

A visão crítica que antecede a personagem cômica

por Hugo Possolo¹³

Ao ser convidado para participar de uma mesa em que se discutiria o cômico, deparei-me com uma primeira questão: é possível expor uma visão sobre o processo de criação do ator cômico? Se fosse possível essa exposição, isso não acabaria por se repetir, de algum modo? Não seria algo mais estanque e fechado em si mesmo? Uma única proposição, à luz de tantas possibilidades, tão conhecidas e pouco sistematizadas, pode compreender um pensamento mais abrangente e crítico?

Essa é minha grande preocupação hoje, quando penso em um espetáculo, na formulação criativa de alguma situação cômica ou na construção de uma personagem cômica. Antes de tantas outras questões, penso que há uma questão de entendimento de mundo, de como me coloco diante dele, nele. Isso me parece fundamental para poder gerar algum tipo de obra de arte.

Costumo me definir como um “marxista, da linha Groucho”. Aliás, Groucho Marx tem uma ótima definição sobre comediante, que adotamos no espetáculo *Nada de novo*. Nessa definição, é importante atentar para o contraste entre duas formulações, uma antítese que pode ser muito interessante. Afirmo Groucho:

Um comediante amador acha que é engraçado se vestir de velhinha, colocar uma peruca, um xale, sentar em uma cadeira de rodas e descer ladeira abaixo até espatifar-se em um muro de pedra. Um comediante profissional sabe que isso tem de ser feito com uma velhinha de verdade.¹⁴

¹³ Palhaço, dramaturgo, poeta, cenógrafo, figurinista e diretor de teatro, circo e ópera. Fundador do grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões. Coordena o Espaço Parlapatões e o Circo Roda Brasil. Colabora com artigos para diversos jornais e revistas.

¹⁴ Segundo Hugo Possolo, trata-se de fala retirada do livro de Ruy CASTRO: *O melhor do mau humor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Existe um aspecto de crueldade do humor que não corresponde à ideia de bondade e de maldade que trazemos de nossa formação judaico-cristã, de culpa e de perdão. A crueldade, nesse caso, corresponde a ver o mundo de maneira crua. Nua e crua.

A comédia contém, potencialmente, o exercício profundo da mentira, para expor algum tipo de verdade. Então, filosoficamente, a comédia tem uma função social fortíssima, na medida em que expõe nossas incapacidades humanas de nos relacionarmos plenamente no sentido mais profundo da existência, no sentido mais sensível.

Por conta disso, a comédia trabalha com outro aspecto, uma espécie de construção arquitetural, de certa estrutura fundamentada muito mais no raciocínio. Desse modo, a comédia resulta de nossas apreensões e potências sensoriais, mas é construída e reelaborada de maneira racional.

Preconceito sobre a comédia? Sinto isso na pele. Claro, existe uma real divisão entre as pessoas no que se refere às formas de relação, ao modo de conceber a vida... Mas como é ser o alvo do preconceito? Afinal, hoje, os Estados Unidos da América têm um presidente afrodescendente. Na comédia – pelo menos naquela que eu faço –, a gente falaria: “Tem um negão na presidência!...” Tem preconceito nos Estados Unidos da América? Tem! Mas, por outro lado, existe um caminho de luta e de conquista que vai se transformando.

Muitos – eu inclusive! – dos que trabalhamos com arte, imaginamos que por meio do nosso fazer, da nossa ação, podemos ajudar a transformar muita coisa, incluindo o modo de nos relacionarmos. A necessidade de criar e produzir arte também se estabelece por certa inquietação, por certa insatisfação de como a realidade se apresenta para nós. Não se trata de uma insatisfação de quem nega a realidade ou de quem lhe vira as costas, mas de quem, ao contrário, se defronta com ela.

Na arte, o potencial de comunicação é muito grande. Pela arte, podemos divertir, alertar, despertar, provocar pensamentos... Se você quiser alertar, quiser dizer alguma coisa. Claro, há muita ambivalência entre transformar e conservar. Muito depende de como cada um se posiciona. A visão e a prática críticas se caracterizam naquilo que mais

me preocupa como criador. A carga de preconceito, que mencionei antes, é oriunda de uma divisão social e, por consequência, dos contrastes criados entre cultura popular e cultura de elite.

A história e a divisão social, pela chamada luta de classes, do ponto de vista materialista, ajudam a entender esta questão. “Ah!... Tem uma elite aristocrática aqui oprimindo uma classe inferior burguesa num período; depois, tem a classe burguesa oprimindo a classe operária!...” Porém, não é tão esquemático. Aliás, tais esquemas de “submissão” de uma classe à outra são bem mais complicados de entender e de destrinchar.

Hoje, um dos termos da moda é a tal globalização, bonito eufemismo para imperialismo. Vivemos em uma sociedade complexa e com injusta divisão social do trabalho. A industrialização caracterizou-se como uma das bases do pensamento marxista para análise do modo como ocorrem as relações de exploração. Mas já estamos em uma sociedade mais complexa, no capitalismo financeiro internacional, interligado virtualmente, bem mais complicado se comparado ao capitalismo industrial. Muitos não conseguem entender o que está acontecendo, tamanha a subjetividade construída como argamassa das relações sociais.

Difícil separar a cultura de elite da cultura popular sem passar pela discussão da chamada cultura de massa, que é a produção da informação em massa e seu modo de fazer, que gera também um tipo de pensamento que molda a vida social.

E o tratamento do interlocutor como massa produz enorme diferença. O teatro tem sua força, o circo tem sua força, e as artes cênicas em geral têm sua força, porque tratam o interlocutor diretamente. O interlocutor não é massa para uma peça de teatro ou para um espetáculo de circo. Ele é público. Público aqui abriga o sentido de diálogo, de alguém com quem se vai manter interlocução em embate: repleta de atritos, de cumplicidades, de contradições. Aquilo que se chamava mensagem, ou melhor, imposição da mensagem, ganha hoje outro significado, diferente do diálogo.

E o que é massa? É um bloco, um conglomerado. A condição de conglomerado não gera nem permite o diálogo. O que se recebe

é o impacto, sob pressão, de uma profusão de coisas que negam o direito às manifestações que compreendam a troca de fato.

Então, qualquer evento que ultrapasse o limite de mil pessoas se aproxima desse conceito de massa, porque, na maioria das vezes, ele tende a corresponder a isso. Não estou, absolutamente, justificando que a gente deva fazer apenas o contrário, que também pode ser uma grande besteira, adotando as teses que, em certa ocasião, Jerzy Grotowski andou defendendo: de o público ser testemunha. A meu ver, isso é coisa lá para Jeová e a turma dele.

Como disse, o artista estabelece diálogos. Se perdermos isso, poderemos perder, também, o próprio espaço do teatro, o espaço do circo, como atividades de interlocução pública. Desse modo, se nos submetemos à tese da cultura de massa, segundo a qual se deve impor a nossa mensagem e não estabelecermos o diálogo, tenderemos a fenecer, a acabar, a perder o sentido.

Portanto, nós, que trabalhamos com a comédia, precisamos entender claramente como nos relacionamos com a questão da cultura popular, e não confundi-la com a cultura de massa. Ou seja, compreender aquilo que emana e que vem de uma formação mais popular e aquilo que é mais erudito.

O que é erudito? Em tese, o conceito diz respeito a quem detém conhecimentos amplos e mais específicos sobre uma gama de assuntos. Por conta disso, pode-se afirmar que, com relação à cultura popular, há muitos eruditos. Gente que tem conhecimentos específicos sobre um aspecto ou outro, tantas vezes articulados. Nessa medida, um comediante popular é um erudito da questão cômica.

Então, todos, de um modo ou de outro, detêm um tipo de saber específico. Não é o conteúdo do saber, portanto, que o faz erudito. É preciso transitar dialeticamente e considerar os processos de elaboração artísticos, conforme o saber que abarcam. Portanto, afirmações segundo as quais tudo já está feito e que não teríamos condições de superá-las, típicas do pós-modernismo, são grandes bobagens. A arte tem a necessidade de se sentir provocada permanentemente pelo conhecimento.

Acredito que fenômeno estético seja, principalmente, deixar

que um determinado conteúdo social, ligado ao sensível, venha à tona. Entre os povos indígenas ou em uma sociedade pós-industrial complexa como a nossa, quando algum tipo de sensibilidade se manifesta, inquietando-nos em relação à realidade que se vive, ela se destaca e pode se tornar um fenômeno estético. Tal manifestação sensível pode se transformar em arte ou não. Ela pode ser enquadrada em determinadas convenções, nem sempre preestabelecidas, mas que podem se inserir em um contexto de compreensão social, com valor simbólico próprio. Aí, ganha o status de arte, ainda que não se pretenda como tal.

Se, por exemplo, eu quebrar uma determinada convenção, como na palestra que deu origem a este texto, sem combinar regras antes, e surpreender a todos, teremos uma expressão de cunho artístico em um ambiente não artístico. Se, por algum truque, eu fizer com que o microfone que está à frente dos palestrantes suba repentinamente, estou estabelecendo uma brincadeira, um jogo. Todos os presentes poderão entender que, mesmo parecendo irreal, houve uma combinação para isso. Ou seja, as convenções se constroem como que subentendidas coletivamente. O que aconteceu não foi arte em si, mas uma expressão de cunho artístico em outro contexto.

Por outro lado, penso que é muito comum o artista, mesmo não querendo, acomodar-se, moldar-se ao viver, deixando de lado, na própria arte que produz cotidianamente, a expressão artística por repeti-la em série, conforme o modelo industrial. Tal acomodação, evidentemente, promove perda de espaço e pode representar submissão à sociedade de massa, subordinação aos interesses da sociedade industrial.

O que é um pão de forma? A produção em série de fatias iguais, não para saciar apenas a fome dos cidadãos, mas para permitir sua comercialização em grande escala. O que é um sanduíche de uma rede de *fast food*? Ninguém tem dúvida sobre o seu sabor, que resulta de um processo de produção industrial. Esse lanche não é como o do boteco do Zé, onde se pode pedir uma cebolinha a mais, em que o “sujo da chapa” ajude a dar um sabor, digamos, mais especial.

Há diferença, sim, entre o pensamento produzido por uma sociedade ligada ao comércio, ainda medieval, e outra mais contemporânea, ligada à industrialização. Há quase uma luta entre um mundo higienizado, padronizado, asséptico, limpo... Somos condicionados a depositar grande grau de confiança nesse mundo industrial em detrimento do mundo ligado ao comércio, em que as relações são mais pessoais.

Hoje, todo mundo entra no carro e tem absoluta confiança que os parafusos não vão se soltar. Mas, como todos sabemos, além de robôs, foram seres humanos que fizeram aquilo! Tem parafuso que vai soltar, sim! Tem coisa que vai falhar, sim!

Somos submissos quando confiamos no pensamento produzido industrialmente. Não nos questionamos sobre as relações humanas envolvidas no processo industrial, nem de um carro, nem de um programa de TV. Ambos são resultado de um mesmo modo de produção e abrigam o mesmo pensamento.

O comediante trabalha exatamente com essa ideia da falha humana, do erro. Mas não do ponto de vista da simples quebra da convenção, da redução da quebra da automação de um gesto que nos surpreende.

Aqui é preciso apresentar algumas críticas à visão bastante limitada de Henri Bergson, na medida em que ele não contextualiza as situações que aborda, tomando-as apenas sob a ótica de uma quebra de sequência, como se fôssemos máquinas de uma indústria que não atendem à repetição exigida. Ao lidar com o cômico, a partir de uma visão mais abrangente, dialética e materialista, Mikhail Bakhtin insere o gesto risível no contexto histórico, compreendendo uma expressão de cunho artístico e, por consequência, um fenômeno estético.

O palhaço só existe porque existe o erro: se o ser humano fosse perfeito, ele não existiria. O palhaço erra de acordo com certas convenções e valores impostos socialmente. E ele transita pelo erro, insiste nele e dele não tem tanta dimensão: isso gera o riso. Rimos exatamente disso: de nossa incapacidade de sermos perfeitos. Da nossa incompreensão de sermos apenas uma parte da natureza.

O ser humano costuma acreditar que é maior que a natureza, mas a natureza é infinitamente maior, senão não existiria o cosmos, não existiria o átomo. O ser humano tende a necessidades objetivas de reprodução do seu pensamento. E tudo o que se pensa está fundamentado em regras e em sua reprodução. O que faz o comediante? O que o artista cômico faz? O que o palhaço faz? Sem tantas sutilezas, simplesmente puxam o cadafalso e dizem: “Olha, você caiu em si, tá vendo? Você faz parte da natureza, escorrega na casca de banana, tropeça, cai...”

Donde vem a importância da questão física, do humor corporal, porque ele mostra o nosso lado animal de maneira mais imediata. O imediato é muito importante para o humor: o humor só funciona com tensão e alívio. Se na tragédia existe a junção das sensações de horror e de piedade, na definição aristotélica, essa junção é o ponto culminante da tragédia. Já para a comédia, para o humor de maneira geral, é a repentina substituição da sensação de tensão pela sensação de alívio, sem um único ponto culminante, mas vários instantes de ruptura da tensão, que produzem o riso.

O comediante induz o público a isso. Há um tipo de tensão, o público crê que a velhinha é real, o comediante alimenta o jogo, cria e conduz a tensão. Até que puxa o cadafalso.

Tem uma brincadeira que faço, sobre o poder do comediante, que talvez ajude a esclarecer o que afirmo. Em característica relação ator-público, apresento uma palavra e a pessoa responde com o seu oposto. Assim, nesse diálogo, ocorre quase sempre mais ou menos o seguinte:

- Alto?

Na plateia, alguém responde:

- Baixo.

Sigo com o jogo:

- Branco?

- Preto.

- Largo?

- Estreito.

- Verde?

- Amarelo?... Vermelho?...

- Não!... O oposto de verde é maduro.

Claro, fiz uma malandragenzinha. Responder amarelo é quase natural para todo mundo, pois antes de perguntar do verde eu perguntei do branco, que sugeriu o preto. Ocorreu aí uma espécie de indução ao erro e, de certa forma, isso significa poder. A arte é um exercício de poder. O comediante – e qualquer forma de comunicação – tem essa capacidade diante de uma plateia: a possibilidade de manipulá-la.

Desse modo, voltando ao começo do texto, preocupo-me muito com a questão da visão crítica. Acredito que, em minha geração, não há tantos atores com formação tão ampla que propicie uma visão crítica. Inúmeros, assim como eu, não estão satisfeitos com o mundo que está aí. Mas, o que fazer para transformá-lo? É possível transformá-lo? As pessoas estão interessadas nisso? Poucos pensam assim.

E as gerações que estão vindo? Talvez eu possa formular desse modo: o que querem os estudantes de teatro hoje? Que perspectiva eles têm? Que relação eles estabelecem entre seu futuro fazer teatral e o mundo? Porque é isso que pode determinar o saber fazer de tantos que aí estão.

Temos, hoje, grandes comediantes... Muitos deles são extremamente conservadores e têm um humor muito reacionário, um humor que reafirma e endossa preconceitos, um humor que compactua com uma série de falcatruas da sociedade. Em geral, querem que tudo fique como está.

Estabelecer rupturas na arte é difícil! No tempo em que o mercado dita regras também a coragem virou mais um produto. Mas, se não houver coragem real, ao se estabelecer um status, a tendência é de nele querer permanecer. Esse status é estável, individualista, confortável... Conduz o acomodado até o fim da vida, de modo agradável. Porém, nossa relação com o mundo não consegue ser tão agradável assim todo o tempo. A necessidade de enfrentamento sempre volta.

Quando penso no que significa construir uma personagem, a *persona* que origina a personagem está sempre submetida a algum contexto. Pode ser uma trama mais complexa ou uma historinha simples, a personagem estará submetida a situações.

Se não for alta comédia e, sim, uma farsa, com palhaços, por exemplo, será diferente. Convém ressaltar que o palhaço é um arquétipo: ele é metade aquela *persona* e metade sua própria *persona*, a *persona* do ator que conduz o arquétipo. Não existe um palhaço igual a outro porque as pessoas que o representam são diferentes. Dessa forma, cada um apresenta sua visão de mundo. Palhaço, em essência, é uma coisa só. No entanto, os diversos palhaços são diferentes, pois cada um representa o arquétipo à sua maneira.

A visão crítica de quem representa um palhaço, para mim, é muito importante, porque houve grande disseminação da ideia de que a *persona* do palhaço é boazinha, simpatiquinha... Sem contar a difusão do termo *clown*, que considero uma bobagem utilizá-lo, porque temos o seu correspondente em português. Nem discuto mais isso, porque me parece coisa superada. O que cabe observar mesmo é o seguinte: se quem estiver ali, apresentando o palhaço, não tiver visão crítica, vai fazer a mesma bobagem de sempre... Vai achar que está sendo legalzinho, bonitinho, bacaninha... Para quem achar que veio ao mundo para ser bacaninha, legalzinho, bonitinho, há outras tantas profissões. O palhaço é torto, desajeitado. Ele não é bonitinho, ele é tortuoso, é feio, é distorcido, é grotesco. É também do universo da bufonaria.

Por conta de o arquétipo se estruturar a partir dessa concepção, ele se rebela, não se submete às situações. O palhaço não pode ser submisso, assim como não deve ser o ator que conduz seu arquétipo, uma vez que dividem a mesma *persona*.

Jorge Loredó, comediante que faz o Zé Bonitinho, tem uma frase que eu adoro. Ele costuma dizer que: “Comediante não se dirige; no máximo, se controla!...” Na verdade, certo tipo de comediante não se submete às situações. Não adianta pegar essas altas comédias, essas comédias elevadas, cheias de situações “arquitetadas” e colocar um comediante popular ali. Ele vai escapar daquilo e vai propor coisas, ele vai querer subverter aquilo.

Esse ímpeto mais subversivo do comediante popular, do palhaço, é o que me interessa. De certo modo, é isso que possibilita uma visão

crítica diferente, sem necessariamente decorrer de uma formação determinada. Eu, por exemplo, tenho formação declaradamente marxista e me considero anarquista acima de tudo. Minha formação, minha visão de mundo, é muito materialista. Eu analiso e enxergo as coisas desse ponto de vista.

Penso que as novas gerações leem pouco. Complicado isso. Como é que alguém acredita que possa ser um artista se não lê?

Eu travei uma briga bem interessante com Nelson de Sá, crítico por dez anos na *Folha de S. Paulo*. Fizemos faculdade juntos. Ele participou de um grupo de teatro da Faculdade de Jornalismo durante três meses. Dois anos depois de formado, sem nenhuma experiência, ele passou a assinar como crítico do jornal.

Encontramo-nos quando da vinda do Dario Fo ao Brasil, no Teatro Mars, em São Paulo. Quando Nelson veio me cumprimentar, disse que era difícil fazê-lo. Fui bem grosso com ele. Afinal, ele não tinha vivência pessoal, não assistia a espetáculos... E se meteu a ser crítico?! Que historia é essa?!...

Tempos depois, ele mesmo me contou que havia interrompido as atividades que desenvolvia por um determinado tempo por causa dessa briga, e foi estudar crítica... Com Paulo Francis (que Deus o tenha!) nos Estados Unidos da América. Ao retornar ao Brasil, ficou um tempo com Zé Celso Martinez Corrêa. Acho que o Zé deu uma certa mexida, uma certa subvertida naquele ex-estudante de jornalismo, acomodado, que achava que teria para sempre o empreguinho de crítico no “maior jornal do País”. Nelson nunca foi bom crítico, mas ele melhorou muito como intelectual depois de ter estudado com Paulo Francis, e muito como ser humano depois da experiência com o pessoal do Zé Celso, porque uma rebolada ajuda muito na vida!

É isso! Várias pessoas, quando reproduzem alguns modelos, acabam fazendo coisas extremamente conservadoras, estáticas, paradas.

Menciono os críticos porque eles me amam muito, porque eu sempre os critico. De qualquer modo, eu até consigo tomar café ao lado deles, conversar. Não há problema nenhum, não parto para as questões físicas. Aliás, a porrada dada em palavras, por seu eco, dói muito mais.

A Academia, por exemplo, nunca gostou muito da comédia. Talvez aceite e, algumas vezes, estude a comédia elevada. Para alguns críticos e acadêmicos sempre foi difícil aceitar certa produção mais popular, especialmente se tiver uma carga burlesca, sexual ou escatológica.

Ampliando um pouco a questão da academia – porque esta me parece uma questão importante –, no final da Idade Média e início do Renascimento, surgem as primeiras universidades.

O que é a universidade? Uma visão universal sobre o mundo, sobre a história, sobre as ciências, sobre as artes. É a ampliação da capacidade de visão: o mundo que passa a ser revisto a partir da ótica humanista. O que são as universidades hoje? Elas atendem às necessidades do sistema econômico vigente e dominante, do sistema capitalista, cuja divisão de trabalho é cada vez mais setorizada. Então, a tendência da universidade, hoje, é não ser universal, mas específica.

No contexto atual, as universidades atendem às necessidades do mercado, no qual as pessoas vão se inserir e nele ficarão reproduzindo modelos de produção, de um pensamento distante do humanismo e mais pragmático. A universidade contemporânea não tem mais o potencial subversivo de outros momentos. Uma visão ampla, aberta, por meio da qual uma pessoa seria preparada para entender e se inserir criticamente na sociedade.

É bom ressaltar que das universidades podem sair também artistas submissos, porque eles podem estar ali fazendo curso de teatro, pensando em entrar no mercado da TV, porque a TV é produção em série, produção de massa, produção industrial. Vivemos em um sistema capitalista, que começa a se constituir a partir de nichos mercantis.

O teatro ainda tem espaços, a despeito dos nichos mercantis. E o que acontece? Há uma tendência a um pensamento crítico que busca subverter as regras da indústria cultural. Existe a opção de se usufruir o que está dado, sem perder a visão universal e crítica. É preciso se contrapor a uma determinada ordem estabelecida pelo modo de produção vigente, que domina o pensamento.

Nessa paisagem, mesmo com essa separação e apreensão mais crítica do mundo, a especialidade ganha cada vez mais força. Por que ela se torna cada dia mais importante? Quanto mais setorizado um tipo de atividade, mais ela passa à condição de engrenagem de uma grande máquina. Quase não se enxerga o trabalho inserido nessa máquina perversa; de fora, menos se pode observar a própria máquina, e mais fácil se torna uma atividade “dominada”.

A tendência do teatro durante muito tempo tem sido também a questão da especialidade. Surgiram inúmeras oficinas, de tendências de trabalhos diferenciados de corpo, de voz... enfim, várias técnicas. A busca pela especialidade gerou, em determinado momento da nossa história, certa robotização do fazer teatral. Conquista de certos diretores – para mim, “diretores ditadores” –, aos quais os atores eram absolutamente submissos, sobretudo na década de 1980.

Felizmente, na década de 1990, aqui em São Paulo, houve um impulso de formação de grupos com apreensão e prática mais críticas. Muitos desses grupos ficaram mais atentos ao que acontecia. Passaram a se reunir, a discutir publicamente, a tentar interferir mais politicamente. Um dos resultados foi o movimento *Arte Contra a Barbárie*.

As discussões que aconteceram a partir daí retomaram o contexto como parte de um processo – o que não é pouco! –, no qual o caráter estético precisava ser reinserido em seu âmbito político. Tratava-se, naquele momento, da percepção de que discutir o teatro significava pensar a produção em termos sociais. A questão da indústria cultural precisava ser redimensionada criticamente para a sobrevivência de grupos, cuja percepção e prática estruturavam-se no teatro e não como mais uma peça da grande engrenagem industrial.

As coisas têm estado muito confusas. Parece que poucos têm, de fato, exercitado o raciocínio crítico, ou mesmo a sensibilidade. Claro, todos sabem que arte é sensibilidade, mas esse trabalho tem se desenvolvido?

Atualmente, os trabalhos de palhaço aos quais assisto me parecem tão voltados para o interno, para o individual... Talvez nem psicólogos consigam resolver isso. Os atores não manipulam

os arquétipos, mas são manipulados por eles, conduzidos como se estivessem “possuídos” por uma força sobrenatural. Tem gente que põe o nariz de palhaço e faz aquela vozinha e tal. E eu pergunto:

– O que foi? O plástico do nariz abduziu você? Você não consegue conversar comigo de igual para igual?

O palhaço precisa conversar de igual para igual com o público! Esconder-se atrás de uma máscara e vender a falsa ideia de troca é puro charlatanismo. Oriundo de um individualismo, exercício de si voltado para si, vendendo a ilusão de uma relação honesta com o interlocutor, o público.

É difícil estabelecer diálogos, ou melhor, não é fácil. Significa remar contra a maré. Relações coletivas exigem enfrentamento, principalmente das nossas contradições individuais e do pensamento hegemônico que nos pede a toda hora que sejamos individualistas. Apesar de ser quase impossível não estar ligado a um grupo, estar em um grupo é muito complicado, mas bem menos difícil do que estar sozinho.

Aqui em São Paulo temos uma fonte de financiamento para os grupos de teatro, que é a Lei Municipal de Fomento ao Teatro. Dez anos antes a situação não era assim. Formado, o estudante de teatro partia para os testes... Seu maior trunfo ou esperança era ser conhecido por um grande diretor. Da década de 1990 para cá, os grupos formados criaram demanda, preencheram lacunas e descortinaram novos caminhos, pela força gerada pelo coletivo. De 2000 para cá, com a Lei de Fomento, os paradigmas do modo de produção teatral foram se alterando.

Se esse processo recente gera outro conteúdo, se isso é realmente contundente como proposta estética, como visão de mundo, como interferência na vida da sociedade, aí teremos de deixar que a história seja analisada mais adiante. O que não podemos perder é o constante questionamento sobre esses elementos todos.

Há pouco tempo homenageamos José Renato que, entre outras coisas importantes, fundou o Teatro de Arena. No início, ele foi meio reticente: não queria ser tratado como peça de museu. Então, na cerimônia, fez questão de lembrar que aquela homenagem se dava

porque estava atuante; porque não havia desistido do teatro. Por meio de algumas de suas palavras ficou claro que se nós não nos contextualizarmos como artistas, se não olharmos para o mundo e nele nos envolvermos, nada fará sentido!

Discutir procedimentos técnicos do comediante? Discutir a criação da personagem cômica? Não são poucos os que gostam disso.

Pelo meu ofício penso, reflito, vejo o mundo e nele me vejo, busco compreender as dimensões do ser humano e seus embates, os conflitos mais perenes e aqueles que perduram por toda a civilização. Tento, então, praticar uma troca, um diálogo cômico-crítico com meu tempo e com aqueles com quem divido esses precisos instantes da vida.

É isso!