. 20.

espaço, como explica Bakhtin no contexto medieval, seriam autorizados, mas o conteúdo das manifestações populares passa a ser minuciosamente controlado como manipulação ideológica dos valores capitalistas: moda e consumo eternamente renovados no aperfeiçoamento da exploração econômica. Se o trabalho do povo passa a ser dominado na sua funcionalidade técnica dentro das fábricas, o seu tempo livre passa a ser preenchido pela indústria cultural:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho.¹⁰⁹

Na tese de Adorno o descanso torna-se também um trabalho, pois a indústria cultural preenche a vida das pessoas tão maciçamente que é preciso um grande esforço para absorvê-la – a dominação teria se aprimorado ao máximo possível: trabalho e descanso estariam dominados. As técnicas da indústria cultural mesclam volume de informação e impacto estético. A sociedade é metralhada com um volume sufocante de mídias e informações das quais não dá conta – impressa, sonora, visual e áudio-visual, dotadas de técnicas de impacto cada vez mais sofisticadas e surpreendentes.

Se na Idade Média, de acordo com Bakhtin, o descanso, a vida informal e as festas, estariam plenas de vida e de liberdade, mesmo que uma liberdade permitida limitada a períodos especiais, o aperfeiçoamento da dominação da vida oficial através das técnicas da indústria cultural culmina com o controle absoluto da vida onde o descanso é preenchido pelo consumo. O entretenimento é dominado por uma indústria cultural que se especializa cada vez mais em técnicas de dominação ideológica. A liberdade do descanso, do desfrute cultural, estaria dominada em uma relação de mão única: a indústria cultural produz e o povo consome – consumo que se torna um trabalho¹¹⁰.

¹⁰⁹ ADORNO, *A dialética*. p. 119.

¹¹⁰ Estou considerando o descanso, como falei, como expediente do consumo cultural tentando estabelecer uma analogia com a 2ª vida, das festas, das praças, descrita por Bakhtin; creio que, apesar das generalizações, essa comparação colabora para a reflexão sobre as diferentes concepções de cultura, no período medieval, quando se estabelecem as primeiras estratificações sociais, e na sociedade industrial, quando as técnicas industriais aperfeiçoam a exploração da mão-de-obra das massas e a concentração do poder econômico. O importante aqui é pensar a diferença entre uma cultura popular *exercida* pelo povo e outra *consumida*; esta diferença me parece ser um aspecto importante da denúncia social que Adorno faz da sociedade industrial.

Procurando pensar a cultura para além destes aspectos de manipulação Canclini lança a pergunta: “*O que resta nesse processo do que era denominado popular?*”¹¹¹. Para ele, “*a mídia chega para incumbir-se da aventura do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona malvista pela cultura culta, e incorporá-la à cultura hegemônica com uma eficácia que o folclore nunca tinha conseguido*”¹¹². Esta constatação é uma via de mão dupla. Afinal a incorporação da cultura popular, que era uma válvula de escape no contexto medieval, também é um aprimoramento do mecanismo de dominação ideológica para fins de consumo. Canclini lança outra pergunta: “*O que é povo para o gerente de um canal de televisão ou para um pesquisador de mercado?*”¹¹³

Os índices de audiência, a média de discos que um cantor vende por mês, as estatísticas que podem exibir diante dos anunciantes. Para a mídia, o popular não é o resultado de tradições, nem da “personalidade” coletiva, tampouco se define por seu caráter manual, artesanal, oral, em suma, pré-moderno. Os comunicólogos vêem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural.

A noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. “Popular é o que vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. (...) Também lhe incomoda a palavra “povo”, evocadora de violências e insurreições.”¹¹⁴

Portanto, assim como venho traçando um paralelo entre válvula de escape e mecanismos de dominação da cultura popular, Canclini sugere que a “personalidade” coletiva interessa mais como indicação para o aperfeiçoamento de uma lógica de mercado do que como aquilo que Bakhtin chama “patrimônio do povo”. A indústria reduz a cultura a um problema mercadológico.

Contudo, Canclini sugere que o contraponto conceitual da cultura popular que se concentra demasiadamente no instrumento de dominação da indústria – como os frankfurtianos - não leva em consideração as intrincadas redes de mediação entre as instâncias sociais: “*a noção de indústrias culturais, útil aos frankfurtianos para produzir estudos tão renovadores quanto apocalípticos, continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados*

¹¹¹ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 258.

¹¹² CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 259.

¹¹³ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 259.

¹¹⁴ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 259.

*artesanal ou individualmente (...) entretanto esse enfoque costuma dizer pouco sobre o que é produzido e o que acontece com os receptores*¹¹⁵.

Em busca de uma concepção menos “*apocalíptica*” e mais híbrida que possa dar conta do problema da cultura moderna de forma mais abrangente esse estudioso argentino apresenta uma “*conclusão incômoda para os investigadores: o popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral*”¹¹⁶:

É possível avançar nesse processo de reconstruir a noção de popular se passa de uma encenação épica à de uma **tragicomédia**. O defeito mais comum na caracterização do “povo” foi pensar que os agentes agrupados sob esse nome são como uma massa social compacta que avança incessante e combativa rumo a um porvir renovado. As investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando, **como em toda tragicomédia, os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio**.¹¹⁷

Percebe-se um forte entrelaçamento entre as idéias e a linguagem de Canclini. Assim como apontei no primeiro capítulo o seu conceito de “*reelaboração lúdica*” a propósito dos novos métodos de pesquisa que se fazem necessários para pensar a cultura, esta última citação apresenta um tom, a um só tempo, formalmente coerente e ludicamente concebido.

O conceito teatral de “*tragicomédia*” me parece bem adequado para pensar o híbrido cultural de Pedro Cardoso. Das três instâncias tradicionalmente concebidas – erudito, popular e massivo – Pedro está dentro e fora simultaneamente. Sem o poder de mudá-las radicalmente, com as suas “*astúcias dramáticas*” procura perpassar “*seus interstícios com parcial criatividade e benefício próprio*”. Penso que esse jogo se dá através do manejo da sua auto-tradição, conceito de De Marinis que redimensiono a seguir aproximando-o do conceito de “*estilo*” de Adorno.

¹¹⁵ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 257.

¹¹⁶ CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 279.

¹¹⁷ CANCLINI, *Culturas Híbridas*. p. 280. (grifo meu)

3.2 A questão do estilo na indústria cultural

Um aspecto marcado por Adorno a propósito das técnicas da indústria cultural é a questão do estilo. Ele situa na Idade Média e no Renascimento – períodos analisados por Bakhtin - a questão do estilo como “*estrutura diversificada do poder social*”, sendo no contexto moderno industrial um “*equivalente estético de dominação*”:

O conceito do estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural como equivalente estético da dominação. (...) O que se exprime na unidade do estilo não apenas da Idade Média cristã, mas também do Renascimento, é a estrutura diversificada do poder social, não a experiência obscura dos dominados que encerrava o universal. Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo de maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida.¹¹⁸

A imagem da transparência expressa uma cultura oca, vazia e funcional no sentido mercadológico. O estilo que Adorno situa na Idade Média e no Renascimento apresenta um aspecto de oposição ao poder social – o que foi profundamente analisado por Bakhtin no exemplo de Rabelais. Esta postura de ruptura refere-se também à tradição: “*é tão somente neste confronto com a tradição, que se sedimenta no estilo, que a arte encontra expressão para o sofrimento*”¹¹⁹. Segundo Adorno, esse confronto com a tradição se daria nos “*traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca de identidade*”¹²⁰.

Mas ora, como o estilo pode ser um fracasso na busca de identidade e não uma afirmação? É preciso aprofundar a diferença do estilo eficiente da indústria cultural e do estilo que poderia romper com a mesma. O primeiro refere-se ao padrão de eficiência e o segundo a expressão da dor e da dissonância cultural. Adorno cita o caso de alguns ícones culturais para desenvolver a questão como Schonberg e Picasso que “*conservavam a desconfiança contra o estilo e, nas questões decisivas, se ativeram menos a esse do que à lógica do tema*”¹²¹.

¹¹⁸ ADORNO, *A dialética*. p. 122.

¹¹⁹ ADORNO, *A dialética*. p. 123.

¹²⁰ ADORNO, *A dialética*. p. 123.

¹²¹ ADORNO, *A dialética*. p. 122.

A própria questão da dor e da dissonância cultural deve ser vista com cuidado. Um exemplo de “estilo transparente”, ou seja, com a aparência da dor ou da dissonância, mas ambigualmente hipócrita é dado por Adorno sobre a pretensão da captura artística da “verdade”: “... até mesmo na perfeição da fotografia da choça miserável de um camponês. Essa promessa da obra de arte de instituir a verdade imprimindo a figura nas formas transmitidas pela sociedade é tão necessária quanto hipócrita”.¹²²

O trabalho de Pedro Cardoso apresenta algumas entradas para essa questão do estilo. É muito comum ouvir sobre o seu trabalho como ator que ele não compõe personagens, que ele sempre representa a si mesmo – na entrevista que fez para a sua tese, como já citei, a Professora Elza abordou essa questão. A expectativa de composição de personagens é uma “tradição naturalista” que se apóia nas teorias de Constantin Stanislavski, reduzindo-as na aplicação excessivamente funcional dos produtos da indústria cultural que prima no cinema e na TV, por uma estética da reprodução naturalista capaz de causar uma identificação do espectador com a obra no sentido do encantamento estético.

Essa tradição é de fato rompida no trabalho de Pedro que parece inaugurar uma “auto-tradição” (conceito extraído da tese de De Marinis) - criou e consolidou um repertório de trejeitos, um estilo vocal e corporal que empresta a todos os seus personagens dos trágicos aos cômicos. Ocorre que essa “auto-tradição”, uma vez consolidada pela sua forte presença em programas de TV, rompe com uma tradição naturalista inaugurando uma tradição que também acaba se caracterizando pela funcionalidade mercadológica. Esse aspecto de auto-tradição é contemplado por De Marinis no estudo sobre novos modelos atoriais abordado no primeiro capítulo. Portanto, estou propondo aqui uma aproximação deste conceito com o problema do estilo na tese de Adorno.

No ensaio *Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena*¹²³ o professor José Da Costa apresenta esta questão da auto-tradição de Pedro Cardoso do ponto de vista da expectativa, segundo ele, patente do público de suas peças em relação ao encontro com aquela estrela querida da TV. No entanto, Da Costa abre uma brecha para o encontro banal que seria a exploração teatral do artista como elemento da indústria cultural na

¹²² ADORNO, *A dialética*. p. 122.

¹²³ Ensaio publicado na revista *Sala Preta*, n. 7, 2007.

medida em que reconhece alguns aspectos relevantes de rompimento com aquela auto-tradição do artista – rompimento com a mera satisfação da expectativa pública do encontro “*do mesmo e do já conhecido*”. Este rompimento diz respeito a uma temporalidade dramaturgica esgarçada e ao tratamento da questão da loucura no solo *O Autofalante* que tematiza uma busca de identidade fracassada do personagem que tem a personalidade cindida. Neste sentido, ao sustentar o personagem para além dos seus mecanismos atorais eficientes o artista parece se aproximar do aspecto de “*necessário fracasso do esforço apaixonado em busca de identidade*” colocado por Adorno. Essas questões referentes ao espetáculo *O Autofalante* são desenvolvidas no próximo capítulo. Fica apontada aqui uma conjuntura híbrida de um artista inevitavelmente imbricado à indústria cultural com uma expressividade que rompe – ao menos em alguns momentos - com a mera expectativa de consumo. Não rompe de fato, não deixa de explorar a sua auto-tradição, não deixa de ocupar os teatros de Shopping, não deixa de ser um produto consumido, mas, assim como Da Costa reconhece, há também uma quebra com o que poderíamos definir apenas como um produto de entretenimento.

Admito que mesmo os solos de Pedro Cardoso não deixam de ser produtos da indústria cultural. A sua resistência se apresenta em certos aspectos da sua dramaturgia, mas há uma coerência no seu conjunto artístico que o faz adequado à indústria cultural que o sustenta. Adorno faz a seguinte consideração sobre essa integração:

Aí ainda é possível fazer fortuna, desde que não se seja demasiado inflexível e se mostre que é uma pessoa com quem se pode conversar. Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova idéia a trazer a atividade industrial.¹²⁴

Esta passagem parece se aproximar bem do caso de Pedro Cardoso. Ele é reconhecidamente, desde os mais iniciados até o público comum, como um ator que se destaca pela auto-tradição – esse aspecto representa uma constante luta pela autonomia artística. Chamá-lo para uma produção é aceitar o seu código de liberdade - a sua auto-tradição. Trata-se de uma rebeldia que a Rede Globo de Televisão soube administrar e explorar muito bem nas duas últimas décadas em diversos programas humorísticos. Pedro, por sua vez, certamente não fez da sua rebeldia algo inegociável como vimos na sua fala sobre a sua relação política com a rede de televisão que lhe paga um bom

¹²⁴ ADORNO, *A dialética*. p. 123.

salário e projeta a sua imagem incrementando o seu público teatral - expediente que ele considera a sua arte de fato. Soube também se fazer explorado com todas as perdas e ganhos que esse contrato implica - entre eles ter suas sessões teatrais sempre lotadas e, ao mesmo tempo, não romper nunca completamente com pacto que tem com a indústria cultural.

Contudo, o meu foco está no seu esforço, digamos, mais artesanal – a obra autoral teatral, aquilo que não cabe no meio massivo do qual Pedro é estrela e empregado ao mesmo tempo. Aquilo que é criado em anos de solidão, diferente das respostas semanais que se pode criar na TV. Aproximo o suporte teatral do conceito artesanal no sentido pré-moderno: enquanto um episódio de *A Grande Família* atinge um “Brasil de audiência” – milhões de pessoas de uma só vez – uma sessão de *Os Ignorantes* não passa de quatrocentas pessoas. Esse espetáculo levou mais de um ano para atingir um público de 100.000 pessoas em temporadas pelo Brasil. Portanto, vou considerar a popularidade – como cultura de massa – de Pedro Cardoso com um foco, como disse, no seu esforço mais artesanal no qual ele inverte radicalmente a sua condição de engrenagem midiática para a condição de criador com o poder altamente centralizado em suas mãos – texto, cena e direção. Este “esforço artesanal” está estreitamente ligado ao seu vínculo com Amir Haddad – um duro crítico da cultura de massa comprometido com a cultura popular.

3º CAPÍTULO - OS SOLOS AUTORAIS DE PEDRO CARDOSO

1. *O Autofalante*¹²⁵

1.1 Apresentação – jogo com a platéia

Neste solo Pedro Cardoso representa um personagem (que chamarei aqui, de acordo com a indicação do autor na publicação da peça, de *autofalante*) atormentado pela loucura que parece ter a personalidade cindida. Antes de assumir o *autofalante* Cardoso faz um prólogo em tom de completa informalidade – um tom sereno que contrasta com o tom rude que assumirá em toda a peça - recepcionando o público, comentando fatos cotidianos e explicando que não voltará ao final para receber os aplausos por uma questão dramática e, por isso, solicita que este expediente seja adiantado. Agradece, portanto, antecipadamente e, via de regra, recebe os aplausos do público que está ali para vê-lo.

O espetáculo se divide em quatro partes com pequenos intervalos onde são apresentadas projeções de imagens relacionadas ao universo da loucura:

Sobre a tela ao, ao fundo, são projetadas imagens do que poderíamos chamar de o mundo interno do personagem. São visões de figuras humanas primitivas associadas a esquemas eletrônicos, gráficos de todo o tipo, desenhos de tratamentos psiquiátricos que encontramos em livros de medicina etc.¹²⁶

São algumas imagens esgarçadas que podem ser entendidas como uma visão comprometida pela loucura, outras que remetem a tratamentos psiquiátricos ou ainda imagens disparatadas de uma suposta mente perturbada. O esmero do texto teatral aparece aqui como uma dramaturgia bastante complexa – temporalidade não linear, diálogo interno de uma personalidade cindida e construção de imagens dramáticas distorcidas pela loucura.

Suponho que haja dois tipos de jogo com a platéia: o primeiro, dramático e cerebral, refere-se à apresentação de um monólogo como diálogo – o problema da loucura se desdobra em dois focos de emissão de apenas um; um estranhamento a ser digerido pela platéia e que será esclarecido somente no terceiro dos quatro blocos. Outro

¹²⁵ *O dono da festa* – embrião deste solo – estreou em 1992; *O Autofalante* estreou de fato em 1994, voltando a ser encenado por Pedro em 2006.

¹²⁶ CARDOSO, *Os Ignorantes*. p. 49.

jogo, que se aproxima mais da tese de De Marinis, fica por conta dos intervalos da narrativa do *autofalante* – este personagem tem um tom ríspido, uma atitude dura e uma figura tosca e suja; é um personagem grosseiro. Os intervalos, embora também expressem a loucura do personagem são mais amenos e mais confortantes.

Eu quis que a peça tivesse essas interrupções porque me pareceu que seria demais pedir ao público que ouvisse tantas palavras sem nenhum momento de descanso. Essa idéia me foi inspirada pelos comerciais de televisão. Eu percebi que me agradava assistir a certos filmes na TV porque podia, durante o intervalo comercial, ruminar algumas sensações e descansar a atenção.

As interrupções para projeção de imagens em “O Autofalante” têm essa intenção, de proporcionarem ao público um descanso do espetáculo.¹²⁷

No prefácio Pedro explica que se inspirou no intervalo comercial televisivo que ele considera positivo como tempo para “ruminar” o conteúdo. Ou seja, firmeza na narrativa e acolhimento nas projeções, como na dinâmica descrita por De Marinis através da metáfora com as imagens do domador – mais firme - e do mágico – mais doce. Note-se que o recurso de “mágico” de Pedro, ou de encantamento como diz De Marinis, são projeções visuais contemplativas inspiradas no recurso televisivo dos intervalos comerciais – na leitura de Pedro, para além do espaço comercial publicitário salta o aspecto do tempo de “ruminar”. Ou seja, Pedro faz um uso relativo – híbrido - de um recurso televisivo.

Em cada uma das quatro partes há uma narrativa de um louco que supostamente teria abordado o *autofalante*. No início e no final de cada narrativa o personagem comenta esse diálogo com outro – que na verdade é ele mesmo - para então narrar e assumir a sua fala. O espetáculo possui uma temporalidade não linear: começa pelo diálogo interno e apenas na terceira parte revela o surto que o originou, o momento em que o suposto louco teria tido a sua personalidade cindida dando origem ao que estava sendo apresentado como um diálogo. Somente na quarta parte o *autofalante* admite ser o próprio louco que pensava ser outro.

Logo de início sabemos que o personagem espera por uma ligação no celular sobre a resposta de um emprego, pois está desempregado e perdeu sua mulher – que ainda levou os seus pertences - por conta disso. No primeiro bloco o *autofalante* narra seu imbróglie com o atendimento da empresa do seu telefone celular que termina com a sua saída para ir matar a atendente. No segundo ele narra sua ida a tal empresa que se transforma em um flerte com a própria atendente interrompido por um assalto. No

¹²⁷ CARDOSO, *O Autofalante*. p. 11. (prefácio)

terceiro bloco narra a espera da ligação da tal atendente que teria prometido ligar. Porém ela não liga e a espera angustiada culmina com o momento extremo do seu surto: ponto de partida da cisão da personalidade do *autofalante*. Na quarta parte ele relata a constatação de ser ele mesmo o louco e, então, sem uma justificativa dramatúrgica, o que não chega a surpreender pela estrutura não convencional da peça como um todo começa a atender uma série de ligações de suicidas como um atendente de um “centro de apoio à vida”. Tenta oferecer soluções inutilmente, pois logo após cada argumento dado por ele para ajudar a pessoa ouve-se um estrondo que confirma o suicídio. Depois ele mesmo simula um tiro na cabeça. Em seguida há um desdobramento que deixa em aberto o destino do personagem. Sua imagem é projetada na tela ao fundo, onde aparece dizendo que está bem, na casa da tal mulher com quem teve o flerte. O intérprete levanta-se do suposto suicídio e atende mais uma ligação: é sobre o emprego que ele esperava. Voltando a embaralhar a compreensão de que se tratava de um único personagem o tempo todo, ele diz ser engano, pois seria para o tal maluco que o abordara. Por fim, para se acalmar, fala versos de *São Ciprião*¹²⁸:

Quando em breve eu já não seja
 Quem olhar com certo apuro
 É capaz que ainda veja
 A minha sombra no escuro

(...entra uma música de Igreja...)

Nessa hora de ir embora
 Não há muito o que dizer.
 Espero, na minha hora,
 Já ter me feito entender.

Se falei mais do que devia
 Não foi por minha vontade.
 Mas, já que ninguém me ouvia,
 Eu falei com liberdade.

Disse tudo que pensava
 Sem pensar nas conseqüências,
 Sem cuidar com as palavras,
 Sem ligar para as aparências.

Embora sem eu querer,
 Ó Senhor, se alguma ofensa...
 Mas como pode ofender
 Aquilo que um homem pensa?

É tempo. Deixam-me a sós.

¹²⁸ São Ciprião é uma figura importante no sincretismo afro-católico brasileiro. Este nome lembra também a “*Coena Cipriani*” citada por Bakhtin como um exemplo de paródia religiosa na Idade Média.

Que tudo, ao fim, fique bem.
Perdão, Senhor. Já sem voz...
Sozinho, convosco, Amém.

O autofalante: Me acalmei. Agora vou embora.¹²⁹

A sequência de estrondos de tiros dos suicidas na parte final seguida, quase diretamente, pelos versos de “*São Ciprião*” expressam, de alguma forma, aquela dinâmica “domador / mágico” do jogo com a platéia. Contudo, diferente do jogo direto com a platéia, sem ficção, descrito por De Marinis, neste caso há um jogo mesclado com a figura do personagem louco. A cena dos suicídios é o auge da violência associada à loucura do *autofalante* que, logo após uma pequena transição, se despede do público com versos de pura serenidade, arrefecendo a rudeza daquele personagem louco até chegar ao tom sereno do intérprete na abertura do espetáculo.

Proponho também uma aproximação da dinâmica de jogo com a platéia com as referências de Bakhtin sobre a linguagem da cultura popular que está associada às grandes festas como o carnaval e as feiras medievais. Os vendedores e os pregoeiros de praça pública anunciavam os seus produtos miraculosos através de uma linguagem ambivalente: por um lado injúrias e, por outro, promessas e elogios. Injúrias àqueles que não acreditassem no poder dos produtos de feira medievais que eram recomendados ao inferno e as mais fantásticas promessas para aqueles que se aproximassem e os adquirissem.

Formava-se então um ambiente de gritaria e exagero que era segundo Bakhtin, fundamentais para a vida festiva medieval. Para ele, Rabelais se alimenta dessa linguagem com grande maestria, sendo este um elemento importante da essência popular de sua obra. As injúrias e promessas miraculosas parodiavam a estrutura das preces religiosas que maldiziam os infiéis e prometiam o paraíso para aqueles que seguissem fielmente as suas doutrinas. A dinâmica popular de “morde e assopra”, elogios e injúrias não lembra a dinâmica de jogo do ator cômico com a platéia descrito por De Marinis como “domador e mágico”? Creio que tem a mesma raiz de sedução popular – tanto no contexto de Bakhtin quanto no de De Marinis esta dinâmica refere-se a um jogo de sedução do público. São lados opostos de uma brincadeira de “morde e

¹²⁹ CARDOSO, *O Autofalante*. p. 102. Ao fim dos versos a luz baixa em resistência até o blackout. Ao reascender, Pedro não está mais lá e, como avisou, não volta para agradecer. Este é o “estranho” final anunciado no prólogo.

assopra” que, segundo Bakhtin, acabam se misturando e não sabemos mais muito bem o que é injúria e o que é elogio.

1.2 Baixos corporais e corpo grotesco

Apenas para lembrar, corpo grotesco é um conceito de Bakhtin elaborado a partir de imagens da cultura popular medieval reconhecidas nas imagens literárias do realismo grotesco renascentista e que, segundo a sua teoria, sobrevive em algumas formas da cultura popular ou em fragmentos literários ainda hoje. Trata-se da imagem de um corpo dotado de formas exageradas privilegiando sempre os baixos corporais, expressando abundância e fertilidade, e evidenciando as ações de abertura em relação ao meio: comer, beber, urinar, evacuar, fecundar, parir. Dessa forma revelam-se os aspectos corporais de instabilidade, permuta e devir.

A imagem corporal de Pedro Cardoso parece se aproximar, em alguns aspectos, do conceito de corpo grotesco. Trata-se de um corpo magro e desengonçado oposto ao corpo clássico de ator que se aproxima do tipo físico de um bailarino – tonificado e com movimentos precisos. A mesma condição de instabilidade corporal se transfere para a fala – as palavras não são pronunciadas com precisão sonora, são “jogadas fora” não num sentido naturalista, mas num despojamento do texto e numa expressividade onde o pronunciamento das palavras não é tão privilegiado, mas sim o conjunto cênico e a situação como um todo que se representa.

Ele comenta que: “*A linguagem falada é menos obediente às regras do bem falar. Então, depois que leio o texto, é comum ter palavra demais. A palavra no teatro não deve dizer tudo. (...) Porque tem outras linguagens: a cara da pessoa, a presença, o acontecimento, e todas convergem para a informação. Você pode ser mais sintético*”.¹³⁰

Esta concepção complementa aquela questão da hegemonia literária e da literatura dramática que apontei no primeiro ponto do segundo capítulo – se, como diz Canclini, a literatura responde por uma tradição que privilegia uma forma mais erudita de recepção, a literatura dramática¹³¹ estabelece uma relação intermediária entre a palavra e o aparato dramático visual. Se por um lado podemos afirmar que o Pedro é um autor da palavra,

¹³⁰ Revista *O Globo*. p. 22.

¹³¹ Aqui podemos falar também do conceito de “literatura oral” - transmissão oral do conteúdo literário.

apoiado em textos bem elaborados, por outro devemos admitir a sua atitude relativa com o aparato literário dentro da sua concepção teatral e mesmo da sua conjuntura cênica. Quando Pedro fala seus versos assume uma emissão sonora mais limpa e o sentido das palavras ganha um sentido mais poético.

Há uma ambivalência que se expressa no corpo de Pedro Cardoso através de um corpo extremamente magro – aparentemente muito frágil – mas que revela uma expressividade contundente, eventualmente agressiva e força cênica. É este “corpo frágil” que se desdobra nos dois solos para apresentar as histórias com grande expressividade cênica – o artista franzino da conta sozinho, apoiado na sua elaborada dramaturgia, dos espetáculos com grande receptividade de platéias, não raro, com mais de 500 pessoas. O corpo e a fala de Pedro se caracterizam pelo exagero e pela soltura, opostos a sua aparente fragilidade física.

A dinâmica das cenas suporta um ar de improviso e de não precisão. Um elemento de comicidade muito bem recebido pelo público é o descontrole dos personagens que se manifestam em um aparente descontrole corporal do artista. Esses aspectos de aparente descontrole, improviso, exagero e soltura se somam às imagens dramáticas dos baixos corporais – baixo ventre, órgãos sexuais, traseiro – revelando o que chamo de corpo grotesco na imagem cênica de Pedro Cardoso.¹³²

Um aspecto de baixo corporal encontrado nos solos é a recorrente exploração da imagem do órgão sexual masculino contribuindo para o traço grotesco do autor. Em *O Autofalante*, na cena do ônibus, há uma grande piada extraída desta imagem – o *autofalante* estava indo matar a atendente do serviço telefônico que, após horas de

¹³² Há uma imagem corporal de grande potencial grotesco que Pedro apresenta em outra peça (*Todo mundo tem problemas sexuais* – Direção de Domingos Oliveira. Estou focado sobre os solos, mas faço uso de algumas imagens do repertório do ator / autor como um todo para iluminar a essência de sua expressividade). Este outro espetáculo cômico foi escrito a partir de cartas do público a um psicanalista, relatando problemas de ordem afetiva e sexual, dentro de uma coluna de um jornal (coluna de Alberto Goldin no jornal *O Globo*). Ou seja, trata-se de um espetáculo sobre o mal estar dos leitores daquele jornal em relação a sua sexualidade, que é um dos aspectos fundamentais da vida grotesca, onde se exerce a transposição dos limites corporais. Ao final do espetáculo cômico há uma última entrada de Pedro, numa grande síntese corporal do riso sobre o mal estar sexual: Pedro irrompe a cena fantasiado de órgão peniano: “eu sou a piroca”. É uma típica *corporificação grotesca* que nos ajuda a perceber a expressividade corporal do nosso artista. Ao *irromper, invadir, penetrar* a cena, já se está expressando a virilidade do órgão sexual. O corpo humano, classicamente reconhecido como superior pela racionalidade que o controla, é rebaixado à condição de “piroca”, órgão que não pensa – são muito comuns os trocadilhos entre as cabeças de cima (cerebral) e de baixo (genital), onde a de baixo leva o indivíduo a cometer besteiras quando perde o controle e a esperteza da de cima. Nesta imagem grotesca *a cabeça de cima assume a de baixo* – o corpo tradicional é comicamente rebaixado e surge um novo corpo grotesco dotado da virilidade da imagem genital.

atendimento, não havia resolvido o seu problema; ao sentir uma aproximação corporal dessa mulher que sobe no mesmo ônibus em que ele estava, o *autofalante* imediatamente esquece da sua vingança e passa a flertar com ela da maneira mais grotesca possível: “Quando eu ia falar: Sabe aquela pessoa do telefone?, sou eu, ela pegou e encostou a bunda em mim. (...) Eu sou sujeito homem! Apresentei uma piroca para ela ali. Fiquei de pau duro! (...) Não é que a mulher virou pra mim e: Que piroca maravilhosa o senhor tem. Imagina... são os seus olhos”.¹³³ Quando afirmo que este é um “flerte grotesco”, quero me referir, primeiramente, a rapidez com que o personagem transforma a sua vingança em investida sexual – distante de uma abordagem psicológica ou racional, a dramaturgia se orienta por um aspecto cômico popular, pois a vingança não resiste ao apelo dos baixos corporais - traseiro e órgão sexual – que se encontram em plena cena urbana. Distante ainda de um flerte idealizado, por palavras ou aproximações cuidadosas, este se revela grotesco por ir direto ao ponto: os baixos corporais, que representam os pontos de ultrapassagem das fronteiras corporais e da força reprodutora.

Um assalto interrompe o flerte grotesco levando o *autofalante* a uma atitude de um heroísmo cômico, “quixotesco”. Ele narra o enfrentamento aos assaltantes com golpes de grande força que se opõe a sua imagem franzina. Há uma série de desmembramentos corporais que também se aproximam da estética grotesca. Assim ele descreve a surra que deu no “*bandido mulatinho*”:

Aí é que eu fui esperto, vi que o bandido olhou assim pro trocador, aí eu armei um soco grande: pá! Dei uma porrada na cara dele, quando ele titubeou, eu pá! Aí na boca do estômago, ele curvou, eu pá! Dei uma joelhada no queixo dele. Ele ainda veio pra cima de mim, eu fui correndo lá pra frente do ônibus, aí vim correndo dei um mortal (som prolongado do grito do salto mortal) e pá! Dei com o pé nos peito dele, caiu, aí botou sangue – a pro caralho, rapá! (...) Depois apareceu um marginal grande pra caramba, falou: “agora é comigo o justiceiro”. Foi foda! Na hora que eu fui encarar o marginal grandão, o mulatinho ressuscitou ali assim (...) Dei-lhe uma chaveta frontal de medula, encaixei o torniquete e “grou!”, arranquei a cabeça dele. Saiu aquele corpo degolado, sem cabeça, doidão: Cadê minha cabeça? Cadê minha cabeça? A cabeça no chão: Aqui, aqui! Dei logo um chute naquela cabeça. A cabeça me mordeu! (...) O mulatinho sentou no banco ali, sem cabeça, triste para caramba... Nessas horas que você vê a falta que faz a cabeça numa pessoa! (...) Coitado do trocador. O cara deu um tiro na cabeça dele (do trocador) voou idéia pra tudo que é lado. (...) (No fim da cena ele ainda narra o desvio de um tiro que vinha em sua direção com uma guinada de 180 ° do ônibus).¹³⁴

¹³³ CARDOSO, *O Autofalante*. p. 44.

¹³⁴ CARDOSO, *O Autofalante*, p.45.

Note-se a descrição dos golpes - como são dados e a que parte exata atingem - num detalhamento do corpo da imagem narrada: cara, queixo, estômago, peito e cabeça. No grande golpe o “*marginal bota sangue*”. O “salto mortal” é de um total exagero inverossímil, mas que se encaixa bem no tom da cena, emprestando comicidade à violência material exagerada. Ele ainda arranca a cabeça do *mulatinho* e o parceiro do marginal responde explodindo a cabeça do trocador – a cabeça, símbolo da racionalidade é arrancada e explodida comicamente: mesmo arrancada continua falando e a outra explode “*voando idéia pra tudo que é lado*”.

A imagem do desmembramento corporal é muito trabalhada por Bakhtin em relação à materialidade da estética grotesca que se aproxima da liberdade médica no trato corporal – no desenvolvimento da anatomia, por exemplo – no contexto renascentista. Esta simbologia materializada, carnalizada e festiva opunha-se ao medo religioso – metafísico - dos dogmas da igreja medieval¹³⁵. No contexto contemporâneo de Pedro Cardoso sobram apenas alguns traços da estética grotesca – violência e baixos corporais comicamente explorados. Contudo, não mais festivos nem carnalizados. Essas imagens se desdobram com um heroísmo individualizado e, mais ainda, dentro do contexto de uma loucura não festiva, mas dotada do sofrimento e da marginalização decorrentes da loucura moderna.

Note-se também o tratamento irônico da imagem que estou tratando como popular na descrição do mulatinho triste por ter perdido a cabeça: no meio de toda aquela cena de violência quixotesca, um momento reflexivo e irônico que arrefece a cena de acordo com a dinâmica de jogo indicada por De Marinis.

A maneira quixotesca como o *autofalante* se salva de um tiro no final e fecha a cena também contribuem para ambivalência da imagem. Afinal, ele estava o tempo todo imbuído do desejo sexual e o seu “flerte grotesco” foi atrapalhado pelo assalto. Estava, portanto, orientado pelos baixos corporais que sustentam a sua vitória grotesca e quixotesca. No fim da luta ele conta: “*Aquela moça, a Linda, veio correndo para mim...*”

¹³⁵ “*Sublinhemos ainda o caráter anatômico, carnavalesco, culinário e médico da descrição dos golpes.*”(BAKHTIN, *A Cultura popular*. p. 175) “*Aqui ainda, temos uma descrição carnavalesca, culinária e médica do corpo: boca, nariz, orelhas, olhos, cabeça, pescoço, peito, braços. É o despedaçamento carnavalesco do protagonista do jogo cômico.*”(BAKHTIN, *A Cultura popular*. p. 176).

*Me abraçou, me beijou... Eu estava de pau duro ainda*¹³⁶. Ou seja, começou e terminou a luta excitado. O flerte mistura-se com a luta grotesca.

Parte da eficiência desta cena reside na paradoxal valentia do personagem defendida fervorosamente pelo franzino ator. Como falei a propósito de sua fragilidade física e do seu vigor cênico, nesta cena nota-se o contraste ao extremo: de um lado a absoluta magreza e o desajeitamento corporal do intérprete e, de outro, a rudeza, a valentia, o apetite sexual e a total auto-confiança na narrativa do personagem. Essa mescla expressa um aspecto da presença cênica de Pedro Cardoso: um híbrido do seu carisma – sua auto-tradição - com a sugestão de um personagem com traços grotescos.

1.3 Eficiência e superação da auto-tradição

Como disse anteriormente, em *O Autofalante* Pedro recepciona o público informalmente e faz um prólogo explicando que teve muita dificuldade para achar um final para a peça e que, por isso, ao final não voltará para os agradecimentos. Assim, ele pede para adiantar o serviço e agradece. Segundo o professor José da Costa em seu artigo *Solos Cariocas: subjetividade e políticas da cena*:

Meus companheiros de platéia na noite em que fui ao teatro são, ao que tudo indica, pessoas de classe média alta e mediana, que puderam pagar o ingresso e assistir ao espetáculo de Pedro Cardoso, em um teatro localizado no interior de Shopping Center, no bairro elegante da Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Com a concessão de seus aplausos e sorrisos prévios, os espectadores demonstram que entenderam e aceitaram a proposta de relação pessoal e quase íntima que o artista lhes apresenta em sua performance inicial, construída para expressar absoluta informalidade e desprendimento. (...) Público esse que parece quer ratificar o mesmo e o já sabido, reencontrando ao vivo o artista da televisão. (...) Assim, a estranheza do final que leva Pedro Cardoso a falar diretamente ao público no início do espetáculo é um gancho falso, uma vez que aquilo que a menção ao estranhável introduz é, de certo modo, um pacto de exclusão do estranho e do não familiar.¹³⁷

Encontramos nesta passagem apontamentos que afastam o espetáculo como um todo do seu potencial popular no sentido bakhtiniano. A começar pelo poder econômico do público como condição de entrada, aspecto que se opõe absolutamente à cultura popular que segundo Bakhtin, é “*patrimônio do povo*”. Essa seleção econômica dos solos de Pedro acaba por reduzir o seu público teatral revelando, a meu ver, uma atitude contraditória com os seus princípios de deshierarquização cultural. Como citei várias

¹³⁶ CARDOSO, *O Autofalante*. p. 48.

¹³⁷ *Solos cariocas, subjetividade e políticas da cena*, p. 1.

vezes ao longo da pesquisa, ele apresenta um discurso rebelde contra as hegemonias culturais. Em outro depoimento ele diz que não ganha dinheiro com a sua arte – estes solos, por exemplo - mas sim com aquilo que faz na TV. “Aquilo” que faz na TV não seria a sua arte – aquilo que todos têm acesso – mas contribui para o sucesso comercial da sua “arte”. Seria, neste sentido, uma contradição com os seus depoimentos anti-hierárquicos: montado no seu carisma oferece o melhor da sua arte à minoria que pode pagar o seu preço.

De acordo com Da Costa, a reação imediata de aceitação do público ao pacto proposto revela uma relação rasa e banal entre artista e público. O termo “familiar” é utilizado no artigo para expressar banalidade, diferente da conotação sobre as festas populares - o tom familiar seria a expressão da linguagem franca, direta e oposta ao tom sério da “vida oficial”. Neste sentido, o carisma de Pedro e a sua auto-tradição - que representa a sua assinatura, a sua opinião, a sua expressividade autêntica - se aproxima da noção de estilo como padrão de eficiência comercial da indústria cultural, de acordo com a tese de Adorno.

Se por um lado o Professor Da Costa faz esta crítica à “*exclusão do estranho*” e a busca do público pelo artista da televisão, logo em seguida ele abre uma brecha para a possibilidade de superação deste encontro raso e banal entre público e estrela da TV:

Ocorre, porém, que o próprio artista não cumpre inteiramente o pacto proposto. Na estrutura dramática, na organização visual do espetáculo (o palco vazio e as imagens esgarçadas do espaço urbano projetadas ao fundo) e no modo de tratar os temas abordados (a ruptura da subjetividade, a dor, a solidão e o desamparo), há certos fatores de tensionamento em relação à expectativa habitual do receptor (a exemplo de uma temporalidade complexa e de um radical despojamento cênico). Mas de qualquer modo, a facilidade e a rapidez com que os contratantes-espectadores aderem ao pacto proposto inicialmente demonstram a sua predisposição na direção precisa do acordo de fidelidade do esperado.¹³⁸

A crítica do Professor Da Costa em relação ao encontro banal do público contemporâneo com o artista de televisão amplia a minha reflexão sobre o problema do popular na contemporaneidade¹³⁹. O popular da Idade Média referia-se, sobretudo, ao encontro da massa nas festas de rua, nas feiras e nas praças públicas. O popular de hoje está na tela da TV, do cinema e nas capas de revista. Está, enfim, na mídia de massa como indiquei apoiado sobre a teoria de Adorno. Ou seja, o popular ganhou ares de

¹³⁸ DA COSTA, José. *Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena*, 2008. p. 1.

¹³⁹ Este problema é muito grande e complexo. A reflexão que faço é bem mais simples e despreziosa. Refiro-me apenas ao caso de Pedro Cardoso, como um ator representativo do teatro e da indústria cultural do Brasil na contemporaneidade.

banal, muito diferente do poderoso elemento popular descrito Bakhtin: universal, franco, coletivo, festivo e triunfante sobre as forças pretensamente eternas e oficiais – poderes religiosos, políticos e militares.

Aqui entra aquela diferenciação entre cultura popular e cultura de massa que falei no segundo capítulo – diferente da cultura popular descrita por Bakhtin, a cultura de massa não é uma expressão livre do povo – aqui, “massa”. O povo torna-se “massa” e este termo reflete o aspecto de manipulação em função de alguma idealização, seja política, religiosa, artística ou econômica – as artísticas e econômicas se atrelam ao fenômeno midiático em que as estrelas da TV são engrenagens, como é o caso de Pedro quando atua por ela.

Segundo Canclini, na perspectiva mercadológica, o termo “povo” suaviza-se em “popular” e, mais ainda, em “popularidade”. Há nesse procedimento linguístico uma manipulação dos significados vigorosos da expressão popular para a expressividade dos números alcançados nas estatísticas das pesquisas de mercado. No processo de massificação cultural os indivíduos são reduzidos a números. O popular que se torna válvula de escape na Idade Média aperfeiçoa-se como ciência de manipulação ideológica na modernidade, segundo Adorno, norteadas pelas ambições de exploração comercial. Adorno pensa a cultura como um dos pilares da sociedade industrial.

Portanto, o que o professor Da Costa critica é esse popular atual da grande mídia. E o que ele encontra é uma pré-disposição do público de *O Autofalante* ao encontro com a estrela de TV e um pacto do ator que corresponde a esse anseio. Porém - aqui se justifica a relevância desta pesquisa - “*não cumpre inteiramente o pacto proposto*”. Então, como já mencionei, Pedro monta na sua auto-tradição e lota teatros burgueses, contudo, como parece indicar Da Costa, vai além do pacto de um mero teatro comercial: “*Na estrutura dramaturgica, na organização visual do espetáculo (...) e no modo de tratar os temas abordados (a ruptura da subjetividade, a dor, a solidão e o desamparo), há certos fatores de tensionamento em relação à expectativa habitual do receptor*”.

Segundo Da Costa, o público vai ver a estrela, mas a estrela não atende inteiramente ao seu desejo. Na construção temática, cênica e dramaturgica saltam a dor, a ruptura da subjetividade, a solidão e o desamparo. Adorno também ressalta a expressão da dor como ruptura: *é “tão somente neste confronto com a tradição, que se*

sedimenta no estilo, que a arte encontra expressão para o sofrimento”¹⁴⁰. Segundo Adorno, o confronto com a tradição se daria nos *traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca de identidade*¹⁴¹.

Na dura crítica ao estilo transparente e eficaz na capacidade de fascinar e gerar consumo, o teórico de Frankfurt aponta – com a mesma radicalidade – o “*fracasso do esforço apaixonado*” do artista na busca legítima por sua identidade. Chama a atenção que o esforço deva ser “apaixonado” e que o fracasso é “necessário”. Ao que parece, no extremo máximo da expressão da dor e da agonia do *autofalante*, Pedro rompe em alguma medida com a sua auto-tradição. De acordo com os apontamentos de Da Costa sobre este trato da loucura, este personagem alcança a expressividade de um certo nível de dilaceramento da subjetividade que estou propondo como uma busca fracassada de identidade. Ao empreender a representação desse dilaceramento, Pedro transita entre o estilo transparente do padrão de eficácia e, ao menos neste ponto, o estilo mais autêntico que a expressão da dor revela.

1.4 Fetice e personificação de objetos

Eu tinha tudo. Eu tinha um fogão, adorava ele, fogão baixo, atarracado, assim, forte, adorava ele, era um amigo meu que eu tinha. Eu tinha uma geladeira maravilhosa, uma alta, era uma irmã pra mim. Eu tinha um condicionador de ar maravilhoso, eu olhava pra ele, dava uma alegria, fazia um barulho bom pra eu dormir, era um cunhado meu que eu tinha. Eu tinha uma cama maravilhosa, eu dormia sossegado, macia, firme, era uma mãe pra mim aquela cama. Eu tinha guarda-roupa, eu tinha tudo rapá. Mas mulher, é foda. Eu fiquei desempregado, minha mulher se aborreceu: “Ah, vou embora”. Eu falei: “Vai embora. Ué, vai embora”. (pausa) Porra, ela levou tudo!¹⁴²

O *autofalante* projeta em seus objetos características humanas. Cada objeto ganha uma característica humana e um grau de relação com o emissor: fogão – forte, atarracado, um amigo; geladeira – alta, uma irmã; condicionador de ar, um cunhado; cama, macia, firme, uma mãe. As relações estabelecidas são de alguma assistência ou acolhimento e familiares: os eletrodomésticos eram a sua família. Isso, quando estava empregado e casado. Pois perdeu o emprego, conseqüentemente a mulher e, com ela, a sua “família-objetos”. Ficou sozinho e no seu processo de surto perdeu até a sua identidade.

¹⁴⁰ ADORNO. *A dialética*. p. 123.

¹⁴¹ ADORNO. *A dialética*. p. 123

¹⁴² CARDOSO. *O Autofalante*. p.17.

A peça apresenta o seguinte processo: do ponto em que ele foi abandonado pela mulher, que levou toda a sua “família-objetos”, até o ponto extremo do surto. Contudo, essa narrativa é feita por ele já surtado, sem reconhecer que essa é a sua própria história, fato que vai se esclarecendo para ele mesmo ao longo dos blocos – o público assiste o surto e o processo do seu reconhecimento. Ou seja, a peça toda é a expressão da crise, do extremo da solidão e da loucura: um homem que já era solitário e que perde o emprego, a mulher, os eletrodomésticos e a sanidade.

Mas nos atemos ainda à entrada aberta pela descrição da “família-objetos” do *autofalante*. Ao personificar os seus objetos ele “coisifica” a sua família. As coisas ganham uma dimensão humana, preenchendo a sua solidão extrema. Giorgio Agamben¹⁴³ reflete sobre a “coisificação”¹⁴⁴ do ser humano na pós-modernidade a partir do conceito freudiano de fetiche¹⁴⁵. O fetiche do objeto de consumo se dá como preenchimento do indivíduo de faltas que extrapolam a necessidade real do consumo. Se na definição freudiana a ausência do falo na mulher é a falta que angustia o fetichista, na concepção de Agamben essa falta se transfere para as mais diversas ausências que o indivíduo moderno pode tentar preencher através do consumo.

O objeto de consumo capitalista ganha status de encantamento, muito além das suas características funcionais. Leitura que parece se aproximar da relação “familiar” do *autofalante* com os seus objetos. A relação de substituição de alguma falta que angustia por algum objeto que a preencha é o que aproxima, na teoria de Agamben, o consumo de uma relação fetichista. Contudo, o fetiche pressupõe uma relação de ambiguidade:

(...) não é tão simples como poderia parecer e até implica uma ambiguidade essencial. No conflito entre a percepção da realidade, que o leve a renunciar ao seu fantasma, e o contradesejo, que o leva

¹⁴³ Não farei um aprofundamento deste teórico como sobre os demais. Indico, contudo, que a sua linha teórica apóia-se em grande medida nas teses de Walter Benjamin, teórico da mesma escola de Adorno: a *Escola de Frankfurt*. Portanto Agamben, Benjamin e Adorno, guardadas as devidas peculiaridades e contextos históricos sobre os quais trabalham, afinam-se na crítica implacável à barbárie da sociedade industrial.

¹⁴⁴ Este conceito refere-se à redução do ser-humano na sociedade industrial a uma condição de máquina – valorizado de acordo com a sua força maquina de trabalho; à banalização da condição humana reduzida a estatísticas de controle social ou morta em grandes massas em diversas situações de guerra e miséria; há ainda, entre várias outras, uma linha de análise do aspecto da “coisificação” do ser-humano como mercadoria, o que se aproxima da imagem da prostituta, que se auto-comercializa.

¹⁴⁵ “Segundo Freud, a fixação fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (...) pois isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o próprio pênis. O fetiche não é, portanto, senão “o substituto do pênis da mulher” (...)” (AGAMBEN, *Estâncias*, p. 59.) Portanto o fetiche nasce de uma perversão do sujeito que não consegue elaborar a condição feminina desprovida do falo, precisando sempre de algum objeto de fetiche que preencha este vazio que o aflige. Ocorre que o gozo do fetiche, é, ao mesmo tempo, preenchimento e frustração pela constatação do objeto que representa mas não é o falo ausente.

a negar a sua percepção, o menino não faz uma coisa nem outra, ou melhor, faz simultaneamente as duas coisas (...). Por um lado, com o auxílio de um mecanismo particular, desmente a evidência da sua percepção; por outro, reconhece a sua realidade e, por meio de um sintoma perverso, assume sobre si a angústia frente a ela. O fetiche, seja ela parte do corpo, seja objeto inorgânico, é, portanto, ao mesmo tempo, a presença do nada que é o pênis materno e o sinal da sua ausência; símbolo de algo e, contemporaneamente, símbolo da sua negação, pode manter-se unicamente às custas de uma laceração essencial, na qual as reações contrárias constituem o núcleo de uma verdadeira cisão do Eu (...).¹⁴⁶

Num contexto de completa solidão e desamparo o *autofalante* estabelece também uma relação de fetiche com a espera do telefonema da mulher do flerte grotesco, vivendo a tensão entre a expectativa do gozo de receber a ligação e a frustração do não recebimento. O fetiche do esperar é ao mesmo tempo o gozo e a frustração. A espera é uma falsa presença: é evidente que ela não vai ligar, mas o fio de esperança do *autofalante* o preenche, não plenamente, mas sempre com a frustração de saber que está se iludindo – este fetiche prepara o auge da loucura em que o *autofalante* tem a personalidade cindida: uma parte dele não se interessa mais pela outra.

O conceito de fetiche está apoiado na perversão do sujeito, incapaz de elaborar a falta do falo na mulher. Não se trata apenas de não conceber a realidade da ausência, mas de forjar uma atitude perversa que se sustenta na condição ambígua do fetiche - presença e ausência simultaneamente. É uma leitura moderna do mal-estar do sujeito com a sua sexualidade. O *autofalante* transita entre este mal-estar fetichista e a conquista grotesca que descrevi anteriormente.

Contudo, a teoria freudiana contrasta fortemente com a concepção carnalizada da ausência fálica feminina. No contexto cômico popular descrito por Bakhtin há uma grande ênfase do ser coletivizado e em harmonia com o baixo material e corporal. A perversão e o tormento do sujeito em *O Autofalante* se estabelecem em um contexto de isolamento – um indivíduo desconectado de um corpo coletivo. No contexto cômico popular não há mal-estar em relação à ausência do falo – o baixo corporal é a entrada dos “infernos corporais”. Em contraponto ao mal-estar do sujeito moderno – individualizado e desprovido de um corpo popular – em relação à imagem da sexualidade feminina, a propósito do fetiche que corresponde ao falo inexistente, apresento esta imagem descrita por Bakhtin sobre a concepção popular – alegre, festiva e coletiva – da condição corporal feminina:

Na “tradição gaulesa”, a mulher é o túmulo corporal do homem (marido, amante, pretendente), uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as pretensões

¹⁴⁶ AGAMBEN. *Estâncias*. p. 59.

abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado, pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. (...) a mulher da tradição gaulesa ergue as saias e mostra o lugar de onde tudo parte (os infernos, o túmulo) e de onde tudo vem (o seio materno).¹⁴⁷

Portanto, se as perversões modernas – como na tese de Agamben apoiada em Freud - se refletem em teorias sobre o mal estar em relação ao corpo feminino, na concepção popular de Bakhtin esse corpo é concebido alegremente. Esse paralelo corresponde às analogias que fiz em relação ao conceito de cultura - representada pelas festas populares como válvulas de escape na Idade Média – e que se aperfeiçoa como instrumento de dominação na sociedade industrial.

A questão do fetiche se desdobra na fetichização da mercadoria que, segundo Agamben, possui um valor de troca e um valor subjetivo: o primeiro seria um valor objetivo relacionado a um uso funcional de uma mercadoria; o segundo é o valor de encantamento que se atribui aos objetos através de toda sorte de artifícios da indústria da publicidade.

O *autofalante* parece expressar essa consideração. Quando fala da falta que sente dos seus objetos não se refere apenas à falta dos seus serviços objetivos, mas sim de uma mescla com os seus aspectos fetichizados, estabelecidos através da personificação dos mesmos. Segundo Agamben a fetichização dos objetos revela um mecanismo capitalista de perversão das necessidades humanas definitivamente superadas pelo desejo de consumo forjado pelo comércio capitalista. Em um contexto de desagregação social, o *autofalante* atribui aspectos humanos aos seus objetos que, na sociedade industrial, se destinam a sustentação da economia de mercado. Essa perversão refletida por Agamben e dramatizada por Pedro Cardoso revela uma mercadorização do preenchimento do vazio e da solidão humana na pós-modernidade.

Ao que parece, o personagem louco criado por Pedro Cardoso possui traços fetichistas e traços grotescos. Não chega a ser completamente perturbado, mas também não é somente risível. Angústia e comicidade parecem mesclar numa medida que, como afirmou o Professor Da Costa, extrapola a expectativa da platéia, mas que não chega a ser radical a ponto de incomodar um público que quer se divertir. Neste sentido cumpre o seu papel comercial e aponta sutilezas de aprofundamento.

¹⁴⁷ BAKHTIN. *A Cultura Popular*. p. 209

1.5 Louco festivo X louco sombrio

Pelo caminho de análise que desenvolvo começa a se esboçar uma elaboração do manejo da auto-tradição de Pedro Cardoso nos seus solos. O conceito extraído do modelo híbrido do ator solista de De Marinis, está relacionado nesta pesquisa ao problema do estilo. O outro conceito é problematizado na tese de Adorno em relação ao estilo meramente funcional da indústria cultural, diferente do estilo autêntico que rompe com os padrões de eficiência assumindo, no limite, o fracasso na busca de identidade.

No ponto anterior constatei a presença de traços fetichistas e traços grotescos neste solo. O hibridismo, que suaviza os elementos envolvidos, aponta para o manejo da auto-tradição do ator / autor. O estilo funcional de Pedro se esgarça nestas duas direções: fetichista e grotesca. Seguirei a análise desse híbrido através da diferenciação entre a loucura festiva e a loucura sombria.

O *autofalante* nada mais é do que um louco de rua. Ele fala sozinho, mas com força sonora para quem quiser ouvir. Eu poderia imaginar algumas cenas deste solo, pelo vigor e pelos aspectos de linguagem popular – que se aproximam dos “falastrões” e “pregoeiros”¹⁴⁸ -, representadas na rua em uma praça qualquer. As imagens grotescas, os baixos corporais evocados, a gestualidade exagerada, a fala rude, recheada de grosserias e palavrões aproximam este “louco de rua” do arquétipo popular do louco festivo.

O “louco” é um arquétipo tradicional da cultura popular. Na Idade Média haviam as “festas dos loucos” onde se podia descansar da mesmice da “vida oficial” e da seriedade da vida ordinária e brincar. O *Elogio a loucura* de Erasmo também é uma fonte muito importante para a concepção da cultura popular. Segundo Bakhtin, “*O motivo da loucura (...) é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas idéias e juízos comuns*”.¹⁴⁹

Há certo folclore, certamente parente da “festa dos loucos” descrita por Bakhtin, em que o povo se diverte com loucos de rua, aglomerando-se para ver o seu “show” e “dando corda” para os seus disparates (pode ser visto como extrema crueldade num

¹⁴⁸ Típicos artistas populares de rua, que primam pela eficiência na comunicação direta com o público.

¹⁴⁹ BAKHTIN. A Cultura Popular. p. 35.

contexto moderno, mas há imagens em que o louco parece também se divertir com a brincadeira - por exemplo, o louco em *Tieta* de Jorge Amado e ainda alguns loucos festivos em Ariano Suassuna).

Esta liberdade proporcionada pela loucura festiva do arquétipo popular do louco me parece contribuir para certo esgarçamento do estilo funcional de Pedro Cardoso. Como disse anteriormente, na cena do “flerte grotesco” havia traços grotescos sem ser uma cena festiva, o mesmo se aplica a questão da loucura. Proponho indicações de liberdade imagética e interpretativa proporcionadas pelo expediente da loucura que se aproximam de um aspecto festivo sem, contudo, caracterizar-se plenamente no mesmo. Justamente pelo aspecto sombrio da loucura que estou contrapondo neste ponto.

Com uma crítica intitulada “*Esquizofrênico e engraçadinho*”, Lionel Fischer fez as seguintes considerações do espetáculo *O Dono da festa*, que foi o embrião do solo *O Autofalante*:

Dirigido pelo autor em parceria com Amir Haddad, o espetáculo valoriza ao máximo o humor e a versatilidade interpretativa de Cardoso. Possuidor de um tempo rítmico inconfundível e de uma máscara facial extremamente expressiva, o ator transita pelos “vários” personagens com total desembaraço. E nos raros momentos em que a dupla direção investe numa linha menos gargalhante e mais patética, Cardoso exhibe uma fragilidade chapliniana, impregnada de poesia.¹⁵⁰

Segundo o crítico, o espetáculo valoriza as qualidades cênicas de Pedro. Neste sentido, trabalho com a idéia de esgarçamento e não de rompimento do estilo. Trata-se aqui de um manejo esgarçado do estilo ou da auto-tradição. Dessa forma, o manejo é muito mais uma exploração ainda mais eficiente do estilo consagrado pela massa. A perspectiva oferecida pelo personagem louco proporcionaria ao intérprete explorar o seu tempo cômico e a sua máscara facial. Contudo, Fischer fala de “*raros momentos em que a dupla direção investe numa linha menos gargalhante e mais patética*”, na qual, “*Cardoso exhibe uma fragilidade chapliniana, impregnada de poesia*”. Ou seja, abre-se um segundo plano menos festivo – “*gargalhante*” - e mais próximo de uma expressão de fragilidade. Seriam, segundo o crítico, momentos raros marcados, a um só tempo, pelo patético e pelo poético – numa elogiosa referência ao gênio Charlie Chaplin¹⁵¹.

Nesta abertura creio que podemos falar de uma outra perspectiva da loucura. Segundo Bakhtin, “*no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito*

¹⁵⁰ Crítica teatral de Lionel Fischer no jornal *Tribuna da Imprensa*, 12 de novembro de 1992.

¹⁵¹ (1889 – 1977). Ator, diretor, dançarino, roteirista e músico britânico. Um dos cineastas mais homenageados em todos os tempos.

oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura festiva. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo”.¹⁵² A partir da diferenciação entre uma loucura festiva e uma loucura sombria, penso que se pode desenvolver a análise do híbrido que se forma nesse solo.

O título da crítica de Fischer – *Esquizofrênico e engraçadinho* – a meu ver, transmite a percepção de um tratamento absolutamente raso da questão da loucura. Quando o crítico dá margem para uma abordagem menos “gargalhante”, não deixa de situar o espetáculo no âmbito cômico, contudo, mais sutil e próximo da fragilidade chapliniana, impregnada de poesia. São sutilezas que afastam o *autofalante* do louco festivo, na direção de uma loucura mais sombria.

Na sua resenha sobre esse solo, o Professor Da Costa aponta um tratamento mais profundo da loucura – “*no modo de tratar os temas abordados (a ruptura da subjetividade, a dor, a solidão e o desamparo), há certos fatores de tensionamento em relação à expectativa habitual do receptor (a exemplo de uma temporalidade complexa e de um radical despojamento cênico)*”. Chamo a atenção para o fato de Fischer ter feito a sua crítica em 1992 e Da Costa em 2008. São 16 anos de diferença, que sugerem o tempo de amadurecimento e persistência de Pedro com este solo. Como disse, *O Dono da festa* foi apenas o embrião de *O Autofalante* e há, certamente, muitas diferenças entre ambos.

A partir do reconhecimento de Da Costa, eu mesmo sugeri uma leitura problematizada pelo conceito de fetiche indicado na tese de Agamben. Neste sentido, há um aprofundamento do estilo de Pedro numa direção mais sombria – ruptura da subjetividade, dor, solidão e desamparo. Aqui talvez possamos pensar uma aproximação com a noção de “*fracasso de identidade*” proposto por Adorno como aspecto do estilo duro que rompe com a eficiência.

Em um depoimento Pedro disse: “*Meu irmão Carlos, de quem eu gosto muito, disse que eu sou um autor triste e um ator cômico*”.¹⁵³ Talvez esta seja uma pista para pensar a convivência destes aspectos no seu trabalho. Apesar da estreita relação do escrever e do atuar na criação de Pedro, talvez o tratamento de questões mais duras como abandono e loucura seja contemplado com mais seriedade como dramaturgia e mais leveza na presentificação cênica, na linha de frente da estratégia de comunicação. Neste

¹⁵² BAKHTIN. *A Cultura Popular*. p. 35.

¹⁵³ Revista *O Globo*. p. 18.

sentido há mais uma vez um híbrido de acordo com a sugestão de De Marinis entre um pensamento mais erudito e uma abordagem mais popular no trabalho do Pedro.

2. *Os Ignorantes*¹⁵⁴

2.1 Apresentação – uma bricolage de linguagens

Este solo também é dividido em blocos narrativos e pequenos intervalos, neste caso, com versos sobre a questão da ignorância. Pedro narra a história de uma “bala perdida” defendendo a tese que “*toda bala tem uma estória*”. Também não há uma linearidade temporal. São apresentados três níveis de representação: narrativa neutra, representação dos personagens e fala em versos. Os blocos são sempre introduzidos com uma narrativa e conduzidos pela representação da história com os personagens.

Apenas com um figurino neutro e o apoio de um aparato cênico visual de um “3x4” gigante do rosto de cada personagem ao fundo da cena, Pedro se desdobra em sete personagens ao longo do espetáculo: o garoto endiabrado e depois já velho - autor dos cordéis sobre a ignorância -, a mãe desbocada do garoto, o pai religioso, o soldado machão, o “badboy” que atropela o soldado e o coleguinha do garoto já na fase adulta. Chama a atenção o estilo representativo do intérprete em todos os personagens e a completa diferença entre todos eles sem quase nenhum recurso de composição – jeito de andar ou falar; quase não há mudança no tom de voz ou na dinâmica corporal. O que se vê é o registro do ator emprestado a cada um dos personagens, diferenciados pelos seus contextos dramaturgicos e uma representação, embora não realista, mas contundente na expressão das emoções.

São tipos, arquétipos, personagens sem complexidade psicológica, como Pedro comenta no depoimento a seguir:

Eu acho que tem um personagem. O que não tem é uma imitação, não tem a fabricação de um aspecto diferente do meu, mas tem a representação de uma alma ou de um arquétipo que não sou eu. (...) O melhor acesso à realidade é o arquétipo. Quando você mostra um personagem, ele não é alguém que teve pai e mãe e uma psicologia complexa; ele é um aspecto. Na *commedia dell'arte* são figuras, são máscaras¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Cardoso estreou este solo em 1998 e voltou a encená-lo em 2004 e 2009.

¹⁵⁵ DE ANDRADE. *Mecanismos de comicidade*, p. 268.

Esta abordagem arquetípica dos personagens se aproxima do modelo de De Marinis no sentido de um rompimento ficcional realista e da “quarta parede”. A referência à *commedia dell’arte* reforça a aproximação no sentido popular de jogo com a platéia, pois os tipos cômicos daquela tradição caracterizavam-se por uma comunicação muito direta e eficiente com o público.

Neste ponto é preciso frisar o híbrido que se dá no caso de Pedro. Se por um lado ele faz uma abordagem arquetípica dos personagens, por outro empresta a eles uma fala elaborada dentro de uma dramaturgia esmerada, conforme a publicação dos livros com os textos dos solos sobre os quais estou trabalhando. A eficiência cômica arquetípica mescla-se com o esmero dramático do autor, diferente do cômico popular mais radical descrito por De Marinis, quase desprovido de texto e fortemente apoiado no jogo cênico.

Pedro faz uma grande bricolage de linguagens e imagens neste solo. Este conceito, também extraído da tese de De Marinis, refere-se à liberdade de manipulação, recorte e processamento das referências do solista na formação da sua auto-tradição. Como disse, neste solo Pedro narra, interpreta, canta e recita. Além dessas linguagens ainda conta com uma pequena orquestra em cena e um apoio visual de fotos “3x4” gigantes e projeções de animações que apóiam a narrativa. Trata-se, no vocabulário de De Marinis, de um plurilinguismo cênico não tão circense ou corporal como ele sugere em alguns casos, mas sim mais dramático e de recursos narrativos.

Quando sugiro que nota-se uma bricolage, refiro-me ao uso das linguagens de forma muito pessoal – como no caso do cordel, que fica claro como referência, mas sem ser uma reprodução exata desta tradição. As idas e vindas temporais da narrativa somadas à troca recorrente entre as linguagens cênicas contribuem também para uma sensação de composição dramática com cortes, recortes, justaposição e entrelaçamento de linguagens e imagens dramáticas.

Apesar de todas essas variações há uma divisão mais geral que pode se notar entre os blocos narrativos e os versos reflexivos. Neste sentido, percebe-se, assim como em *O Autofalante*, uma dinâmica entre uma postura mais firme – das cenas - e outra mais serena – dos versos, de acordo com o jogo de “morde / assopra” do cômico popular sugerido por De Marinis. As cenas sugerem violência e os personagens são, via de

regra, desbocados, sexualizados, violentos e rudes – com exceção de Roberto, o coleguinha na fase adulta que apresenta um outro tipo de agressividade, característica do seu trabalho de animador de navio – que quer agradar a todo custo - e que acaba dando um tiro na cabeça. Os versos, por sua vez, são serenos, acolhedores, reflexivos e conciliadores, acompanhados da projeção de um desenho do velho recitando-os em uma roda de amigos em uma praça, com tonalidades suaves. Uma música de fundo contribui também com o ambiente acolhedor quando os versos são recitados.

Em linhas gerais é a história de um garoto que leva um tiro de “bala perdida” e que passamos a ver já velho. Há um enorme contraste entre o garoto - endiabrado, cruel e grosseiro – e sua imagem projetada no futuro – sereno, piedoso e poético, que será sempre o emissor ficcional dos versos. Esse garoto é fruto das traições de sua mãe. Contudo ela o abandona e ele passa a ser criado justamente pelo ex-marido chifrado por sua mãe. O pai – corno - e a mãe também apresentam um grande contraste: ele – piedoso, religioso e amedrontado; ela – imoral, erotizada, desbocada e corajosa.

No primeiro bloco, a narrativa começa pela chegada do tiro na vítima (o garoto) trata-se de uma “bala perdida” da qual o autor contará a história. Ele sobrevive e passa a ser representado, já na casa dos oitenta anos, falando os versos no primeiro intervalo (este personagem que dará voz aos versos em todos os intervalos narrativos). No segundo bloco a narrativa volta no tempo para contar a aproximação paulatina da arma até a vítima. São apresentadas duas cenas em sequência que vamos entendendo que aconteceram ao mesmo tempo, pois ambas conduzem ao mesmo local e momento. Após a apresentação do tiro no garoto – fato chave da história – há o primeiro recuo no tempo dramático: uma briga entre militares armados na rua da vítima, até um deles ser atropelado e deixar a arma cair no chão. Novo recuo no tempo: conhecemos a origem do homem que atropela um dos militares. Por fim, conhecemos o pai do garoto que, ao chegar à sua rua, depara-se com a arma no chão, a recolhe e leva para casa. Segundo intervalo narrativo e apresentação da sequência dos versos.

No terceiro bloco, mais um recuo no tempo: sabemos de onde vem e quem é o pai de criação - corno - do garoto que recolhe a arma (um homem religioso que vinha do seu culto). Primeiro salto no tempo: o narrador faz a transição da cena do pai para a cena em que conhecemos a mãe do garoto em seu show, já se queixando do tiro que seu filho havia levado. Terceiro intervalo – continuação dos versos sobre a ignorância. No

quarto bloco novo recuo temporal: vemos o clímax da peça, quando o pai se depara com o filho baleado, mas não o salva, quem salva é a mãe. Sabemos, finalmente, no derradeiro recuo no tempo que o garoto deixou a arma com o seu coleguinha – vítima preferencial das suas crueldades - e este é quem atira da rua atingindo o garoto como vimos na primeira cena – está contada a história da bala. Avanço no tempo: o coleguinha torna-se um animador de navios turísticos e se suicida, com aquela mesma arma, em plena dinâmica de trabalho. Fechamento com o velho e seus versos sobre a ignorância.

2.2 Aspectos populares híbridos

As primeiras imagens de *Os Ignorantes* apresentam a complexidade do sistema de imagens de Pedro Cardoso, carregado de traços de imagens do cômico popular atrelados a imagens da violência contemporânea. “ *A nossa estória é a estória de duas balas, filhas de uma mesma arma. A primeira delas é aquele tipo de bala que a gente costuma chamar de bala perdida. Mas como nenhuma bala é perdida, toda bala tem uma estória, trata-se portanto aqui de nós conhecermos a estória dessa bala*”¹⁵⁶. Note-se que as balas são “*filhas de uma mesma arma*” e que elas “*possuem uma estória*”. Trata-se de uma humanização da arma de fogo que lembra a personificação da “família-objetos” do *autofalante*.

Nesta construção há certa tomada de consciência da violência, afinal a arma de fogo não nasce espontaneamente da natureza e nem atira sozinha. É preciso uma força humana para criá-la e dispará-la. Portanto, a expressão “bala perdida” é fruto de um grau elevadíssimo de violência de uma sociedade alienada da sua própria consciência e humanidade. A abordagem cômica e arquetípica de Cardoso não deixa de dar entradas para a questão da violência. Neste caso, de uma história conduzida pela trajetória de uma “bala perdida”.

Seguindo a primeira narrativa do espetáculo: “*A estória começa aqui: José de Oliveira. Momentos antes de ser atingido por um tiro, José de Oliveira inicia as suas orações noturnas, conforme recomendação paterna*”. O tiro é anunciado antecipadamente e a imagem, portanto, que se segue é de uma criança que está para ser

¹⁵⁶ CARDOSO. *Os Ignorantes*. p. 13.

atingida - uma criança endiabrada em suas confissões noturnas. É uma confissão religiosa recheada de grosserias e atos de crueldade: há um rebaixamento da interlocução divina na medida em que se fala diretamente a ela com muito gosto na confissão das crueldades, carregada de grosserias. O endiabrado garoto faz as suas orações à “*Nossa Senhora*” variando os tons de misericórdia e de injúrias de forma muito estreita, ficando misturados os pecados e os pedidos de perdão - não sabemos onde está a salvação, se no perdão ou no exercício do pecado. Nota-se no corpo da cena aquela dinâmica de “firmeza / doçura” - indicada por De Marinis, que eu já havia aproximado da dinâmica “elogios / injúrias” da tese de Bakhtin anteriormente:

Eu gostaria de pedir perdão à Senhora. Perdão, tudo de bom para as pessoas de uma maneira geral... Para o meu pai... Para a minha mãe não! Minha mãe é cachorra, vagabunda.”¹⁵⁷

“Com o pé fui jogando as porcas dentro do bueiro. Daqui a pouco, o pai dele: “Cadê as porcas? Cadê as porcas?” (...) Aí eu falei: “Talvez o Roberto, como ele não enxerga bem, ele possa, sem querer, ter jogado as porca dentro do bueiro...” O pai dele deu porrada nele... mas bateu firme! (...) Bom demais! Perdão.”“Depois também, eu estava fazendo uma prova, aí o Roberto ficou me pedindo uma cola (...) Eu chamei a professora e eu entreguei o Roberto. Ele se fodeu. É bom demais você ver a pessoa ali, se fodendo... E ele já tem uma cara de fodido... Perdão”.¹⁵⁸

Já sabemos que o “diabinho” será vítima de um tiro e isso cria uma tensão dramática com as barbaridades que ele confessa. O público se diverte com a sua crueldade e é justamente o trato rebaixado com a divindade que parece ser o pólo positivo da imagem: “*Nossa Senhora*” ganha um caráter de grande humanidade na medida em que é interlocutora de uma fala de absoluta franqueza, violência e grosseria. O “diabinho” cruel faz as suas confissões despreocupadamente, com gosto e fé na sua redenção – o jogo ambivalente de maldade e de cumplicidade com “*Nossa Senhora*” amplia a força cômica da cena. Isso se mistura com o dado do tiro que ele irá receber – o personagem não sabe que será repentinamente atingido e goza com a sua narrativa de maldades. O que também gera um efeito cômico através do jogo de cumplicidade do autor com o público – ele adiantou essa informação.

Mas ora, um tiro de “bala perdida” pode ser um dado cômico como uma torta que sabemos antecipadamente que um palhaço levará na cara? No contexto híbrido da dramaturgia de Pedro Cardoso a “torta na cara” é uma “bala perdida”. E mais, a torta literal que suja o rosto do palhaço de pasta branca está transposta a um recurso

¹⁵⁷ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p. 18.

¹⁵⁸ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p.15.

dramatúrgico. Como tento demonstrar há recursos de comicidade bastante reconhecíveis tanto como imagens suscitadas quanto como mecanismos de jogos dramáticos que se mesclam com dados reais de violência.

O personagem “diabinho”, imoral, que estou aproximando da referência popular de Bakhtin, ainda extrai comicidade da sua leitura grotesca da velhice na sua confissão à “*Nossa Senhora*”:

Pô, a avó dele é uma mulher velha pra cacete. Não, a Senhora tem que ver. A mulher é velha. Mas é velha. Ô porra de uma mulher velha aquela velha! Sabe essa velha que já é velha há um tempão? (...) Parece que a mulher está entrando pra dentro dela, a velha. Agora ela é uma porra duma coisa escrota pra caralho, a velha. Dá uma raiva de ter umas velha velha dessa assim. Como é que pode essas porra velha desse jeito, Nossa Senhora?! (...) Vai morrer, ô velha?! Cheio de gente querendo entrar no mundo e essas velha empatando o caminho dos outros!”¹⁵⁹

A imagem da velha, ao acentuar o devir do corpo que envelhece aproxima-se do grotesco - a mulher entra em si mesma, ou seja, está sendo engolida pela morte. Isto se insere ainda numa dinâmica de renovação: “*cheio de gente querendo entrar no mundo e essas velha empatando o caminho dos outros*” – na concepção popular carnalizada do mundo a morte é apenas um passo necessário de um corpo coletivo em eterna renovação. No contexto do solo não há o corpo coletivo, sobrando apenas o traço grotesco.

A leitura grotesca da velhice parece servir como canal cômico para dar vazão a um mal-estar em relação à feiúra da velhice. Dito através de um “garoto endiabrado” a crueldade da leitura grotesca ganha um efeito cômico catártico. O personagem arquetípico do garoto proporciona esta liberdade cômica no esgarçamento dramático da crueldade da leitura grotesca da velhice.

Esse procedimento dramático se manifesta cenicamente como um mecanismo de comicidade de repetição - neste caso da palavra “velha”. Segundo a Professora Elza de Andrade, “*a repetição funciona porque repete. Não depende da assinatura daquele ator*”. E Pedro confirma este mecanismo citando este trecho que chamo de leitura grotesca: “*Quando escrevo o que falo, eu sempre escrevo a repetição que eu fiz como ator lá... Tem uma hora na peça em que (...) o personagem começa a falar de uma*

¹⁵⁹ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p.16.

velha, “(...) a porra da velha, ô velha escrota, sabe essas velhas que são velhas há um tempão, (...) ô velha filha-da-puta de velha, caralho que mulher velha” (...)”¹⁶⁰.

No caso de Pedro, um solista que “*escreve o que fala*”, o mecanismo de repetição é enriquecido pelo seu estilo cênico – dotado por um domínio preciso dos tempos cômicos da repetição - e, creio eu, pelo traço grotesco que tento demonstrar. A propósito do registro cômico que tecnicamente ele executa precisamente, Pedro completa o depoimento sobre a repetição com um comentário sobre a angústia que suporta para alcançar a sua comicidade: “*A experiência de entrar em contato com o aspecto cômico da realidade é transformador da pessoa. (...) Você também para fazer aquela pessoa rir bate no seu inconsciente de uma maneira profunda. Chega a ser angustiante. Às vezes, o espetáculo é pra mim angustiante, aquela comicidade toda. Por isso, porque eu também vou lá em questões minhas. Humor também tem angústia*”.¹⁶¹ Este depoimento sobre a angústia do humor agrega um dado de complexidade ao fenômeno cômico, associando técnica e disponibilidade psíquica.

Seguindo a trajetória da cena, o tiro finalmente atinge o garoto. Agonizante, ele chama pelo pai de criação - *Custódio*. Quando chamei o garoto de “diabinho” para descrever as suas infinitas maldades, adiantei a imagem do diabo que é diretamente evocada por *Custódio*, pai de criação do garoto.

Há uma longa cena toda dedicada a apresentar esse personagem - religioso, temeroso dos poderes de Deus, piedoso (adotou o filho que é fruto da traição que sofreu) e que vive em luta com a imagem do “*diabo*”¹⁶². Assim como há um rebaixamento de “*Nossa Senhora*”, há também da figura do “*diabo*” na cena do pai – da mesma forma que o filho dialoga com a entidade religiosa, o pai dialoga com a entidade do mal que tenta persuadi-lo a obedecer. Durante a cena, sabemos que *Custódio* fora traído e abandonado por *Maria Carmem* e que ela, além de tudo, deixou um filho que teve com outro para ele cuidar. Então – solitário e piedoso - ele se tornou “pai” de um filho que não era seu. Mas quando viu o filho à beira da morte, as suas mágoas se personificaram na figura do “*diabo*” e ele se viu impossibilitado de salvar o filho que agonizava na sua frente. Com o filho agonizante, ele segue as ordens do “*diabo*” e liga

¹⁶⁰ DE ANDRADE. *Mecanismos de comicidade*, p. 267.

¹⁶¹ DE ANDRADE. *Mecanismos de comicidade*, p. 268.

¹⁶² Custódio dialoga com o diabo como se o incorporasse. Para representar este diálogo, Pedro assume as duas vozes deste diálogo, como se fosse um diálogo interno do personagem, num mecanismo parecido com aquele descrito a propósito das cenas de diálogo interno do *autofalante*.

para *Maria Carmem* com o intuito de matá-la com aquela arma que ele tinha achado no chão e levado para casa. Contudo, a arma havia sido deixada pelo garoto com o coleguinha que disparou o tiro que o atingiu, que é tratado como “bala perdida” até o final da peça, quando se revela esse detalhe.

A cena de *Custódio* em diálogo interno com o “*diabo*” lembra a angústia do *Autofalante* que tem a personalidade cindida. Mais uma vez um dado de loucura e extrema angústia se apresentam no clímax do espetáculo. Cabe aqui retomar a reflexão sobre o arquétipo híbrido de Pedro. Talvez este seja o momento – a “cisão do Eu” de *Custódio* – em que podemos reconhecer um hibridismo entre o arquétipo de um homem religioso e certo aprofundamento de dramaticidade na direção de um riso menos “gargalhante” – talvez de um “riso nervoso” - na expressão do patético.

Na realidade *Custódio* é um arquétipo duplo: o religioso e o “*diabo*” que ele “encarna”. O autor Pedro oferece para o ator Pedro um prato cheio para os seus registros cômicos – a máscara patética do religioso oprimido contrasta com o registro agressivo do “*diabo*”. Cardoso vai e volta diversas vezes entre esses opostos na cena, gerando um efeito cômico bastante representativo da sua auto-tradição. Mais uma vez notamos a sabedoria com que ele mesmo explora o seu estilo.

E a abordagem arquetípica é enriquecida – hibridizada - por uma “cisão do Eu” que paralisa o personagem gerando maior dramaticidade ao mesmo. Os arquétipos híbridos de Pedro Cardoso parecem ganhar um contorno dramático, atribuindo um variado colorido à palheta cômica do artista.

Voltando à cena, como a arma não estava mais lá, *Custódio* – orientado pelo “*diabo*” - não pode matar *Maria Carmem* e então ela salva o garoto. Aquela mãe ausente que o menino chama de “vagabunda” e que traiu o marido - a mãe rebaixada - o salva como se estivesse dando a luz ao filho pela segunda vez: na estrutura da peça o que se vê é um garoto “diabinho” atingido e, na sequência, a sua projeção no futuro na casa dos oitenta anos – simbolicamente morre o “diabinho” e nasce o velho cordelista. Após o tiro, a imagem que se sucede imediatamente, numa dramaturgia não linear, é do tal *José de Oliveira*, o menino agora na casa dos oitenta anos.

A dinâmica de morte e renascimento se aproxima da tese de Bakhtin do cômico popular, do ciclo em que o corpo popular se renova. Mas, ao contrário desta tese, o

“diabinho” que “morre” apresenta uma concepção mais franca e materializada da vida, enquanto que o velho que “renasce” apresenta uma visão mais piedosa e metafísica.

Assim se estabelece todo o sistema de imagens do solo de Pedro Cardoso – uma cena cômica com algum tipo de violência exercida por um personagem ignorante, sucedida por uma reflexão em versos sobre esse tema dita pelo velho – conduzido pela história da bala que é acompanhada em sua trajetória. Esta concepção dramaturgica, de cenas e versos intercalados, apóia-se na versatilidade cômica e narrativa do ator. A “auto-direção” de Pedro Cardoso conduz o intercâmbio das instâncias cênicas e dramaturgicas da sua criação.

2.3 Baixos corporais

Em *Os Ignorantes* também há uma grande exploração da imagem do órgão genital masculino. Na cena que precede a briga entre os militares, um deles narra para um terceiro o flerte que eles tiveram. O *soldado* narra a cantada que recebeu do *sargento*: tudo começa no jogo de futebol – em uma “dividida” o *soldado* cai por cima do *sargento* que, surpreendentemente, geme. O gemido é resultado da aproximação dos baixos corporais – falo e traseiro. Deste rebaixamento do jogo viril e masculino para os baixos corporais surge o rebaixamento da hierarquia militar – o *sargento* cai por baixo do *soldado* e geme.

Este rebaixamento é comicamente explorado até o final da cena – no vestiário, no carro, no apartamento e, finalmente, no chuveiro. Uma imagem da cena de grande força grotesca é a do *soldado* “penetrado” pela música: “*Veado já bota uma música. Aquelas música de veado! De batida forte, que eles gostam! “Daun-esquidaun-daun daun daun!” A música do veado é boa. Ela vai **entrando dentro de você...** Quando tu vê, tu já ta “daun-esquidaun-daun daun daun!” (E balança o copo na mão no ritmo da música)*”¹⁶³. Esta penetração musical aponta para uma transposição grotesca dos limites corporais – o corpo grotesco, inacabado, evidencia a sua permuta com os outros e o próprio meio. Neste caso, a materialidade rítmica “penetra-o” rebaixando-o de sua postura oficial para o campo da soltura, do jogo e da sexualidade.

¹⁶³ CARDOSO. *Os Ignorantes*. p. 28. (grifo meu)

Ao representar o militar machão, Pedro estabelece um registro de dureza física que prepara o terreno para um traço cômico que explora em vários personagens: trata-se de uma certa soltura corporal sexualizada que ele executa com muita sutileza através de leves impulsos corporais que partem do ventre. Nas cenas em que é “penetrado” pela música ou pelas carícias do “veado”, essa soltura se manifesta meio contra a sua vontade. Se Pedro possuísse um “physique du role”¹⁶⁴ de galã isso seria um exibicionismo vaidoso. Mas sustentada pela sua absoluta magreza tal soltura já é, em si mesma, risível.

Segundo Pedro, “o teatro exige do ator uma liberdade imensa com a sua própria sexualidade. E acho que os homens têm muito medo de dar a bunda, então, você passa a vida sendo criado pra não dar a bunda, você tranca determinados caminhos da sensibilidade que passam pelo cu”¹⁶⁵. Talvez este seja um apontamento que possamos aproximar daquela indicação não muito clara de De Marinis sobre a relação fisiológica ligada aos baixos corporais, como fonte de extração de elementos da auto-tradição do ator cômico. A cena do flerte homossexual entre os militares me parece exemplar do aspecto indicado por De Marinis e comentado por Pedro - a função expressiva e criativa dos baixos corporais no trabalho do ator. Toda a eficiência dessa cena repousa sobre a disponibilidade corporal do intérprete.

Também aparece aqui a inversão da “cabeça de cima” corporificada pela “cabeça de baixo”: “Aí o veado já vem na caralhada mesmo! Que esses veado são foda. Eles mete a piroca mesmo! De umas cabeça enorme. É. Cabe até um cérebro ali dentro. São umas piroca cheia de idéia.”¹⁶⁶ “Cérebro” e “idéia” são rebaixados e corporificados na imagem do órgão genital do “veado” – grande, viril, quase um ser independente “cheio de idéia”. Outra imagem que ajuda a rebaixar o *soldado* de sua postura rígida é a da “mão na orelha” – “Mas veado é malandro. Eles vê que tu ta durinho, eles pega e mete um dedinho dentro da tua orelha. Isso aí é uma coisa boa. Veados sabe. A orelha é cheia de nervo sensitivo. Eles sabem. Eles estuda anatomia e o caramba”¹⁶⁷. A cena é recheada de variações elogio / injúria – “veado malandro, música de veado boa, casa de

¹⁶⁴ Tipo físico.

¹⁶⁵ Revista *Caros Amigos*, p. 33. O mestre Amir Haddad também indica a importância da soltura dos baixos corporais. É muito comum ele orientar os alunos dizendo “libera o sentimento, solta a genitalha”. É praticamente um bordão do mestre. E como discípulo, afirmo que não há nenhuma conotação desrespeitosa, mas sim lúdica e objetiva para o trabalho.

¹⁶⁶ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p. 31.

¹⁶⁷ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p. 31.

veado, papo de veado, uísque de veado bom, veado sabe, piroca enorme de veado” – além daquele mecanismo da repetição não se sabe mais o que é elogio o que é injúria, uma mistura que lembra a linguagem grotesca dos vendedores de feira e pregoeiros, muita utilizada por Rabelais em seus prólogos e que aproximei anteriormente ao jogo de “morde / assopra” do ator cômico popular descrito por De Marinis.

Eu poderia listar uma infinidade de imagens grotescas de rebaixamento, mas o grande rebaixamento da cena me parece ser o da imagem do soldado machão, representante extremo da masculinidade e da vida militar hierarquizada – o *soldado* vai sendo rebaixado, quebrado e desmembrado a cada etapa da cena até o rebaixamento final em que obedece a ordem superior: “*Pega no meu pau!*”¹⁶⁸. O soldado é coagido de brincadeira, afinal, já está absolutamente entregue no chuveiro com o “veado” - foi sendo amolecido pelo *sargento*, tendo as suas barreiras rebaixadas passo a passo; a ordem final é apenas o “gol de uma jogada trabalhada” do futebol ao chuveiro do *sargento*.

Esta cena é narrada pelo *soldado* a um outro colega militar em tom de confissão auto-defensiva. Ou seja, o próprio *soldado* se rebaixa, na sua narrativa, na tentativa de se explicar. Apesar de rebaixar o *sargento* como “veado” toda a vez que se refere a ele, ele mesmo se rebaixa admitindo não conseguir escapar das investidas do *sargento*.

Grande parte do efeito cômico da cena - sustentada pela soltura física do ator - apóia-se na auto-ignorância do *soldado* que tenta justificar cada etapa da sua entrega dentro da sua perspectiva machista. Forma-se uma tensão cômica entre os fatos que vão revelando a sua entrega e a sua posição defensiva que se torna cada vez mais absurda chegando ao extremo máximo da ordem final em que se concretiza o contato com o órgão sexual. A tensão – cênica e dramática - está entre a moral masculina do soldado que censura aquele encontro e a sedução a qual o seu corpo não resiste. Como eixo desse jogo cômico, razão e apelo corporal se chocam: a sedução corporal vai traindo a razão numa negociação entre extremos que gera o efeito cômico desejado.

É importante frisar que “rebaixar” não está sendo usado aqui com qualquer juízo de valor, mas sim como efeito dramático cômico como aprendemos no contexto conceitual de Bakhtin – rebaixamento aos baixos corporais – e cênico como De Marinis fala sobre a exploração dos baixos pelo ator cômico. Mas na conjuntura híbrida da cena

¹⁶⁸ CARDOSO, *Os Ignorantes*. p. 32.

de Pedro Cardoso os elementos populares que aponto estão atrelados a outros aspectos contemporâneos, como a violência que se desdobra pela quebra do sigilo do encontro homossexual particular.

2.4 Tematização da violência contemporânea

O desdobramento da confissão do flerte homossexual ao colega militar é que faz surgir a arma de fogo que dispara a “bala perdida” que será acompanhada na história. A imagem grotesca do flerte dos militares se desdobra em violência. Essa curva da história apresenta um dado de violência que se opõe a qualquer imagem grotesca. O limite do grotesco aqui se situa na entrada da tematização da violência moderna. De acordo com a tese de Bakhtin, a vida grotesca surge da licença da festa. No caso da cena dos militares, trata-se de uma festa íntima.

Ainda segundo o teórico russo, é muito sintomática e típica a migração dos aspectos cômicos populares para ambientes particulares principalmente após o século XIX, quando a festa vai perdendo o seu valor coletivo e o grotesco ganha uma conotação de infâmia. No caso da cena que analiso a licença da festa se apresenta como a licença do privado, da intimidade - os militares se destacam do coletivo que jogava futebol para exercer a sua sexualidade não aceita. Ao contar o fato acontecido a um colega o *soldado* re-coletiviza o fato privado e as conseqüências são de grande violência: o *sargento* vem atrás dele armado para se vingar.

Mais uma vez, assim como o *autofalante* atrás da atendente, aparece a vingança: um movimento de um indivíduo “rebaixado” que busca “fazer justiça com as próprias mãos”. No caso do solo anterior, o *autofalante* simplesmente esquece a sua vingança ao sentir a aproximação feminina. Retoma a sua violência ao ser interrompido pelos assaltantes, mas já orientado pelos baixos corporais como falei anteriormente. Em *Os Ignorantes* a vingança pelo rebaixamento sofrido torna-se ponto de partida para a entrada da “bala perdida” na história. A arma dos militares, perdida no enfrentamento entre eles, é recolhida por *Custódio* e acaba nas mãos do coleguinha do garoto.

Nova vingança: o coleguinha se vinga das humilhações impostas pelo garoto endiabrado dando-lhe um tiro. Aqui parece haver um desdobramento ambivalente: o menino fica ensangüentado no chão e quase morre. Aquele diabinho morre,

“renascendo” um ser diferente - pois o menino que envelhece, aparecendo imediatamente depois como o velho que fala seus versos aos amigos, não possui mais traços de crueldade, mas sim de um pensamento existencialista sobre a vida e os homens.

Como podemos analisar a entrada da questão da violência nesse solo de arquétipos híbridos? Até que ponto essa questão se aprofunda para além da dilatação da auto-tradição de Pedro Cardoso? Ou, em que medida essa auto-tradição supera um estilo eficiente? Se lembrarmos da fotografia da miséria – como status de realidade - comentada por Adorno como necessária e hipócrita, podemos sugerir que a abordagem da violência nesse solo cômico não passa de uma referência que atualiza historicamente a performance cômica de Cardoso. Se lembrarmos ainda do depoimento de Pedro sobre esse solo, dizendo que ele não possui “*nenhuma gota de erudição*” e que, por isso, é capaz de divertir a qualquer tipo de espectador, podemos confirmar que estamos no campo do entretenimento - do divertir – sem maiores pretensões estéticas ou críticas.

Mas creio que seria muito simplório situar tal performance nesse campo e ignorar certos elementos que o hibridizam. A questão da violência norteia a história que é contada e funde-se com os traços grotescos dos arquétipos cômicos – que certamente se alimentam do carisma do ator. O que se percebe é um tipo de entretenimento que não se furta de refletir, mesmo que sutilmente, sobre a condição de violência que se vive na contemporaneidade.

Se lembrarmos, por fim, da angústia apontada bem no início da pesquisa na negociação política de Pedro com a TV e da luta “*tragicômica*” sugerida por Canclini a propósito da luta dos indivíduos diante da indústria cultural, creio que podemos reconhecer, para além do padrão de eficiência de Pedro Cardoso, o valor artístico de um “ator-pensante” em luta com a sua conjuntura cultural.

2.5 O tema da ignorância e um clichê do popular

A partir da indicação de culturas híbridas de Canclini, apresentei a sua tese sobre certas idealizações do popular que se resguardam da interação com outras instâncias culturais. Ao analisar os versos sobre “ignorância”, que se prestam a apresentar uma

reflexão poética sobre esse conceito que dá nome à peça e perpassa toda a sua estrutura, abre-se uma nova proposta de idealização do popular.

Diferentemente da idealização que deposita na democratização popular a qualidade do manejo das ferramentas artísticas, como no caso de Boal e Haddad, neste ponto chamo a atenção para um popular idealizado como clichê: como procurei demonstrar no primeiro ponto do segundo capítulo, estes versos, apresentados por um personagem semi-analfabeto, partem de uma proposta de relativização da ignorância cultural rumo a uma poética subjetiva e metafísica – *“Se falta nos faz os conhecimento / Que das faculdade nos sobrevoa, / Não deixa também de ser um tormento / Tão pouco de si saber a pessoa”*.

Ao querer expressar, através de um personagem popular, a sua visão anti-hierárquica do bem cultural, ao que parece, Pedro acaba privilegiando uma proposta intelectualizada sobre a subjetividade que nos governa. Neste sentido, a ignorância humana generalizada, que relativiza a ignorância cultural, acaba sendo um gancho contraditório, pois reafirma, através da bela construção poética do autor, uma visão intelectualizada. Ou seja, o gancho popular torna-se um clichê para uma fala existencialista.

Lembro ainda que os intervalos narrativos preenchidos pelos versos parecem funcionar dentro do esquema de “firmeza / doçura” indicado por De Marinis, sendo um contraponto acolhedor às cenas narradas - dotadas de uma comicidade apoiada em um tom agressivo e imagens violentas. Contudo, além de compor esse mecanismo de “morde / assopra” conferindo um tom mais leve e suave ao espetáculo como um todo, esses versos parecem se vestir de certa idealização do popular: são falados por um personagem semi-analfabeto e ambientados em uma praça pública. Ou seja, se o autor, embora um “intelectual espontâneo”, é bem formado e de origem burguesa e o seu expediente teatral se dá em teatros elegantes, ele parece buscar referências ilustrativas do popular para sustentar a sua poesia: um semi-analfabeto e uma praça.

Essa constatação apóia-se nos conceitos de Bakhtin sobre a cultura popular. Faço a seguir uma análise crítica dos primeiros versos “vestidos de popular” e mais próximos de uma poética metafísica. Como Canclini diz em uma das primeiras citações que fiz de sua obra: *“Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a*

encontrá-los”.¹⁶⁹ De acordo com a tese de Bakhtin, parece não haver tanto um “popular” nos versos onde Pedro quis encontrá-los.

É importante lembrar que o falador de versos, um velho de uns 80 anos, é “filho dele mesmo” – morre o “diabinho” e “nasce” o velho. O “diabinho” estava mais próximo do grotesco popular, pois o velho já fala de forma muito abstrata.

Narrador: (...) Mas apesar de não ter sido socorrido pelo pai, o menino sobreviveu e se transformou neste homem aqui. E muitos anos depois, já na casa dos 80 anos de idade, ele escreveu a sua única obra literária conhecida, intitulada *Os Ignorantes*.

Nós o veremos agora lendo a própria obra para uma roda de amigos.

José de Oliveira (adulto): “Os Ignorantes é dividido em quatro partes e é precedido por exórdio. Veja se ficou no jeito... Bem, diz assim:

“Perante a leveza do movimento
Que a todo universo espelha e ordena
Por mais que s’esforce o meu pensamento
A compreensão ainda é pequena

Ó Deus, que me fez sem refinamento
E que me atiraste, nu, nesta cena,
Se a nunca alcançar o entendimento
Das coisa celeste, vós me condena,

Conceda-me então, e eu já me contento,
A compreensão das coisa terrena.
Ó Deus, de quem sou magro rebento...
Ó pai, de quem sou filho, apenas...”¹⁷⁰

Esta relação com Deus e com o universo é muito estranha ao universo grotesco - toda divindade é rebaixada e materializada, assim como são diluídas as fronteiras entre o homem e o “cosmos”. A compreensão “*das coisa terrena*” seria uma pista muito vaga em direção ao contexto popular. Há, portanto, logo de saída, uma hierarquização muito clara entre céu e terra, deus e homens; como não se pode compreender a vida celeste, o falador de versos “*se contenta*” com a vida terrestre. Segundo Bakhtin, na concepção da cultura popular não há uma conformação com a vida terrestre, muito pelo contrário, entende-se que é na direção da terra que se encontram os aspectos mais importantes da vida: “*nada é comparável ao que está oculto na terra*”¹⁷¹ - nessa frase, Rabelais apresenta a sua oposição ao deslumbramento dos pensadores de sua época com as questões celestes em detrimento das questões da terra. Portanto, a partir das imagens do

¹⁶⁹ CANCLINI, Néstor García. Em *Culturas Híbridas*, p. 19.

¹⁷⁰ CARDOSO. *Os Ignorantes*, p.20.

¹⁷¹ BAKHTIN. *A Cultura Popular*, p. 323.

semi-analfabeto e da praça, se há uma tentativa de diluir as fronteiras entre os valores culturais humanos, estabelece-se, ao contrário, um sistema de imagens fortemente hierarquizadas, abstratas e sem materialidade.

Os versos de *Os Ignorantes*, que permeiam toda peça e dão nome a ela, parecem ter a intenção de estabelecer um comentário intelectual sobre a abordagem cômica de personagens “ignorantes”. Em o *autofalante*, o autor apresenta uma estrutura muito parecida, com blocos de cenas e intervalos - nesse outro solo apenas com imagens projetadas. E a propósito dessas projeções, ele diz servirem como intervalos comerciais para arejar a cena. Talvez pelo fato de *O Autofalante* apresentar uma atmosfera mais carregada.

Visto também como intervalos mais amenos de cenas mais bruscas – naquela dinâmica de jogo de “morde / assopra” indicada por De Marinis - ou ainda, assumidas como elaborações subjetivas sem o clichê do personagem popular, os versos de *Os Ignorantes* parecem mais pertinentes, pois as cenas narrativas são dotadas de grande força cômica, visual e imagética e os versos as complementam com graça e suavidade.

A meu ver, os versos pecam pelo clichê do “personagem popular”, pois eles apresentam, na realidade, uma construção poética mais característica da intelectualidade do autor – que critica as hierarquias culturais numa perspectiva de subjetividade. Os traços populares de Pedro parecem estar mais plenos em suas cenas cômicas do que nestes versos e nos seus depoimentos sobre o tema. Nos versos, o personagem parece se colocar como um foco emissor contraditório com a poesia do autor. Este sim, capaz de relativizar a ignorância cultural com uma construção poética complexa e com uma bonita mensagem sobre a ignorância humana:

Que então seja um bem a revelação
D'essa ignorância que se ignora.
Se dela jamais nós tem salvação
Ao menos sabê-la nossa senhora,

Se não nos liberta dos seus horrores
E uns ignorante segue nós sendo,
Ao menos nos torna, dela senhores.
Uns ignorante, agora, sabendo.

Sabendo que tudo chega por entre
As ignorância do entendimento;
E todas as ação nos nasce no ventre
Das ignorância do pensamento

E da ignorância então convencido
Enfim quem nós é veremos presente.
Uns ignorante, agora, sabido.
Iguais a nós mesmos e, então, diferente.

É sendo quem somo na nossa essência
Qu' encontra-se a chance de transformar
A nossa constante e vil violência
No sonho de Deus, que é nós nos amar.”

É isso.¹⁷²

¹⁷² CARDOSO, *Os Ignorantes*. p. 72.

Conclusão

Independente de qualquer valoração que se possa atribuir ao objeto desta dissertação, creio podermos afirmar a ambivalência do seu hibridismo: pela dificuldade de abordá-lo conceitualmente e, por outro lado, pela riqueza metodológica que demanda para sua análise. Ou seja, trata-se de um objeto escorregadio que parece escapar de formalizações conceituais, demandando o esforço e a flexibilidade teórica de “*ciências nômades*”.

A escolha do meu objeto foi uma tentativa de pensar e reconhecer um caso de interação entre o aspecto artesanal e o industrial na perspectiva, embora flexível, erudita da academia a qual pertença. E afirmo ter encontrado um objeto rico para esta empreitada. Por um lado, são perceptíveis no discurso e no trabalho de Pedro Cardoso certas idealizações e, por outro, algumas conquistas artísticas.

No contexto televisivo, Pedro encarna a “*tragicomédia*” da luta do indivíduo diante da estrutura que não pode controlar, mas que a enfrenta com seus “*jogos e astúcias*”. Na sua visão romântica do trabalho de ator como “*ferramenta expressiva de qualquer ser humano*” e na resistência às técnicas de representação – aspecto apontado na tese da Professora Elza de Andrade – Pedro forja um estilo eficiente que abre mão de um aprofundamento técnico.

O modelo do novo ator cômico proposto por De Marinis parece ter sido profícuo para a iluminação desse caso híbrido. Primeiramente, chamou à atenção a recorrência descrita em sua tese da “*vocação para solista*” dos atores italianos estudados. Pedro também possui essa vocação, que se manifesta fortemente na concepção dos seus solos, nos quais faz uma auto-direção dos seus textos e da sua performance.

O elemento literário aparece aqui como aspecto diferenciador do caso de Pedro. Na tese de De Marinis aponta-se para um despojamento radical do texto na direção do jogo cênico direto com a platéia. No caso de Cardoso o texto é um recurso esmerado, fato que hibridiza a sua proposta cênica com os seus recursos autorais – para ele, escrever e atuar são instâncias, de fato, híbridas. O ator mescla-se com o autor formando uma literatura dramática indissolúvel.

Neste sentido, verifica-se uma resposta ao problema da hegemonia cultural lançada por Canclini e do traço erudito de Cardoso. Diferente do primo político, Pedro se lança numa proposta mais direta de interação popular. Ao investir na linguagem teatral de comunicação, Pedro acaba forjando uma escritura cênica indissolúvel e, neste sentido, menos erudita que a referência literária que herdou – desde a vaidade intelectual do lado materno da família até o contato com autores densos como Dostoievski ainda na juventude. Como ele diz, “*não há uma gota de erudição*” na sua obra, mas não deixa de haver traços de uma “*intelectualidade espontânea*”.

A espontaneidade intelectual ele atribui ao mestre Amir Haddad. Como eu disse anteriormente, Haddad já configura, ele mesmo, um hibridismo cultural radical e até mesmo com alguns aspectos que o aproximam da tese de De Marinis – a exemplo do seu autodidatismo e, eventualmente, da sua auto-direção. Contudo, Amir é um tipo de solista diferente: carrega grandes coros de discípulos a sua volta; sempre engajado numa dinâmica popular e nos aspectos pedagógicos do seu teatro.

O solista que estou investigando bebe na fonte popular, mas prima por um caminho menos coletivo e pela formação de uma linguagem mais individualizada de representação que aponte através de vários conceitos nesta dissertação: registro, marca, opinião, assinatura, estilo e auto-tradição. E creio que seja o manejo dessa auto-tradição que pode indicar o caminho de fechamento deste trabalho.

Como diz De Marinis, a auto-tradição é o patrimônio cultural do novo ator cômico – com vocação para solista. No caso de Pedro, um híbrido complexo da sua intelectualidade espontânea, das suas fontes de cultura popular e da sua condição de ícone televisivo. Do *besteirol* a *A Grande Família*, Pedro consolidou – entre peças, filmes e programas televisivos - um forte laço afetivo e comunicacional com o público brasileiro - consolidou um estilo.

Mas trata-se de um ícone escorregadio, cheio de astúcias e malandragens, que soube explorar esse estilo em benefício próprio para além da engrenagem que representa no meio massivo. Nos seus solos Pedro toma para si todas as instâncias criativas e forja um expediente cênico com controle absoluto. Esgarçando até as últimas consequências a exploração da sua auto-tradição, oferece ao público solos divertidos e um humor inteligente, lotando salas de teatro pelo Brasil e faturando com esse expediente.

Mas trata-se também de um ícone angustiado, aspecto que apareceu na sua negociação política com a TV, em alguns pontos dos seus solos e na sua concepção humorística – “*humor também tem angústia*”. Portanto, em alguma medida, seus solos não poderiam deixar de refletir esse aspecto, que dá uma margem sutil, porém importante, de um dado de rompimento com o seu estilo funcional: principalmente em *O Autofalante*, ao se debruçar sobre a questão da loucura, talvez possamos reconhecer que Cardoso ao menos tange, como diz Adorno, o estilo duro que expressa o “*fracasso na busca pela identidade*”.

Segundo De Marinis, vivemos uma “*situação paradoxal, que engloba artistas, mas não tendências artísticas, poetas porém sem poéticas, mestres sem discípulos, pais sem filhos*”¹⁷³. Esta indicação me parece apontar para uma descontinuidade das tradições e, neste sentido, para o hibridismo cultural que se apresenta em respostas individualizadas, fato que dificulta a apreensão de tendências, poéticas, mestres e tradições. Espero ter colaborado em alguma medida para a iluminação teórica deste contexto cultural através da análise dessa auto-tradição.

¹⁷³ DE MARINIS. *Compreender el teatro*. p.26.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma, na cultura ocidental*. Minas Gerais: UFMG, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de Rabelais*. Brasília: Hucitec, 2008.

CANCLINI, Néstor García, *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO, Pedro. *O Autofalante*. Rio de Janeiro: 4004, 2005.

CARDOSO, Pedro. *Os Ignorantes*. Rio de Janeiro: 4004, 2005.

DE ANDRADE, Elza. Tese de Doutorado: *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro, Lineamientos de una nueva teatrología*. Argentina, Buenos Aires: Galerna, 1997.

KUPERMANN, Daniel. Artigo *Perder a vida, mas não a piada em Seria trágico... se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TURLE, Licko (Org.). *Tá na rua – Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

Revista:

DA COSTA, José. *Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena. Sala Preta*, revista do departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, n. 7, 2007.

Críticas teatrais:

FISCHER, Lionel. Crítica de “O dono da festa”: *Esquizofrênico e engraçadinho*. Rio de Janeiro: jornal *Tribuna da Imprensa*, 12 de novembro de 1992.

FISCHER, Lionel. Crítica de “Os ignorantes”: *A ignorância vista por um artista magistral*. Rio de Janeiro: jornal *Tribuna da Imprensa*, 1 de outubro de 1998.

HELIODORA, Bárbara. “O autofalante” *desperdiça o talento de Pedro Cardoso*. Rio de Janeiro: jornal *O Globo*, 15 de agosto de 1994.

HELIODORA, Bárbara. “Os ignorantes”: *Ao acumular as funções de autor, ator e diretor, Pedro Cardoso compromete monólogo*. Rio de Janeiro: jornal *O Globo*, 29 de setembro de 1998.

Entrevistas:

DE ANDRADE, Elza. Tese de Doutorado: *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005.

KATZ, Eduardo. *Aspectos híbridos de um ator solista: Pedro Cardoso*. Rio de Janeiro, outubro de 2008.

PESSANHA, Luciana. *A liberdade de expressão é contra o salário*. Rio de Janeiro: revista dominical do jornal *O Globo*, ano 4, n. 193, 6 de abril de 2008.

AMARAL, Marina, PAIVA, Marcelo Rubens, NABUCO Wagner (e outros). *É rindo que a gente se entende*. São Paulo: revista *Caros Amigos*, n. 27, junho de 1999.

Anexo – Entrevista com Pedro Cardoso

Após alguns meses tentando entrar em contato com Pedro através do email da sua secretária, finalmente, em novembro de 2008, consegui chamar a sua atenção. Postei uma mensagem no blog que ele vinha sustentando a propósito da polêmica que se criou a partir do manifesto feito por ele naquela ocasião - sobre a “*pornografia disfarçada de entretenimento*” -, na pré-estréia do filme *Todo mundo tem problemas sexuais*. Apresento a seguir a mensagem que postei no blog. Alguns dias depois, Pedro me recebeu para a entrevista em um *Apart Hotel* no Rio de Janeiro. Valeu esperar, ele me recebeu muito bem e me deu uma ótima entrevista.

Estimado Pedro Cardoso e amigos que estão acompanhando este blog,

Meu nome é Eduardo Katz, tenho 29 anos, sou ator e estou escrevendo uma dissertação de mestrado em artes cênicas provisoriamente intitulada “Os Ignorantes, de Pedro Cardoso – Um solo carioca autoral no limite entre o trágico e o cômico”, com orientação de Charles Feitosa, filósofo, autor do premiado livro “Aprendendo filosofia com arte”, entre outros. Não posso ser considerado oportunista em relação a esta polêmica que estamos acompanhando, visto que ingressei no Programa de Pós-Graduação de Teatro da Uni-Rio com esse projeto em agosto de 2007. (Portanto devo concluir a dissertação até agosto de 2009). Dentre as várias questões que estou desenvolvendo na minha dissertação, uma está diretamente relacionada a esta polêmica: A superação da condição “pop” de Pedro Cardoso por ele mesmo; pois ele vai além do mero entretenimento, alcançando uma expressividade poética e reflexiva. Isso aconteceu em “Os Ignorantes”, em “O Autofalante” e está acontecendo agora nesse diálogo crítico / reflexivo que vem estabelecendo conosco, admiradores e, agora, interlocutores.

Como interlocutor, auto-inserido neste momento nesta rede reflexiva liderada pelo Pedro, convido a todos, que por ventura leiam este comentário, a colaborar na minha pesquisa enviando impressões sobre a poética de Pedro Cardoso, em especial no espetáculo “Os Ignorantes”, através do e-mail dudukatz@ig.com.br. Reitero o convite ao Pedro Cardoso, solicitando uma entrevista. Essa pesquisa parte de um ator com profunda admiração e curiosidade sobre o fenômeno autoral, poético, cômico, artístico e comercial do seu trabalho. A sua colaboração enriquecerá essa pesquisa e essa rede reflexiva que você está conduzindo.

Sobre o problema da nudez, gostaria de dividir com vocês uma experiência que vivi há alguns anos. Participando do filme “Veneno da madrugada”, de Ruy Guerra, aceitei fazer uma cena em que apareceria completamente nu; o personagem era um capanga que tira a roupa ao ser preso pelo chefe. No filme, a nudez ficou em segundo plano, desfocada, não me incomodou o resultado. A realização foi constrangedora, pela violência da situação reproduzida, pela humilhação que se quis expressar. O realismo dessa violência foi, de fato, absurdo, em outra cena, na qual o mesmo chefe dava um chute nos pés do capanga (representado por mim) para acordá-lo. A urgência da realização realista da cena (apesar do fato do filme não ser realista) fez com que o ator Leonardo Medeiros (grande ator) desferisse um bico no meu calcanhar, sem que eu mesmo me desse conta que aquilo certamente iria me machucar. É um absurdo esse tipo de urgência

cênica desconsiderar uma conseqüência tão óbvia. Não guardo mágoas. Considero o filme muito bonito e, apesar do incidente, o guardo como um bom trabalho realizado.

Essa experiência e esse debate me fazem buscar maior autonomia dentro dos trabalhos que venho realizando. Ocorre que a dificuldade de consolidação da carreira de um ator da minha geração (acho que de todas) é tamanha, que por vezes nos desapercibemos dos nossos próprios limites e desejos em nome da urgência de produção da indústria da ficção.

Grato pelo espaço. Abraços,

Eduardo Katz

Entrevista realizada com Pedro Cardoso no dia 14 de novembro de 2008

Eduardo: Gostaria que você falasse um pouco da sua família e das suas primeiras referências culturais.

Pedro: Nada demais, uma família de classe média; por parte de pai, classe média bem média, por parte de mãe, origem de classe média baixa, mas meu avô ganhou dinheiro e minha mãe já teve uma vida de classe média alta. Meu avô paterno era professor de Literatura Portuguesa, ele tem um trabalho sobre versificação em Gil Vicente. Então, esse mundo da literatura, desde muito garoto eu tive contato através do meu avô e do meu pai. Meu avô viveu em uma biblioteca grande. Era brasileiro, filho de portugueses. Eu sinto que isso me marcou muito, Fernando Pessoa foi uma leitura de começo de juventude, 13, 14 anos; Eça de Queirós...E esse mundo da literatura, Dostoiévski e esse tipo de coisa toda, veio através da casa do meu avô e do convívio longo com o meu pai, alguma conversa sobre filosofia. Esse é o fato cultural mais marcante da minha vida juvenil.

Eduardo: Seu pai também era professor?

Pedro: Não, meu pai era advogado, mas gostava muito de música, de teatro, cantava na noite amadoristicamente, era um pouco boêmio... Meu avô era um memorialista, escreveu 2 livros de memórias muito bonitos, chamados *O menino e o palacete* e *Seres* e uma série de trabalhos. Ele foi presidente da *Fundação Casa de Ruy Barbosa*, fez um trabalho sobre cordel. *Os Ignorantes* tem muito um eco da cultura de cordel, isso é uma coisa que tá na minha cabeça desde a infância. Em *Os Ignorantes* isso é perceptível; não é exatamente um cordel que tá escrito ali, mas guarda uma forte memória dele.

Eduardo: *Os Ignorantes* teve a influência de um cordel específico?

Pedro: Não de um específico, mas do modo de pensar de um cordelista.

Eduardo: Dizem que é baseado em um cordel.

Pedro: Isso foi uma confusão. Como eu tinha um certo pudor de ter escrito aquilo, achei que eu poderia pregar essa mentira. Na verdade aquilo não foi baseado em nenhum cordel. Mesmo por que o cordel é narrativo, raramente é de digressão semântica, como esse que eu escrevi, a respeito de uma palavra. Ele guarda do cordel, um certo modo recorrente de falar. A métrica nem tanto, por que o cordel tem sete sílabas. Eu tentei escrever um tipo de verso que seria um *verso de arte menor*: Dois períodos de cinco sílabas. Não se usa mais, era um tipo de verso do Gil Vicente.

Eduardo: Esse “menor” é algum tipo de valorção?

Pedro: Não, é apenas o nome, tem verso de arte maior e verso de arte menor.

Eduardo: Mas esse personagem ignorante, semi-analfabeto, fala coisas inteligentes.

Pedro: É um Cartola. A questão mesma do espetáculo é a respeito do sentido da palavra ignorante, ignorância. Ele diz isso, nós achamos que ignorante é aquele que não sabe as coisas da alta-cultura. Mas há uma ignorância que é anterior e fundamental, que é você não conhecer seus próprios processos internos. Porque que nós que não conhecemos a alta cultura somos chamados de ignorantes e aquele que não conhece os seus processos internos, não é? Então ele propõe: vamos chamar a isso também de ignorância. É sobre isso. Uma questão importante pra mim, que por alguma perversão histórica de poder, a única expressão do saber que se considera é o acadêmico. Mas isso não é verdade. Eu admito que a ciência social e tal, é um modo muito eficiente de descrever o conhecimento, de adquirir conhecimento, de armazenar conhecimento, de transmitir conhecimento, de auferir conhecimento, de extrair da experiência da vida conhecimento, mas não é o único. E aquilo que vem do que nós chamamos popular não se dá valor. Por isso coloquei na boca do mais simples dos meus personagens a reflexão mais profunda.

Eduardo: Na entrevista que você deu na revista *Caros Amigos*, você fala de uma desvalorização da cultura brasileira...

Pedro: O processo histórico do Brasil é esse. Agente é um país que foi construído pela metrópole portuguesa pra ser um quintal, uma plantação enorme. O Caetano Veloso tem um trabalho lindo chamado *Noites do Norte* (um show), ele lê um texto que fala como a escravidão funda o Brasil. A escravidão é a forma da organização da sociedade brasileira primeira. A escravidão tem 100 anos, eu sinto que, historicamente, agente ainda tá vivendo o processo da escravidão. E esse é um processo de “desaculturação” daquele povo africano. E também do índio que aqui estava. Então, dos três povos que formam o Brasil, dois sofreram um descrédito da sua história particular. E apenas o europeu se impôs. O país então se forma com vários “Macunaímas”, com várias pessoas que não se reconhecem na pureza do modelo europeu e não encontram mais nas suas raízes o vigor da sua cultura. Então o índio e negro já não tem mais a sua cultura original, autêntica, o cara não se reconhece no modelo europeu de modo de ser, então o brasileiro tá permanentemente criando uma identidade. Isso aí que eu acho que caracteriza o Brasil, pelo menos no momento.

Eduardo: (Eu comento sobre a entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, em relação ao movimento teatral conhecido como *Besteirol*, do qual Pedro fez parte, fazendo uma ponte com a questão da busca pela identidade brasileira) **Como você vê o seu papel na formação da identidade brasileira?**

Pedro: Eu sou um obcecado por me reconhecer no Brasil. Quando eu falo, eu sou Pedro Cardoso, eu sou brasileiro, eu procuro entender o que eu to dizendo. Eu sou obcecado por essa idéia. O sentimento de patriotismo, na minha opinião, é fundamental para saúde psicológica da pessoa. Você tem que pertencer a algum lugar, por que o homem é gregário. O homem não é um bicho solitário, o homem anda em bando. Esse sentimento gregário é o primeiro país. Os povos não são acidentes da história. Os povos são longuíssimas histórias de desenvolvimento psicológico de determinado grupo social. Daí a força do povo judeu, do povo russo. Eu acho bonito isso, eu acho que quanto mais individualizados os povos estão, maior é a nossa chance de nos entendermos. Quanto mais confusos estivermos, pior é. Eu adoro ler sobre os povos, coisas do mundo árabe, coisas do mundo judeu, do mundo chinês. E eu adoro ser brasileiro, e tenho que entender o que que é isso. Acho que o meu teatro, que eu tenho tentado fazer... Eu falei outro dia, uma coisa que eu compreendi há pouco tempo, que a minha grande influência tinha sido a MPB (depoimento dado na mesma entrevista citada na pesquisa a revista de domingo do *Jornal O Globo*). Acho que a música do Chico Buarque, do Edu Lobo, do

Caetano Veloso é também uma tentativa imensa de construir o Brasil, de entender o Brasil, de querer o Brasil, de amar ser brasileiro. Acho lindo quando um homem tem orgulho de dizer o povo ao qual ele pertence. O povo, não necessariamente o país. Nem sempre o povo coincide com o país. Tem povos que, em determinadas épocas, não tinham um país, como os judeus, os sérvios. Não to falando de estrutura legal e sim de povo, do sentimento de povo, de ter uma cultura, uma língua, ter gostos. Eu me sinto brasileiro e me sinto oprimido pela tentativa, que está no âmago da formação do povo brasileiro de não ser ninguém. O europeu cravou um vírus na nascente do Brasil que é “esse povo não é ninguém”.

Eduardo: *Os Ignorantes é uma resposta muito direta a isso, por que você tá dando voz...*

Pedro: Ao povo. Quer dizer, na verdade o povo que dá voz a mim. Eu “côo” o que o povo fala.

Eduardo: **Você disse que o protagonista da peça poderia ser um Cartola.**

Pedro: Ele é o cara na história, que faz uma reflexão sobre o que se passou. Ele é o menos ignorante de todos.

Eduardo: **Tem um dado que me chama a atenção na peça que é a crueldade. Esse protagonista, quando menino, é uma peste capaz de fazer as mais terríveis crueldades com aqueles que estão a sua volta. Como você vê a relação da crueldade com o humor?**

Pedro: Pode haver humor em descrever atos de crueldade, mas não é fundamental que todo humor descreva atos de crueldade. Humor para mim é revelação de conteúdos inconscientes. A piada é um acesso ao inconsciente muito veloz. Inclusive não sabemos do que rimos. Você ri de uma coisa que você não conhece bem. Então, você pode revelar a crueldade de um personagem e isso ser engraçado. O Amir diz muito que o humor é cruel. Acho que não é no sentido de maldade, no sentido de que o humor não faz concessões, ele não contemporiza. O humor é cruel, é frio, ele diz a verdade, não faz acordos. Ele não nega ao público informação. Ele é cruel nesse sentido. Não sei se essa palavra cruel é a melhor, mas é isso que o Amir quer dizer e eu o concordo, o “amor”, digo humor, (ato falho) ele não aceita acordos. Para atingir o que ele quer, que é fazer a

revelação de conteúdos inconscientes..., ele é como um médico ou um Padre, tudo tem que ser dito a ele, ele não aceita que nada lhe seja negado.

Eduardo: Sobre o ato falho da palavra “amor”, eu lembrei de um outro pensamento do Amir, sobre o sentimento de amor que deve perpassar o trabalho do ator, por mais que se represente um sentimento contrário.

Pedro: Isso é muito do Amir mesmo e é verdade. Que o teatro é um ato de amor. Mesmo se você estiver fazendo uma cena agressiva, o fundo é um ato de amor. É uma representação da agressividade, mas ele não é a representação do amor, ele é o próprio ato de amor.

Eduardo: Aproveitando o gancho do Amir. Você o conheceu muito novo e já começou a trabalhar com ele naquele momento...

Pedro: Rapaz, o Amir foi uma sorte danada, foi um Brecht que eu encontrei. Ele tem um pensamento sobre teatro muito definido, muito consequente. Ele é um intelectual espontâneo. Tem um pensamento sobre o ator. Eu bebi muito ali naquela fonte. Não dá pra resumir tudo que aprendi com ele, foi uma faculdade que eu fiz. Foram seis anos de estudo, muito melhor do que ir para o “Actor Studio”. Foi muito intenso, aprendi muito com ele, ficamos muito amigos, continuo aprendendo com ele. Hoje ele já fala que nós aprendemos um com o outro, ele muito generoso em dizer isso. Muito gentil. Eu aprendi com o Amir, sei lá, tudo que eu sei. Fora o que me era natural saber por ser ator, todo o embasamento teórico quem me deu foi o Amir. O teatro do Amir é maravilhoso, por que o que ele pensa a respeito do mundo é maravilhoso. O teatro dele é bom, por que o que ele pensa a respeito do mundo é um pensamento de muito boa qualidade teórica. Ele é um homem muito inteligente, brilhante, tem uma compreensão da vida muito grande. Então ele produz um teatro muito bom. Se ele fosse pintor, seria o Di Cavalcanti.

Eduardo: Quando você o conheceu, você tinha uns 20 anos, isso já tem quase 30 anos... Já havia um vínculo forte desde o início?

Pedro: Naquela época eu era aluno. Quer dizer, eu ficava colado nele, ouvindo.

Eduardo: Ia no Tá na Rua, fazia aquelas saídas de rua, brincava junto...?

Pedro: Fazia, teatro de rua... Eu ficava atrás, participava, brincava junto. Era um aluno. Vivia ali naquele roldão. Ele sempre trabalhou comigo e com Felipe, agente fazia uns

acordos, ele fazia uma supervisão... Quando eu escrevi *O Autofalante*, aí ele dirigiu comigo. Já foi uma aproximação maior. Depois em *Os Ignorantes* também. Eu dirigi... Não faz muito sentido botar esses nomes, eu não lembro bem, mas ele fazia junto comigo, me ajudou muito. Eu escrevi com ele depois dois espetáculos, um pro *Prêmio Shell* e outro pro aniversário do *Banco do Brasil*. Duas festas. Agente passou a ser cada vez mais e mais amigo e passou a ter uma amizade verdadeira, quer dizer, não tem nada a ver com o trabalho, agente ficou verdadeiramente amigo.

Eduardo: Como foi a colaboração do Amir em *Os Ignorantes*?

Pedro: É difícil dizer em poucas palavras, é tão diferente do que todo mundo faz. Ele é basicamente um ator que doa pra você a leitura que ele faz do teu trabalho. Ele é um excelente leitor do teu trabalho. Ele não quer que você faça o que ele quer fazer, ele quer que você faça melhor o que você mesmo quer fazer. Ele é um homem generoso. Ele não massacra o ator, querendo que o ator seja um fantoche dele. Pelo contrário, como ele é ator, ele quer que o ator seja melhor naquilo que ele mesmo quer ser. Ele não projeta sobre o ator a vontade dele, pelo contrário, ele chama a atenção para a condução da história. O Amir me ensinou o valor da narrativa. Você está sempre contando uma história. Esse é o único “guião” que um ator tem. A única guia que você tem é “qual é a história que você está contando?”. Aliás, era a mesma pergunta que o Brecht também se fazia. “Qual é a história que eu estou contando?” Os atores contemporâneos se perdem em angústias vazias, sem história nenhuma. Ficam muito estéreis, a meu ver.

Eduardo: Essa questão de contar histórias me faz lembrar uma passagem de Walter Benjamin sobre a transmissibilidade; segundo ele, o homem moderno vem perdendo a capacidade e as condições de transmitir histórias uns aos outros. Você é um bom contador de histórias.

Pedro: Uma coisa que sempre me intrigou é Jesus Cristo. Ele era um sujeito que tinha uma porção de coisas pra falar. Ele falava uns axiomas, ou seja, umas verdades e ele contava umas histórias. (risos) É um modo muito interessante de transmissão de conhecimento. Como que a história permite ao leitor, a pessoa que tá recebendo, muito mais liberdade do que qualquer outro modo de transmissão de conhecimento. Eu não sei explicar bem, não sou um estudioso da semiótica pra entender o porquê. Tem uma história, acho que contada pelo Humberto Eco, que um grupo de intelectuais foi reunido, para deixar um símbolo em lugar onde haveria um depósito de lixo atômico,

símbolo este que deveria ser reconhecido daqui a milhões de anos. Eles se perguntaram: Qual será esse símbolo que será eternamente reconhecido como um lugar perigoso? Um deles respondeu: é preciso criar um mito. Um mito é a única coisa que vai sobreviver ao tempo. Um mito é uma história. Então deveria se criar um mito que desse conta de determinar o perigo daquele lugar. Uma narrativa. Talvez porque a história seja em tudo semelhante à vida. A vida de cada pessoa é uma história. Talvez a história seja no fundo a criação mais natural do ser - humano, inventar uma história. Igual a vida, mas não é a vida, pois é uma história intencional.

Eduardo: Na introdução de *Os Ignorantes* você fala isso. Que todo mundo tem essa capacidade de contar uma história. Pode não ter recurso técnico...

Pedro: Se to eu e você numa floresta e uma bala perdida te atinge e eu tiver uma faca, eu sou capaz de abrir a tua barriga e tirar aquela bala. Talvez você morra pela minha imperícia, mas eu sou capaz de fazer. Um médico é o cara que faz desta habilidade que todos temos um saber tão maravilhoso que se especializa nisso e vira um cirurgião. Um ator é igual a uma pessoa qualquer que conta história, mas ele conta tão bem histórias, que ele vai ser um profissional de contar histórias. Acho que é isso que um ator.

Eduardo: Você disse que a sua primeira empresa chamava-se “Trágico e Cômico” e que você sempre faz essa tentativa de mesclar esses universos, de superar essa dicotomia.

Pedro: Não vejo ausência do cômico nem naquilo que agente chama de tragédia grega. Não que a tragédia grega esteja povoada de piadas, de deboche, de elementos, digamos assim, da comédia, mas não há ausência da comédia. Eu acho. Assim como não vejo na comédia a ausência do trágico. Eu acho que o teatro contemporâneo sofre da ausência da festa. O teatro não é a sua própria festa. O teatro participa de uma festa que é maior que ele. O teatro é um aspecto de um rito que é maior que ele. Então, se você tá comemorando um solstício e você tem um espetáculo, mas o que se está comemorando não é o próprio teatro está se comemorando o solstício. Ou a colheita ou qualquer mito, seja lá qual for. O teatro contemporâneo é despido de festa, despido de mito. Ele tem que ser a sua própria razão. Isso torna a dilacerante divisão entre cômico e trágico, tremendamente dramática. Porque talvez, ao assistir uma tragédia grega, você tivesse assistido antes a um outro modo de comemorar o mito que não fosse essencialmente trágico. Aí aquilo que é era uma parte da festa, hoje em dia é compreendido como se

fosse a festa toda. Nesse sentido que eu digo que eu olho pra tragédia grega e vejo que deveria haver ali por perto algo de cômico acontecendo. Como no caso do enterro primitivo que o Bakhtin fala (Pedro falou mais desta referência antes da entrevista). O teatro contemporâneo é um acontecimento muito deserto de festividade. O que se tá comemorando? Não sabemos. A peça tem que inaugurar uma comemoração dela mesma. Um trabalho difícil, não acho bom.

Eduardo: Eu vejo uma diferença entre *Os Ignorantes* e *O Autofalante* no que diz respeito a essa questão do trágico e do cômico. Na primeira parece haver uma justaposição de blocos, intercalando-se momentos cômicos com momentos poéticos ou reflexivos. Lembro-me de rir muito em alguns momentos e em outros aquela poesia me bater fundo. Já em *O Autofalante*, a coisa se dá de uma forma mais mista. Acontece um “riso nervoso”, como se diz.

Pedro: Pode ser que sim, uma questão de circunstâncias específicas de cada história a ser contada, não é nada intencional.

Eduardo: De qualquer forma estão os dois universos (trágico e cômico) presentes ali.

Pedro: O importante é, no mito, estarem ambos presentes. No rito e no mito. Essa peça que eu te dei (ele me presenteou com uma peça inédita de sua autoria sobre o centenário de Chico Mendes) tem uma hora que o cara fala: pô vai fazer graça com isso, isso não tem graça. E outro fala: só tem graça o que não tem graça. O tombo só engraçado quando agente conta. O mesmo tombo que nos machuca, só engraçado depois, quando agente conta. O cômico é algo realmente ligado à narração; o mesmo fato vivido é dramático, e contado é cômico. A comicidade é essa reflexão a partir dessa experiência vivida.

Eduardo: Voltando para *Os Ignorantes*. Que outras referências, além do cordel, você teve nessa criação?

Pedro: Tragédia grega. Todos os fatos, teatralmente críticos de serem representados, como por exemplo, *Édipo Rei* furando os olhos, são narrados na tragédia grega. O fato trágico nunca é vivido no presente do acontecimento, é sempre reportado. Em *Os Ignorantes*, todas as cenas reportam as coisas. Nada está sendo vivido naquele

momento, tudo está sendo reportado. Com exceção da última cena em que o cara está animando o público do navio. Isso tudo é influência da tragédia grega.

Eduardo: E tem aquela referência das fotos que funcionam como máscaras da *Comédia dell'Arte* também... (Pedro comentou isso antes da entrevista).

Pedro: Remetem aos arquétipos. O teatro contemporâneo também, muito próximo ao realismo, distanciou-se do arquétipo. E cada personagem é vendido ao público como se ele fosse uma individualidade psicológica, um verdadeiro alguém. Personagem não é alguém, nunca existiu, não tem pai nem mãe. Personagem não tem complexidade psicológica, mas sim simplicidade psicológica e portanto é um arquétipo, ainda que seja um arquétipo de uma complexidade psicológica; ainda assim é um arquétipo. É muito menos complexo que a verdadeira complexidade psicológica de alguém. Então ao botar as fotos, eu intencionava redirecionar o espetáculo para o arquétipo, para que as pessoas o lessem arquetipicamente e não realisticamente.

Eduardo: Isso não é um resgate, é uma função dentro da sua dramaturgia.

Pedro: Você tem que encontrar a expressão contemporânea daquilo. Não queria usar imagens medievais ou usar máscaras como naquele tempo. Achei que as fotos seriam uma boa aproximação da idéia.

Eduardo: Pra fechar, gostaria de falar um pouquinho da idéia do inconsciente. Parece ser uma idéia importante em *Os Ignorantes*. Você não usa essa palavra, mas parece que há algo sobre isso quando você fala de “auto-ignorância”. Na entrevista que você deu para a Professora Elza (para a sua tese de doutorado), ela te pergunta sobre a questão da técnica. Você comenta que acha uma boa pergunta, mas não tem uma resposta sobre uma técnica muito definida que você lance mão, remetendo a questão à idéia do inconsciente, assim como você disse agora também em relação ao riso, como um acesso velocíssimo ao inconsciente.

Pedro: Não lembro o que eu falei pra Elza. Meu irmão que é músico, violinista, uma vez me explicou que toda a técnica é a busca de um relaxamento. Eu achei isso uma coisa maravilhosa. A gente vê alguém tocando com grande habilidade técnica e não imagina que ela está relaxada. E, no entanto, é verdade. Você treina, treina, treina, para, digamos assim, esquecer. Esse relaxamento, esse esquecer, é o jogar-se nos braços do inconsciente. Acho que o ator treina, treina, treina, trabalha, trabalha, trabalha, trabalha,

pensa, pensa, pensa, estuda, estuda, estuda para pisar no palco e não pensar em nada. Para lançar-se despididamente nos braços do inconsciente. Mas você só se lança nos braços do inconsciente se você estiver muito seguro de tudo que o consciente pode te dar. Se você estiver mal estudado, mal ensaiado, não tiver preparado, você vai se lançar nos braços do inconsciente e vai cair nos braços do super-ego (risos), num controle danado. Então eu acho que atuar bem é estar entregue, muito perto do sono, perto da inconsciência, “doidão”. Mas não possuído ou fora de si. Consciente de estar flertando com a inconsciência.

Eduardo: O poeta de *Os Ignorantes* vai concluindo na direção de assumir a “auto-ignorância”. Qual importância disso tem a ver com assumir o desconhecimento do inconsciente...?

Pedro: Tudo que eu vinha falando refere-se ao trabalho do ator. A questão de *Os Ignorantes* é a questão da violência. O pensamento que eu busquei que a peça transmitisse era de que a violência é produzida pela ignorância que as pessoas têm de si mesmas. Quanto mais a pessoa nega que não se conhece, mais ignorante ela é, mais violenta ela é. Quanto mais a pessoa admite que ela tem uma dinâmica interna, que ela tem uma relação com si mesma, que se passam coisas com ela que ela não compreende perfeitamente, ela pode atenuar os efeitos dessa ignorância, a arrogância dela diminui, o “eu acho” ganha lugar, em vez do “eu sei”. Aí o entendimento entre os homens é possível. Se o PSDB e o PT admitissem que a questão fundamental entre eles não é teórica, política, e sim vaidade, talvez os dois partidos pudessem se entender e ajudar a construir o Brasil, por exemplo. Se o homem árabe e o homem judeu compreendessem que o ódio que eles expressam, atual, não é um ódio do tempo da vida deles, mas um ódio de acontecimentos muito anteriores ao nascimento deles, talvez eles perdessem a vontade de agredir aquele inimigo. Tem um filme lindo, que mostra crianças árabes e judias convivendo, e elas não têm raiva nenhuma umas das outras. Incrível, são crianças. Ou seja, aquele é um ódio cultural, não individual. Uma hora, esse ódio se personifica numa pessoa. Um soldado judeu dá um tiro num árabe ou um terrorista árabe põe uma bomba no corpo e explode aquilo tudo. Quer dizer, uma hora aquilo encarna em alguém. Nesse momento em que a coisa social encarna em alguém, ela encarna mais na pessoa que é mais “ignorante de si”. Ou seja, o homem que tiver mais reflexão sobre si mesmo, tem maiores defesas para não viver apenas o papel pré-destinado pelo seu ciclo histórico. Ele critica o momento. E idem para protestantes e

católicos, reforma e contra-reforma. Sempre tem um homem que vai puxar o gatilho. Esse ato é sempre um ato de ignorância. Isso eu aprendi observando o dizer popular. Quando um homem bate em uma mulher o povo fala: nossa que ignorante. Eu me perguntava, que ignorância eles estão falando? Não é ignorância de fatos eruditos, é ignorância de si mesmo. A violência é um descontrole da agressividade. A agressividade é um predicado normal do ser-humano, faz parte dos nossos fundamentos. A violência é uma resposta desproporcional a algum estímulo. E eu acho que o que produz esse descontrole da resposta, da agressividade, é a infelicidade do sujeito consigo mesmo, não é o fato em si. O fato em si sempre tem conserto, eu acho.

Eduardo: Você disse que já leu alguma coisa de Freud, “o pai do inconsciente”.

Pedro: Freud escreveu perfeito, né? (risos) Eu li muito Freud mesmo, mas li diletamente. Não gosto de dar a impressão que eu sou um estudioso, por que eu não sou. Tudo que li, li de maneira muito leiga. Sempre dando a mesma importância ao Freud, que dou ao Cartola. Não acho que o Freud seja uma fonte de saber mais fidedigna que o Cartola. São modos diferentes de organizar o pensamento. Eu não faço um juízo de valor entre eles.