



LIMA, Francisco André Sousa. **O Riso e o Espectador Soteropolitano: Reflexões sobre o Fenômeno da Recepção nos Espetáculos “Cabaré da Rraça!” do Bando de Teatro Olodum e “Berlindo” do Grupo de Teatro Finos Trapos.** Salvador-Ba: Universidade Federal da Bahia. Estudante do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; orientador: Luiz Cláudio Cajaíba Soares.

Resumo

Trata-se de uma abordagem do fenômeno da recepção no teatro soteropolitano e sua relação com o riso enquanto programa de efeito pretendido por espetáculos de discurso mais claramente engajado em temas de relevância social. O trabalho dialoga com teorias de Henri Bergson, Cleise Mendes, Bertolt Brecht e Hans R. Jauss.

Palavras-Chave: recepção: comicidade: teatro engajado: pedagogia do espectador.

Abstract

It is an discussion of the phenomenon of soteropolitan public reception of theatre plays and its relationship with laughter, as an intended effect program, in plays which clearly engage in issues of social relevance. The research engages in dialogues with the theories of Henri Bergson, Cleise Mendes, Bertolt Brecht e Hans R. Jauss.

Keywords: reception: comedy: engaged theater: the pedagogy of the viewer.

Indispensável ao acontecimento efêmero do teatro o *espectador* é o elemento para o qual a arte dramática se destina. *Para* ele, e na arte contemporânea cada vez mais *por* ele, é construída a complexa rede de enunciados que caracterizam esse fenômeno estético. Esses novos paradigmas da relação do espectador com a obra de arte, florescidos com o alvorecer do teatro pós-moderno – seja como recurso dramático ou opção estética para lidar com a crise de esvaziamento das salas de espetáculos, evoca uma dramaturgia e encenação que intente revisar o lugar e a função destinada ao público, convertendo-o de simples contemplador a um jogador que interage com e na trama de diversas maneiras, construindo assim, uma nova dinâmica cênica. Neste sentido, considero de fundamental relevância para as políticas culturais, produção artística e acadêmica se compreender e refletir sobre o comportamento e tendências do fenômeno teatral do ponto de vista do receptor, analisando-o em diferentes contextos. Na capital do Estado da Bahia, por exemplo, onde políticas de formação de espectadores ainda fazem-se necessárias para consolidação de um mercado consumidor dessa linguagem artística, pesquisas que tenham o público como foco ganham contornos ainda mais importantes.

A dramaturgia baiana das três últimas décadas tem demonstrado uma grande versatilidade de gêneros e formas. Segundo Leão (2006) desde a consolidação da Escola de Teatro como polo de formação de mão de obra “(...) o teatro na

Bahia mostrou e vem mostrando profissionalismo, mas é temerosa a afirmativa de que se configura como uma atividade empresarial” (LEÃO, 2006, p. 99).

Ainda assim, tendo como parâmetro o sucesso de bilheteria e a recorrência de temas de alguns espetáculos, surge no imaginário de alguns profissionais locais a opinião de que há uma tendência do espectador soteropolitano em prestigiar obras que intentem a catarse através do riso. A princípio, essa ideia parece estar vinculada ao estereótipo “Bahia, terra da alegria” – tão registrado em poemas, canções e romances de artistas consagrados. Entretanto, se nos atentarmos para o fenômeno de sucesso de público e crítica de alguns espetáculos locais, ainda que até o momento não haja nenhuma pesquisa que se detenha mais profundamente a comprovar essa afirmativa, poderemos considerar que ela não é de todo equivocada. Como afirma Bião,

É fato que, hoje em dia, companhias teatrais baianas de grande sucesso local e nacional, como a Companhia Baiana de Patifaria ou o grupo do espetáculo *Os Cafajestes*, ou ainda o grupo Los Catedrásticos, com ênfase no humor e na musicalidade, se aproximariam mais claramente de um teatro que poderia ser considerado tipicamente baiano. (BIÃO, 2009, p. 261-262).

Da fundação da Escola de Teatro (1956) e inauguração do Teatro Castro Alves (1967) – reconhecidos marcos históricos da alavancada do teatro soteropolitano – até os dias atuais surgiram uma profusão de grupos, companhias e artistas independentes que se empreenderam na construção de espetáculos reunidos na categoria de gênero cômico. Além dos já citados por Bião, nomes como o Grupo dos Novos (ou Sociedade Teatro dos Novos), o Teatro Popular da Bahia, a Cia Baiana de Comédias, o Bando de Teatro Olodum, Cia Via Palco, Dimenti, dentre outros, se destacam com diferentes abordagens do riso em suas produções cênicas passeando por estéticas que vão do besteirol até o universo híbrido da dança-teatro.

Uma das experiências mais intrigantes da utilização do fenômeno do riso na cena baiana é o caso do espetáculo “Cabaré da Rraça” do Bando de Teatro Olodum, grupo que se especializou em levar para cena as problemáticas e os elementos estéticos da matriz afro-brasileira. Estreou em 1997, no teatro Vila Velha, com direção e dramaturgia de Márcio Meirelles, esta última construída em processo colaborativo com os intérpretes. Há 15 anos em cartaz, desde a sua primeira temporada é sucesso de público e crítica promovendo polêmicas por onde passa. “Cabaré da Rraça” é categorizado pelos seus idealizadores como *comédia musical* que aborda a situação do negro no Brasil com foco no preconceito social e econômico.

Se considerarmos a teoria de Bergson que entende o cômico como sendo um fenômeno cultural possível apenas na tranquilidade espiritual do que denomina *inteligência pura*, ou seja, a comicidade enquanto sinônimo de *insensibilidade* e *indiferença* do espectador em relação ao acontecimento risível (BERGSON, 1983, p.7-9), o riso enquanto programa de efeito pretendido por “Cabaré da Rraça” poderia ser considerado um paradoxo, especialmente pela densidade dos temas que aborda e a forma como a comicidade é construída. Esta última nutre-se de expressões e situações muitas vezes veiculadas pelos próprios negros ao introjetarem o discurso hegemônico de “branqueamento”, como as próprias personagens da peça ilustram, denunciando e satirizando o

preconceito e racismo predominante em nosso país contra os afrodescendentes. É um humor ácido e provocante, contrastado com expressões de repúdio e olhares enfáticos dos atores depois da enunciação dos chistes, causando no espectador um distanciamento crítico.

Isso resulta na seguinte equação: Quanto mais prolongado é o fluxo do riso, maior é a tensão que se estabelece entre intérpretes e espectadores:

Aguentar risadas da plateia foi um laboratório árduo para o bando. Em algumas apresentações o grupo ficou tão incomodado com esse tipo de reação que chegou a errar o texto ou carregar no tom ofensivo. Valdinéia revela que houve apresentações em que todo o elenco encarava no olho de um único espectador, quando percebia a risada. (UZEL, 2003, p. 185).

Em minha pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde estudo o ponto de vista dos espectadores sobre a comicidade desse espetáculo, levanto a hipótese de que nesse contexto o fenômeno do riso enquanto ferramenta dramática assume uma função mediadora: ao passo que funciona como elemento didático, colocando-se em favor dos objetivos ideológicos e políticos do dramaturgo ao sublinhar a linguagem e situações de racismo e negação da negritude, também opera como prazer e provocação nos espectadores, causando o reconhecimento dos chistes e posterior reflexão sobre os mesmos.

Não se trata, portanto, de uma aposta do dramaturgo numa *insensibilidade* advinda do riso ou *indiferença* do espectador em relação ao objeto risível. Mesmo porque, como o próprio Bergson pondera ao afirmar ser a emoção um empecilho para que o riso aconteça, "(...) isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição ou emudecer essa piedade." (Bergson, 1983, p.7). Creio que um dos erros que podemos cometer é interpretarmos a recepção estética de quem emite uma gargalhada como sendo, necessariamente, aprovação/desaprovação de um chiste quando ela também pode derivar-se apenas de um mero *reconhecimento* (FREUD, 1987) das relações de opressão que de tão presentes no cotidiano de uma determinada cultura passam a ser naturalizadas.

Recursos como os *songs*, a quebra da quarta parede, o uso da metalinguagem, dentre outros aspectos utilizados no intuito de interromper a submersão mimética do espectador na obra de arte são facilmente identificáveis no "Cabaré" do Bando, fato que aproxima a obra do teatro engajado proposto pelo alemão Bertolt Brecht, primeiro dramaturgo/encenador moderno a utilizar conscientemente novos recursos cênicos e dramáticos para arquitetar o que denominou *teatro épico*. Não obstante, suas técnicas acabaram por fundar um teatro que propunha um novo olhar sobre a posição de espectador, proporcionando reflexões políticas para que o mesmo possa efetivar mudanças significativas no quadro social vigente. A partir dos pressupostos do seu *teatro épico* a relação com o espectador no teatro se desenvolve em uma nova perspectiva.

Outro estudo de caso que ilumina a nossa hipótese sobre uma dramaturgia baiana que se utiliza de recursos de distanciamento aliados à comicidade em favor de um discurso engajado é “Berlindo”, montagem do grupo de Teatro Finos Trapos do texto de Gilsérgio Botelho – autor carioca erradicado na cidade de Vitória da Conquista-Ba. Trata-se de um espetáculo de rua que estreou em 2011 percorrendo praças, escolas e estações de transbordo da cidade do Salvador. Sua linguagem mescla teatro popular, números musicais e elementos estéticos do melodrama para fazer uma sátira à política brasileira.

No enredo, o personagem-título convence uma pequena comunidade de suas boas intenções e chega ao poder. Mas não tarda a ser desmascarado, experimenta a reação do povo e é deposto de seu cargo.

Ainda que a sua dramaturgia seja menos complexa do que a do “Cabaré da Rraça”, a comicidade é uma aliada do dramaturgo na medida em que causa empatia dos espectadores com os personagens populares que os representam na trama. Em “Berlindo”, as relações de poder entre as personagens e a função dramática do riso enquanto mediador do discurso didático são fatores facilmente identificáveis pelos espectadores, o que não ocorre na estrutura dramática de “Cabaré da Rraça”. Uma vez que “(...) os chistes, como outras formas de comicidade agressiva, podem indicar tanto a posição como o deslocamento dos poderes numa dada cultura” (MENDES, 2008, p. 121), a comicidade no espetáculo do bando exige do público um maior esforço psíquico para identificar a tese do espetáculo, já que os chistes são veiculados pelos próprios personagens (e atores) negros, a fim de sublinhar a postura de naturalização/introjeção do discurso do branqueamento condenado pela tese do espetáculo.

Ainda que distintas, as experiências proporcionadas por “Cabaré” e “Berlindo” ilustram bem a complexa rede semiótica presente na relação obra de arte/espectador. De um lado, temos os espectadores da obra com suas prévias visões de mundo, forjadas no seio dos seus contextos culturais, que podem estar de acordo ou desacordo com o que é posto em cena. Do outro, artistas apresentando à audiência uma tese preñe de objetivos políticos – sejam negrocêntricos ou ético-sociológicos, tendo a comicidade como uma fértil ferramenta mediadora já que

Diga-se, apenas de passagem, não há melhor ponto de partida para a reflexão do que o riso. É que a vibração do diafragma costuma ser um melhor estimulante do pensamento do que as vibrações da alma. O teatro épico só é exuberante nas ocasiões de riso que oferece. (BENJAMIM, 2006, p. 293)

Seja no território da “besteira” ou como via para debater “temas sérios” o fenômeno do riso aparenta satisfazer mais imediatamente os espectadores no seu Horizonte de Expectativas (JAUSS, 1994). E ao mesmo tempo serve de termômetro da comunicação e cumplicidade que se estabelece (ou não) entre artistas, obra de arte e audiência. A relevância que identifico em eleger o riso e a sua relação com o espectador como objeto de pesquisa se respalda na empatia do público com esse programa de efeito, fato que está longe de ser um caso isolado da dramaturgia soteropolitana:

Nos roteiros de jornal que divulgam a programação de espetáculos, constata-se, permanentemente, que mais da metade das peças de teatro em cartaz podem ser

classificadas como comédia. O público realimenta publicamente essa oferta; mas os críticos olham de soslaio; na maioria das vezes, condenam a preferência popular como sintoma de uma recepção pouco exigente e em raríssimas ocasiões tomam esse *gestus* de eleição como um signo ou “sintoma” que esteja a nos dizer algo sobre o corpo social. (MENDES, 2008, p. 78)

Apesar das fronteiras movediças da arte contemporânea tornar cada vez mais complicados certos tipos de categorização (cômico/dramático), no decorrer da história científica o fenômeno do riso recebeu melhores atenções em outros campos dos saberes do que na seara da dramaturgia. Um paradoxo se comparado à sua consagração popular.

Um estudo da recepção do gênero cômico no contexto do teatro soteropolitano pode nos auxiliar a compreender de forma sistemática o fenômeno da recepção nos mais variados contextos, já que todo espectador está inserido em um contexto sócio-cultural que condiciona e contribui para formar a sua opinião sobre a experiência estética vivenciada. A investigação proposta tem o intuito de obter como resultado uma análise do ponto de vista dos espectadores sobre a produção teatral soteropolitana pautada na comicidade, contribuindo assim, para ampliarmos a visão do acontecimento efêmero da representação e todo o contexto que a cerca. Assim procedendo, estaremos contribuindo para uma primeira análise, no contexto baiano, dos pontos de vista dos espectadores que intentam o prazer em contemplar obras que possuem como programa de efeito o riso, e com isso, dar início a uma ampla discussão sobre o espectador e o fenômeno da representação teatral em outras áreas geográficas brasileiras que não o sudeste do país.

Referências

- BENJAMIM, Walter. **Modernidade – Obras Escolhidas de Walter Benjamim**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do comico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a Cena a Baiana: Textos Reunidos**. Salvador: P& A, 2009.
- FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, Guanabara, 1987.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para Outra Cena: O Moderno Teatro da Bahia**. Salvador: Fundação Gregori de Matos: EDUFBA, 2006.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. Sao Paulo : Perspectiva, 2008.
- UZEL, Marcos. **O teatro do Bando – Negro, Baiano e Popular**. Salvador: P555, 2003.