



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

HOMERO FERREIRA KANEKO

NEOGROTESCO:

Os processos e procedimentos da Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem teatral.

RIO DE JANEIRO
2022

Homero Ferreira Kaneko

NEOGROTESCO: Os processos e procedimentos da Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem teatral.

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmem Cinyra Gadelha Pereira

RIO DE JANEIRO
2022

CIP - Catalogação na Publicação

K16n KANEKO, Homero F
NEOGROTESCO: Os processos e procedimentos da
Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem
teatral / Homero F KANEKO. -- Rio de Janeiro, 2022.
115 f.

Orientadora: Carmem Cinyra Gadelha Pereira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Artes da Cena, 2022.

1. Teatro Brasileiro. 2. Neogrotesco. 3.
Companhia Hecatombe. I. Gadelha Pereira, Carmem
Cinyra, orient. II. Título.

Homero Ferreira Kaneko

NEOGROTESCO: Os processos e procedimentos da Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem teatral.

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Aprovado em

Prof.^a Dr.^a Carmem Cinyra Gadelha Pereira – orientadora

Prof.^a Dra. Elizabeth Motta Jacob

Prof.^o Dr. Tales Frey Dias

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Márcia, por ser a mais simbólica representação da palavra resistência. Por me ensinar o poder regenerador do riso. Por amor.

Às minhas avós, Ana (*in memoriam*) e Dirce. Ambas pela força e linguagem. Ambas pelo enfrentamento. Ana-sabedoria. Dirce-atitude.

À minha tia-avó Eliza, pela narrativa contida em seus causos urbanos e caipiras em que meu imaginário se formou.

Sou, rigorosamente, e cada dia tenho mais consciência disso, feito delas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Agradeço a todos que fizeram/fazem a história da Companhia Hecatombe: Os que por ela passaram – André Almeida, Bruno Cavalcanti, Daniel Veiga, Fabiano Amigucci, Jaqueline Brambilla, Jasmin Sánchez, Lucas Garbois, Marcelo de Castro, Marina Pitombeira, Milton F. Verderi (*in memoriam*), Murilx Gussi, Rodrigo (Kiko) Andrade, Ronaldo Celeguini e Vinícius Francês; Os que permaneceram junto de mim como o núcleo duro da pesquisa sobre o neogrotesco – Alexandre Manchini Jr. e Clarissa Maria Freitas; À atual formação que enche meu coração de orgulho e amor – Clara Tremura, Ícaro Negroni, Jaqueline Cardoso, Linaldo Telles e Luiz Perez.

Aos amigos que, pontualmente, ofereceram seu suporte fraterno, técnico ou profissional: Davi Palmeira, Erica Aidar, Evandro Rigonatti, Fagner Rodrigues, Felipe Valentim, Gabriel Antunes, Graziela Nunes, Henrique Bueno, Ivani Cardoso, Márcio Merighi, Ricardo Matioli e Sebastião Martins.

A todo o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da UFRJ, por sua amplitude e acolhimento de tantos mundos possíveis na cena. Em especial: a Eleonora Fabião, Gabriela Lírio e Lívia Flores que foram sempre os rostos afetivos do Programa, portos seguros em que eu me ancorei desde a graduação.

Ao corpo de funcionários da Escola de Comunicação da UFRJ.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Carmem Gadelha, por ser ímpar na sua condução e sabedoria, e por ser par no momento de dar as mãos e avistar os possíveis. Foram 7 anos e meio entre graduação e mestrado em que tive o privilégio e a graça de ouvir seus ensinamentos. Obrigado Carmem, você é definitivamente definitiva na minha vida.

Às colegas e aos colegas de Mestrado. Colegas que nunca tive a oportunidade de conhecer pessoalmente. Nós, os mestrados pandêmicos, unidos pela educação num momento de difíceis separações.

Aos meus irmãos, Ulisses, Alan (*in memoriam*) e meu pai, Edgard, deles sei que sempre tive torcida.

Ao Dugo que chegou por último, mas foi o melhor motivador, quando a inspiração parecia querer ir embora.

Por fim, agradeço ao *hermano* Sergio Lobo. Não fosse sua pulga neogrotesca colocada atrás da minha orelha, esta história aqui não existiria. *Gracias!*

Sons, palavras dançam na boca da memória.

Conceição Evaristo

RESUMO

KANEKO, Homero F. NEOGROTESCO: Os processos e procedimentos da Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem teatral. Orientadora: Carmem Cinyra Gadelha Pereira. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta pesquisa requer analisar 3 espetáculos teatrais da Companhia Hecatombe: *Orégano* (2009), *Cheiro de carne* (2012) e *Crise de gente* (2016); revisitando conceitos do grotesco e do neogrotesco, aos quais a criação desses espetáculos está atrelada. Pretende ainda lançar um olhar crítico sobre os procedimentos adotados para cada montagem, permitindo sugerir apontamentos rumo à possibilidade metodológica para esse novo grotesco. Neste percurso, estará presente a articulação entre as linguagens na tentativa de localizar o neogrotesco na sociedade, seu atravessamento no corpo e na cena contemporânea. Busca, ainda, estabelecer possíveis diálogos a partir da interferência do monstro.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Neogrotesco. Companhia Hecatombe.

ABSTRACT

KANEKO, Homero F. NEOGROTESCO: Os processos e procedimentos da Companhia Hecatombe na investigação de uma linguagem teatral. Orientadora: Carmem Cinyra Gadelha Pereira. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This paperwork aims at analyzing three theater productions by the Companhia Hecatombe: “Orégano” (2009), “Cheiro de Carne” (2012), and “Crise de Gente” (2016), by revisiting concepts of the Grotesque and the Neogrotesque, to which the creation of these productions is related. It is also the purpose of this paperwork to lend an analytical eye to the procedures adopted in each production, in order to come up with observations that could potentially lead to the methodological possibility for this new Grotesque. Throughout the following pages, the articulation between languages will allow us to attempt to identify the Neogrotesque existing in the society, as well as its expression through the body and the contemporary scene. This paperwork also aims at establishing potential dialogues based on the interference of the monster.

Key-words: Teatro Brasileiro. Neogrotesco. Companhia Hecatombe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NEOGROTESCO	16
1.1 Uma linguagem para ler o contemporâneo	16
1.2 Quem tem medo do grotesco?	24
1.3 Grotesco e Monstro – relação intersubjetiva	30
2 PROCESSOS	48
2.1 Companhia Hecatombe: Um breve histórico	48
2.2 Criação em grupo – as éticas e estéticas como um já-dado contemporâneo	49
2.3 <i>Orégano</i>	51
2.4 <i>Cheiro de carne</i>	59
2.5 <i>Crise de gente</i>	72
3 PROCEDIMENTOS	91
3.1 O corpo-ligame	91
3.2 Atravessamentos como possibilidades do neogrotesco para a criação cênica contemporânea	93
3.3 Uma linguagem emancipada	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O neogrotesco tornou-se uma fonte inesgotável de inspiração para a Companhia Hecatombe e me permitiu investir na pesquisa que é hoje o pilar de sustentação do grupo. Ao buscar compreender melhor esse objeto de interesse, tanto eu quanto todos os integrantes da trupe obtivemos, ao longo dos últimos dezessete anos, muitas conquistas pessoais e profissionais.

A cada retorno à pesquisa, novos horizontes são abertos e este trabalho quer se dedicar justamente a continuar abrindo novas portas. Trata-se de um inventário, mas também de um processo de revisitação constante empreendido nos últimos dois anos e meio.

Para a proposta de atualização dos conceitos do grotesco e neogrotesco, tenho buscado expandir as ideias esboçadas na Iniciação Científica (2015-2017), a partir da bibliografia já utilizada e também de novos apontamentos, indicados no decorrer dos cursos do PPGAC/ECO/UFRJ (2020-2022). Novas correlações, análises e possibilidades de outras abordagens têm contribuído para esta atualização, sempre com o suporte atento e orientação da professora Carmem Gadelha.

A prevalência da negação do grotesco na vida cotidiana e, por consequência, na sociedade contemporânea, é a principal senha de acesso ao que podemos chamar de neogrotesco. A possível perda de sensibilidade ou de uma noção mais coletiva e humanizada de sociedade reside, aparentemente, em certa lógica de esconder e de camuflar nossas distorções, defeitos, anomalias. O que sugere refletir: estaríamos perdendo a consciência da própria subjetividade, cada vez mais ancorada no consumo, nas mídias tradicionais e, de algum tempo para cá, nas mídias digitais? Ou, então, estamos forjando uma nova sensibilidade, uma nova subjetividade?

O neogrotesco é um conceito em mutação constante. Assim como o grotesco se desloca pelo tempo, produzindo seus atravessamentos. Aparece justamente nesse tráfego em busca de identificar, na rota percorrida pelo grotesco, seus rastros em nossa sociedade. Enquanto operador da cena, estaria ele a serviço de expor/expressar as aberrações e as anomalias do comportamento contemporâneo, utilizando como principal via o corpo. Sua utilização como ferramenta teórica se dá, não na sobreposição de um conceito sobre o corpo, mas na pesquisa desses mesmos atravessamentos sócio-político-culturais dados a ver pelos corpos em cena.

O problema aqui apresentado, entretanto, é o de pensar o neogrotesco como diferença em relação ao grotesco. E, ainda, da necessidade de sistematização do neogrotesco e suas práticas, em duas vias: como pensamento no discurso/cena; e como linguagem teatral a partir do encontro de sua metodologia.

O conjunto do capítulo “1 NEOGROTESCO”, traz já em sua abertura, o subcapítulo “1.1 Uma linguagem para ler o contemporâneo” e consiste, a partir de excertos de textos dos nossos espetáculos, fotos e demais fragmentos, em uma espécie de ensaio que convida o leitor a entrar no mundo da Companhia Hecatombe.

Assim, o subcapítulo “1.2 Quem tem medo do grotesco?” requer recortar a tradição e o arcaísmo do grotesco expressos pela obra bakhtiniana, com acessos à ideia de monstro vista por José Gil. Busco pensar no desdobramento dessas duas forças pela ótica do discurso moderno que, finalmente, afluirá no neogrotesco pensado por Muniz Sodré e, posteriormente, pela Companhia Hecatombe. O objetivo é refletir sobre a sugestão da experiência neogrotesca como uma linguagem capaz de enxergar o mundo através do pensamento crítico e a partir do teatro. Trago também, à luz de teóricos como, além dos já citados acima, Minois, Victor Hugo, Freud, Raquel Paiva, referências importantes para produzir uma aproximação desse grotesco que, segundo Sodré (1992, p.99) “implica, portanto, tanto um estilo (modo estético como o artista intervém na matéria-prima de sua produção) quanto uma estesia (em sentido amplo)”. Sendo o grotesco capaz de conferir, ainda, reflexão crítica, sendo palco para discussões.

Em seguida, vem o subcapítulo “1.3 Grotesco e Monstro – relação intersubjetiva”, em que tomo a liberdade de jogar para o título uma reflexão que procura dar conta de relacionar uma troca de subjetividade vigorosa entre monstro e grotesco, a partir de um aspecto importante: a alteridade. Isto é, alcançar um no outro. Faço um mergulho no monstro pela via de uma obra substancial, *Monstros*, do professor José Gil (1994), com suportes indispensáveis de Giorgio Agambem e da professora Ieda Turcheman. Assinalo, portanto, as diferenças conceituais existentes entre grotesco e monstro, como e se elas poderiam se relacionar.

Parto então para o capítulo “2 PROCESSOS”, onde tenho a chance de discorrer sobre os espetáculos escolhidos para servirem como pano de fundo às reflexões aqui apresentadas. Início com o subcapítulo “2.1 Companhia Hecatombe: Um breve histórico”, constituindo uma rápida biografia da Cia., uma relação sucinta de nossa trajetória. Na sequência, o subcapítulo “2.2 Criação em grupo – as éticas e estéticas como um já dado contemporâneo” reflete, à luz

de Mário Costa (1997), as heranças que a cena ou a criação cênica recebem já do próprio contemporâneo.

A busca pelos procedimentos de criação que foram utilizados no levantamento de cada um dos espetáculos analisados consiste basicamente em um trabalho de organização. Esta ação permitirá colher e colocar em perspectiva a trajetória de criação do grupo e como o neogrotesco veio sendo abordado em cada um desses três trabalhos. Para exemplificar, pontuo as características e circunstâncias de cada um dos processos analisados.

Em “2.3 Orégano”, veremos que o recorte neogrotesco está dado pelo sarcasmo do texto. A dramaturgia traz uma fala que subverte a verossimilhança e, por meio da paródia grotesca, tenta induzir o público a se questionar através do riso. É nessa operação de questionamento que a máxima de que “é rindo que se castigam os costumes” faz todo sentido e nos permite concordar com Georges Minois (2003, p. 111) quando ele diz que “ao lado do riso irônico, constatação do absurdo, o riso grotesco é constatação do não-lugar: dois risos cerebrais, reduzindo o ser ao absurdo e à aparência”.

Imagens do pintor cordobês Carlos Alonso (2010), cheias de críticas ao sistema pecuarista e latifundiário argentino, mostradas através de pedaços humanos pendurados em ganchos de açougue, junto da opulência dos donos de gado e do sangue que se referem especificamente à violenta Ditadura Militar Argentina, servem de motivação para o próximo espetáculo a ser posto em análise no subcapítulo “2.4 Cheiro de carne”. Em cena, como observaremos, há a abordagem de temáticas sociais que produzem crítica através do traço disforme, do humano-animal, dos fluidos corporais e do corpo em si como apenas um pedaço de carne, o que se aproxima em muito do que Bakhtin qualifica tal qual a manifestação do baixo. Partes baixas do corpo em analogia com a terra, o ventre que abriga a gula, o sexo que produz a luxúria; a escatologia, a sujeira.

Todavia, é no subcapítulo “2.5 Crise de gente” que se tem uma ampliação das possibilidades neogrotescas já como elemento palpável e utilizável. As experiências dos espetáculos anteriores permitem a confluência de todas as operações já testadas até a criação deste projeto. Àquela altura (pré-Golpe Jurídico-Parlamentar de 2016 no Brasil), já era cada vez mais aparente para a Companhia certa percepção de recorrentes situações de retrocesso em nosso país. Notávamos uma agenda política dada à manutenção de privilégios, promovendo, todos os dias, uma barbárie em termos de destruição dos avanços sociais e intelectuais da nossa

sociedade, alcançados nas últimas décadas. O espetáculo tratava da falta de ação ante o estardalhaço, o espanto, a incredulidade daquele assombroso retrocesso, considerando, porém, a nossa limitação no agir, no propor algo como sociedade. Mostrava, ainda, como também estávamos prisioneiros de uma tendência conservadora que começava a reaparecer e que hoje aparenta estar longe de ser derrubada.

A análise parcial desses três trabalhos sugere novas indagações; por exemplo, qual é o fator comum responsável por expressar o neogrotesco? Perceberemos, portanto, o suporte do corpo como algo comum ao grotesco e ao neogrotesco. E que o neogrotesco se encaminhará para afirmar-se como uma linguagem do corpo e que constitui corpo.

Veremos, pois, no capítulo “3 PROCEDIMENTOS” como e quais mecanismos de criação foram utilizados em cada espetáculo, começando pelo subcapítulo “3.1 O corpo-ligame” uma ideia que se baseia nos alcances que fiz em estágios anteriores a esta pesquisa e nomeia o movimento de condução/ligação do neogrotesco de uma cena a outra, de um espetáculo a outro. Identificar esse corpo-ligame nos processos e procedimentos do neogrotesco dentro dos trabalhos da Companhia serviu como um passo inicial na busca por uma metodologia neogrotesca. Voltamos aqui a Foucault, Tucherman, Gil, Bakhtin, fazendo um percurso que produza um alinhamento das ideias desde o começo deste trabalho. A pergunta a ser feita a essa altura é: o que faz ou o que conduz o neogrotesco de um espetáculo a outro aqui analisados? Assim sendo e, apesar de notória, a resposta está justamente no corpo. O corpo que até aqui foi problematizado a partir de diversos expedientes como o grotesco, o monstro, a disciplina, o controle, os atravessamentos da carne, é por si só a nossa principal base de inspiração e experimentação. É nele que organizaremos esse trânsito entre grotesco e monstro, com a finalidade de dar a ver o neogrotesco como um aparecimento, um acontecimento, ou um fenômeno. Ou ainda, um procedimento teatral contemporâneo, uma nova linguagem disponível à cena. Um olhar preliminar para o disposto permite ver o corpo na cena como ligame (ligação, liame), o principal responsável por unir uma obra à outra. Essa ligação seria a via condutora da linguagem, sendo sua identificação importante para localizar o neogrotesco como um procedimento teatral contemporâneo.

Depois, veremos o subcapítulo “3.2 Atravessamentos como possibilidades do neogrotesco para criação cênica contemporânea”. Um tópico que, em seu todo, quer dar mais detalhes sobre como a criação e a aparição do neogrotesco direcionarão as montagens teatrais no capítulo anteriormente descritas, além de implicar neogrotesco com os debates sociológicos

mais importantes da atualidade. A colonialidade, o feminismo, os pensamentos afro-diaspóricos, o olhar para os corpos LGBTQIAPN+, as epistemologias indígenas, confluem para uma relação fundamental de atravessamentos. Esses temas terão amplitude pelas falas de Aníbal Quijano, Jota Mombaça, Grada Kilomba, María Lugones, entre muitos outros. Temas que “atravessam” o presente e nossos corpos. Questionar o que está por nos atravessar no agora permite que possamos entender o corpo de que estamos tratando na contemporaneidade e, aqui para nós, como um interesse específico, o corpo neogrotesco. O corpo elaborará os discursos e, principalmente, a cena. Daí, um olhar para a cena dita expandida e para a nossa cena, reconhecida ou não (é o que veremos), dentro do escopo dessa categorização.

Adiante, vem o subcapítulo “3.3 Uma linguagem emancipada”, onde faço uma explanação e, posteriormente, a defesa dos meus pontos para aquilo que considero maneiras de utilizar o neogrotesco como método de criação. Apresento, então, um quadro de distinções e complementaridades entre grotesco e neogrotesco. Em seguida, puxo para a conversa os encenadores Meyerhold e Brecht, a título de boas referências, por serem pensadores que intuíram e trabalharam sobre uma linguagem teatral grotesca. Pensaremos, portanto, as idas ao corpo, a partir do neogrotesco, na criação da cena. Por fim, o levantamento feito visa a refletir e avaliar se, a partir desta pesquisa, é possível estabelecer bases para que se crie uma metodologia para o neogrotesco. Ao organizar os processos de criação, avaliando os procedimentos de trabalho utilizados pela Companhia Hecatombe, o que se quer é entender quais são as formas práticas do neogrotesco e seus contextos de aplicação.

Fecho esta introdução com a ressalva de que, ao longo da dissertação, todas as minhas falas refletem uma busca pessoal e também da Companhia Hecatombe como um todo, por isso, muitas vezes, recorro ao “nós” em vez de “eu”. Há que se lembrar que o teatro é sempre coletivo. Não posso, portanto, deixar de dar os créditos a todas e todos os artistas que passaram pelos espetáculos, emprestando seus corpos, embarcando em meras intuições, e que definiram muitos cruzamentos importantes nessa trajetória. Fosse outro objetivo, senão apostar no neogrotesco, acho que essa história não teria chegado até aqui.

1 NEOGROTESCO

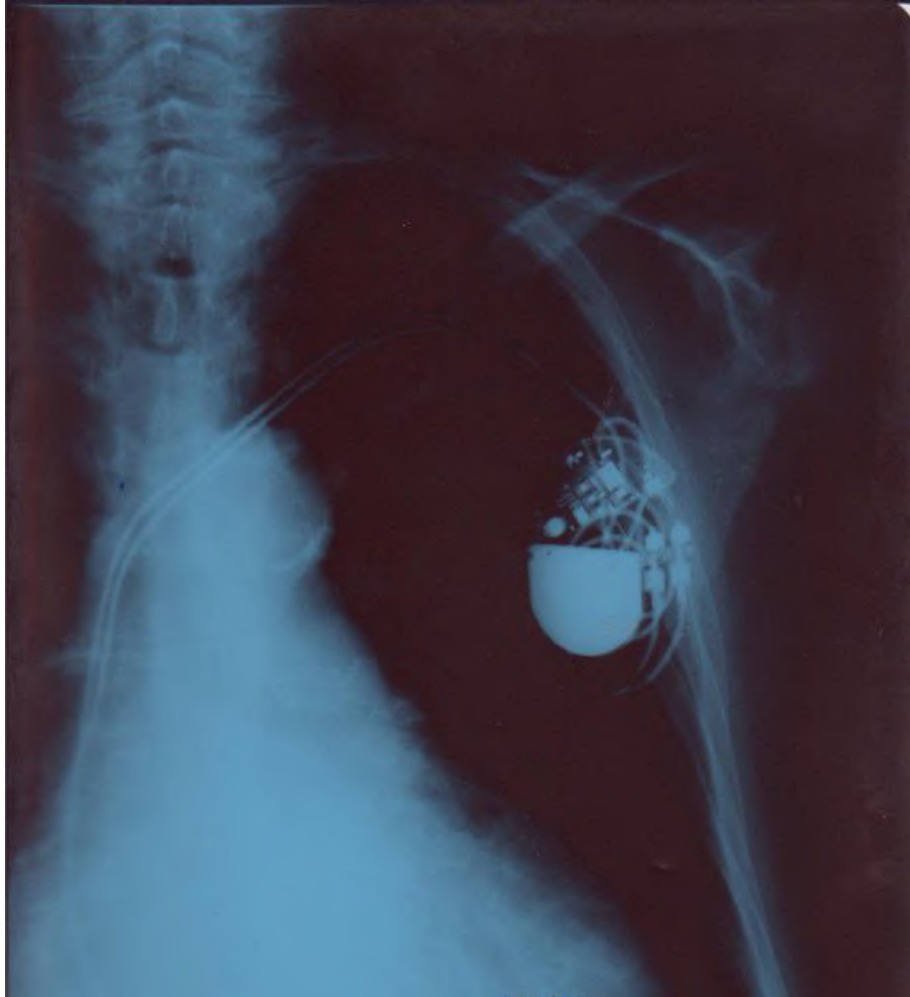
1.1 Uma linguagem para ler o contemporâneo

*Dios te salve, María,
llena eres de gracia;
el Señor es contigo.
Bendita Tú eres
entre todas las mujeres,
y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.
Santa María, Madre de Dios,
ruega por nosotros, pecadores,
ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.¹*

Uno, dos, três: mierda, mierda, mierda!²

¹ A Ave Maria em espanhol se tornou um ritual da Companhia Hecatombe antes do início de cada apresentação. Na ocasião da montagem do espetáculo *Cheiro de carne* (2012), fomos para Argentina com o intuito de pesquisar referências neogrotescas. Lá, ao visitamos a Catedral Metropolitana de Buenos Aires, à época comandada pelo então Arcebispo Jorge Bergoglio, hoje Papa Francisco, nos deparamos com uma reunião de senhoras que ocupavam o altar para rezar. Durante todo o demorado tempo que passamos lá dentro, elas rezavam sem parar a oração da Ave Maria. Munidos de gravadores, registramos aquele longo áudio que, hipnoticamente, nos fez passar horas naquela imensa igreja. Posteriormente, o áudio gravado foi adicionado à trilha do espetáculo e também ao nosso imaginário, passando a nos acompanhar como um mantra necessário para o sucesso de cada sessão. E como aqui se trata de abrir os trabalhos sobre o neogrotesco e a Companhia Hecatombe, acho justo que a reza esteja presente.

² Junto da Ave Maria em espanhol, passamos a acrescentar o “mierda”. Nosso primeiro olhar às narrativas latino-americanas para onde voltávamos todo nosso interesse naquele momento, nos fazia tomar emprestado a língua hispânica de nossos vizinhos. A barreira da língua (português/espanhol) era algo que desejávamos superar e isso explica nossa adesão. Portanto, o habitual desejo de sorte que, tradicionalmente no teatro, é expresso pela palavra merda, ali em nosso novo jargão, se torna “mierda”. Então, vamos a ela: *mierda, mierda, mierda!*



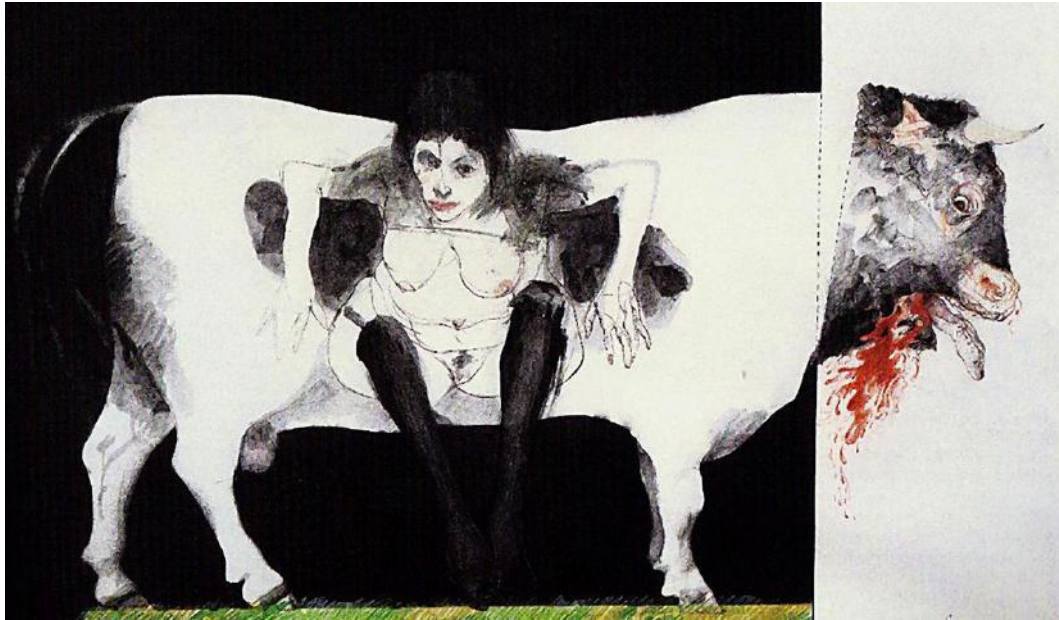
Esta imagem é a minha vó, por dentro. Depois dela ter se tornado ciborgue que, segundo Donna Haraway (2009, p.36), “é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”, ainda viveu por 8 anos. Era viva quando viu sua radiografia estampar cartazes e programas de uma peça de teatro. Não é de se espantar que ela já estivesse envolvida nesse mistério: meio realidade, meio ficção.



Espectáculo *Orégano*, foto de Cláudia Olher

FILHA: Gordo, a gente não se parece... olha o papai. Não tem nada a ver com você. Olha a mamãe. Não tem nada a ver comigo. Olha pra mim. Não tenho nada a ver com você. Olha pra você. [...] É que existem muitas possibilidades. Eu não sou cretina. Não posso ser filha dele, gordo. Não encontrei um só caso de pais que tenham a mesma idade que seus filhos.³

³ Excerto do espetáculo *Orégano*, de Sergio Lobo



Hay que comer, de Carlos Alonso



Espectáculo *Cheiro de carne*, foto Jorge Etecheber – com Alexandre Manchini Jr. e Marina Pitombeira

MÁRIO: Falar sobre a minha mãe? Minha mãe chamava... Maria! [...] Eu acordava de manhã com ela rezando no pé da cama. Ela sempre rezava Ave Maria e eu achava engraçado, porque parecia que ela estava rezando pra ela mesma! [...] Eu compreendi o motivo da calma que aquele Senhorzinho exalava pelos corredores do açougue ou pelos quartos da casa da minha mãe. Sr. Bueno deixava todas as suas raivas nas entranhas das suas vacas! Às vezes, eu penso que, ainda que o mundo fosse um grande açougue, não haveriam vacas o suficiente para eu conquistar a calma do Sr. Bueno.⁴

⁴ Excerto de autoria de Alexandre Manchini Jr. do espetáculo *Cheiro de carne*.



Espectáculo *Crise de gente*, foto Marina Wang – com Alexandre Manchini Jr. e Clarissa Maria

ATORES: Líquido. Eu te perguntei? Cadê o bebê? Corre! Corre! Da água e para algum lugar a salvo de mim, de você, de todos nós! A terra vai dar um jeito de sacudir e acabar com o que acaba com ela. Aterrorizante, dentro dessa vida em *slowmotion*, a taquicardia, o som do corpo imerso do mais profundo mar. Nada, é só pedir pra nadar. Essa água toda não lava a escuridão, a fome, o horror, as bombas, as pontes desfeitas, o ódio, a discriminação. Nada. Nada para a superfície, sem pulso, sem voz, abafada por esse sufoco todo, pelo escândalo que o corpo faz em *slowmotion* quando o oxigênio se vai. Ai. Aqui já é fundo e, no fundo, isso aqui é um barco só. Essa água toda só, a mesma água, toda a água, a mesma água. Evapora agora água, por favor, chove em mim. Ajeito cabeça, corpo de bruços, amontoado, com roupinha nova. É muita gente querendo. Que culpa tem, que culpa tem? Não tá no outro, não tá lá fora, não tá do outro lado do muro, não tá no mundo. Tá no homem, ser humano, humanidade, tá na gente, em *slowmotion*, na gente.⁵

⁵ Excerto de autoria de Homero Ferreira do espetáculo *Crise de gente*.

O contato com o termo neogrotesco se dá através do dramaturgo argentino Sergio Lobo⁶ na ocasião da montagem de *Orégano* (2009), primeiro espetáculo da Companhia Hecatombe. Acreditávamos, lá, que o texto de Lobo era uma espécie de junção de melodrama com absurdo e grotesco, uma grande mistura de linguagens. Mas, quando perguntado a respeito, Sergio resume essa mistura ao termo neogrotesco. O impacto dessa palavra em nós é avassalador e passa a guiar nossa criação nos fazendo enxergar, em torno daquilo, uma identidade enquanto grupo. Anos mais tarde, em 2012, a Companhia parte para a Argentina, no intuito de pesquisar e colher entrevistas que permitissem tocar ainda mais o termo.

É pelo trabalho da pesquisadora de teatro latino-americano, Ileana Azor (1994), que conseguimos entrar pela história do teatro argentino. Nela, fizemos contato com referências ao grotesco *criollo*, importante tendência teatral daquele país do início do século XX, cuja maciça presença de imigrantes europeus – que naquela altura repovoavam o lugar – fazia surgir uma espécie de cena que captava o sentimento popular e o transferia para o palco através do grotesco. Observa-se, então, um resgate do grotesco *criollo* enquanto gênero predominante nos anos 1960 e 1970, todavia, repaginado. Esse movimento de atualização mostra-se uma constante, sobretudo pela criação de eventos teatrais que cuidarão de enraizar uma espécie de peculiaridade do fazer teatral argentino. Influencia, ainda, as demais atualizações que desembocam na grande crise econômica sofrida por eles em meados dos anos 2000, contexto no qual *Orégano* se passa. Assim sendo, compreendemos que é a essa nova tendência, de buscar, na tradição dramática do país, elementos para o registro teatral desse novo momento de crise, a que Sérgio Lobo dá o nome de neogrotesco. Ao passo que Azor (1994, p.111), diz tratar-se de “neogrotesco portenho”.

De volta ao Brasil, percebemos algo que viria a se tornar uma constante no desenvolvimento dessa investigação; estávamos agora com mais questões do que antes. A viagem, que prometia descortinar o neogrotesco, nos causou ainda mais inquietações. Porque a definição de neogrotesco portenho o tornava tão local que acabava por se fechar às projeções que acreditávamos firmemente serem próprias dele. Naquele momento, fazia muito sentido a nossa aproximação com o grotesco através da sátira, da ironia denunciadora dos maus costumes, do exagero proposital das formas, etc. Porém, nossa diligente intuição não se dava por satisfeita,

⁶ É um autor e diretor portenho. Formado em Dramaturgia e Direção pela Escola de Arte Dramática (I.U.N.A), atua também como professor de teatro. Participa ativamente escrevendo e dirigindo no “Teatro por la Identidad”, que é uma organização dedicada à causa das avós da Praça de Maio em Buenos Aires que buscam por seus netos desaparecidos, cerca de 500 crianças, sequestradas pela Ditadura Militar argentina.

pois, para nós, faltava dar conta do transbordamento do corpo na cena, da tecnologia que insistia em aparecer em nossas criações, do nosso indissociável interesse em lidar com os engendramentos atuais de conhecidos problemas sociais brasileiros e mundiais. Nossa percepção desejava expandir-se para campos teóricos igualmente expandidos. Desistíamos ali do neogrotesco e no próximo trabalho, seguindo uma afinidade comum ao grupo naquele momento, pesquisariamos o *clown* no teatro. Jovens.

Porém, como costume dizer, o neogrotesco é uma pulga que foi colocada atrás da nossa orelha, da qual não conseguimos nos desvencilhar. E é então que temos, pela primeira vez, acesso aos estudos do professor Muniz Sodré, onde encontramos um aprofundado recorte local e universal sobre o grotesco; e mais, a primeira aparição bibliográfica do termo no Brasil. Sodré (1992) diz que o neogrotesco acontece a partir de certa banalização do próprio grotesco, correlacionada à sociedade, aos avanços tecnológicos e comunicacionais, ampliando ainda mais a abrangência grotesca nos dias de hoje. Dessa forma, coloca o mundo atual em xeque, evocando, por vezes, até antecipadamente, uma nova forma de enxergá-lo:

A saturação dos modos tradicionais de representação do mundo, a superação da economia política clássica, os desafios da intersubjetividade no novo espaço-tempo social, as mais recentes formas do exercício do poder demandam outros tipos de ótica para o exame da sociedade humana. (SODRÉ, 1992, p.8)

Buscar outros tipos de ótica, outras maneiras de observar a sociedade passa a moldar o comportamento criativo da Companhia que, por sua vez, começará a tocar em temas que atravessam o campo sociológico de forma corriqueira. Para nós, o teatro pode ser também esse outro olhar para o exame social. E pensar na possibilidade de fazê-lo através do neogrotesco será, de nossa constituição até aqui, a minha/nossa principal busca. O grupo passa então a se interessar diretamente em discutir os temas urgentes da nossa relação (ou não-relação) social e tem no neogrotesco, ainda que sobre um alicerce movediço, seu ponto de partida para criar. No entanto, à essa altura, o neogrotesco se afirma cada vez mais no próprio grotesco que tem um papel fundamental, o de jogar luz sobre sua já dita deformidade, sobre sua possibilidade de se recriar, se remoldar, sobre esse seu caráter volátil que se reconfigura a cada nova situação dada. Isto expressa, novamente, o professor Sodré (1992, p. 109) ao dizer que “o grotesco hoje transparece de preferência na mutação, ou seja, na aparição pura e simples de um outro objeto, de um outro, sim, mas anódino e banal”.

A noção de incompletude do grotesco é a principal característica em que a pesquisa sobre o neogrotesco se baseia. A possibilidade de contínua atualização, de transformação, de reconfiguração, atravessa os tempos e vem desembocar no hoje, no agora, adicionada de diversos questionamentos e diversas camadas. A existência de lacunas, espaços para preenchimento, aberturas, é também, de alguma forma, uma senha de entrada nesse universo que pouco se amparou em aspectos tangíveis de análise, até agora. E, sendo assim, pode conceder espaço ao novo.

Para Sodré, o grotesco, tal qual o conhecemos, travou um combate irrompendo regras, ao longo da história. Vestido, muitas vezes, com a roupa da loucura, e tudo mais que cabe nessa palavra (delírio, desrazão, aberração), intrigava por seu caráter imprevisível. Irrompia a realidade sem aviso prévio e a isso atribuía-se a justificava para sua censura. Já o neogrotesco:

configura-se, entretanto, como anomalias ou aberrações sem efeitos históricos, como algo sem virtualidade trágica, porque já surge como figura de um campo intensivamente equacionado por uma ordem tão operativa (tecnoburocrática) que já não dá lugar à lucidez pelo escândalo de estrutura. (SODRÉ, 1992, p.110)

Todavia, talvez haja, nessa fala do professor Sodré um apontamento sobre a “percepção” do neogrotesco e não, de fato, sobre seu acontecimento/aparecimento. Mesmo porque, como medir um “efeito histórico” tão aproximado do objeto? E é essa uma das grandes facetas do neogrotesco, uma versatilidade quase rasteira de sempre se dizer atual. Entretanto, ele não é órfão de historicidade e, neste caso, trata-se de uma também histórica relação com o presente. Tal qual pondera Foucault (1995, p.239):

Talvez, o mais evidente dos problemas filosóficos seja a questão do tempo presente e daquilo que somos neste exato momento. Talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos deste "duplo constrangimento" político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno.

Não imagino o neogrotesco, apesar de borrado, como algo que escape a essa organização lógica que fazemos dos fatos, ainda que sejamos caudatários da ideia de recusá-los. Ademais, quando bato na tecla de que o neogrotesco é o apagamento do grotesco, o faço em termos de sua percepção, porque o grotesco é inapagável, é condição da nossa constituição biológica, cultural e social. Contudo, voltando a Sodré, faz sentido dizer que o que se apaga, ou se busca anular, são sim os efeitos históricos decorrentes de grotesco. Com isso, pode haver uma mudança de procedimentos e feições. Logo, como sabemos, o que pretende operar esse

apagamento é um conjunto de sistemas disciplinares, clínicos e de controle. Sistemas introjetados no comportamento, capazes de mitigar, à sombra da ignorância (de si, de mundo, do outro), qualquer saber expansivo da consciência e do corpo, sobretudo sendo eles fortes estímulos às contraposições sócio-políticas, ao Capital e às revoluções populares. Em suma, a meu ver, neogrotesco não é, definitivamente, algo sem efeito histórico, mas a não-percepção que ele opera nos pode fazer acreditar que sim. Apaga-se, portanto, a ficha corrida do grotesco, não a sua existência, como uma leitura apressada pode fazer parecer. Estamos, conforme fecha Sodré, tão equacionados por essas operações que não nos causa mais escândalo que elas nos orientem ou desorientem.

O traço grotesco continua a ser a adequação monstruosa de disparidades, mas no quadro de uma indiferença estrutural à deformação das regras e das cenas (que ajudaram a constituir o sujeito moderno) e à frieza do controle estatístico das populações”. (SODRÉ, 1992, p.110)

Entretanto, para olhar o neogrotesco era preciso, antes, compreender o grotesco. Eis o nosso percurso.

1.2 Quem tem medo do grotesco?

O aspecto rústico, escatológico, grosseiro, são algumas das principais características atribuídas ao grotesco. A palavra grotesco provém de *grotta* devido ao descobrimento de passagens subterrâneas em Roma, onde foram achadas figuras míticas, figuras disformes, meio bicho, meio humano, monstruosas. Manifesta-se, inicialmente, na Antiguidade clássica através de festas de cunho religioso, numa espécie de paródia do mundo, onde se vivia sob os desígnios dos deuses. Era a festa que dava o aval para o ser antigo atualizar seus mitos e afirmá-los por meio de mascaramentos, algo que deixou como herança o que conhecemos hoje como carnaval.

Havia uma espécie de canalização das pulsões agressivas da vida cotidiana que encontrava na festa a liberdade provisória e necessária para expurgá-las. Esse momento usado, sobretudo, como uma válvula de escape na inversão das hierarquias e convenções sociais, acabava com o escorraçamento de um soberano, um fenômeno que se chamou de bode expiatório. Essa liberação provisória, ao fim, desejava culminar no retorno à ordem, mas também apontava para o desconhecido, uma vez que, como afirma Mikhail Bakhtin (2013, p.08), “era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a

toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto”.

A festa propicia à praça pública uma comunicação própria que não era vista normalmente. Os costumes eram subvertidos e sem as ressalvas das regras cotidianas era possível constituir um gestual específico daquele acontecimento, uma linguagem única a conectar os indivíduos, no que podemos chamar de um corpo coletivo, não individuado. A aparência desse grotesco, sobretudo na obra de François Rabelais (1494 – 1553), contexto no qual Bakhtin concentra sua análise, receberá por ele o nome de “realismo grotesco” e guardará um conjunto positivo de referências.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. (BAKHTIN, 2013, p.17)

No mundo em que a individuação/categorização das coisas ainda não se constituiu por completo, tal como o conhecemos hoje (sujeito-objeto/corpo-matéria), corpo e vida corporal irão responder, segundo Bakhtin, por seu caráter cósmico e universal. Uma junção capaz de fazer emergir uma expressão coletiva, uma voz popular e também universal, porque, neste caso, imagina-se uma experiência temporária de indistinção de classes, gêneros, espécies etc.

O grotesco está para aquilo que transborda. Um transbordamento de corpo, de si, da ideia contida na palavra humano. Grotesco vai forçar as barreiras do corpo, dos corpos e, nessa ação, dotar de expressão o gesto de transbordar voluntária ou involuntariamente, neste estágio, de nossos contornos individuantes.

Sigmund Freud (2020a) chama de pulsão aquilo que estaria, em minhas palavras, a provocar reações corporais de dentro para fora. Diferente de estímulo/reflexo que ele tem como algo que causa uma reação do corpo por um fator externo como, por exemplo, soltar um copo que está quente. A pulsão ou os estímulos pulsionais irrompem a materialidade das reações com a proposta de que o nosso sistema nervoso seria um grande responsável por reações internas para além dos estímulos externos. Mas também podem aparecer como:

Um conceito fronteiro entre o anímico e somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma,

como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal. (FREUD, 2020a, p.25)

Isto é, uma conjunção advinda da urgência corporal e do estímulo externo, a se manifestar, a meu ver, em ação, gesto, expressão ou transbordamento. Assim, penso ser grotesco: pulsão de corpo, de movimento interior, de violência/força reativa ou espontânea e, principalmente, de vida e morte. Fecha um ciclo em si mesmo que, a reboque de uma representação, vai dar a ver imagens como, por exemplo, o ouroboros – símbolo de uma serpente que morde a própria cauda. Ou ainda, segundo Bakhtin, pela imagem de velhas grávidas que riem. Das imagens descritas (ouroboros e velhas), ambas vão apontar para a existência de dois corpos em um. Corpos que perecem e renascem, completando o ciclo de nascer e morrer a que corpo, e tudo mais que é orgânico ou pulsional, está submetido. “É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo e órgãos genitais exagerados”. (BAKHTIN, 2013, p.23)

Aliás, o exagero, tanto da representação quanto do transbordamento da festa, nos faz olhar para o riso como um acesso à ideia de “baixo”, abordada por Bakhtin (2013, p.18) ao dizer que “o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa”. E o faz pela sua capacidade de descer à terra e subir ao céu em uma mesma dinâmica, de fazimentos e desfazimentos. Bem como apontará Georges Minois (2003, p.109):

O mundo é grotesco, alegremente grotesco. Então, o cômico popular vai espojar-se no “baixo”: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram [...] é da decomposição, no sentido material do termo, que nascem as novas formas, e é a tomada de consciência do processo infinito de morte e de nascimento que engendra o riso grotesco.

A meu ver, está para Bakhtin o necessário recorte da festa, como a análise da referência grotesca na literatura e pintura está para Wolfgang Kayser. Ou, ainda, a representação caótica da sociedade medieval para Hieronymus Bosch. É que, segundo Minois, o olhar de Kayser será respaldado por uma interpretação da literatura e pintura que estratificará, justamente, e em sua maior parte, a dimensão romântica do grotesco: seu aspecto diabólico, já integrado à tradição cristã. Que, por sua vez, será retratada abundantemente pela obra de Bosch cujo olhar já é “de um mundo totalmente desarticulado em que os elementos do real se recompõem com maior fantasia — é o grotesco demoníaco.” (MINOIS, 2003, p.176) O que não falta, portanto, são recortes, visões.

Em um desses recortes, Bakhtin busca devolver à cultura popular a capacidade regeneradora do princípio material e corporal, tomando o Carnaval como uma síntese de um sem-fim de manifestações e festividades arcaicas. A aparência carnavalesca não é resumo do que vai considerar Bakhtin como grotesco, mas uma prova de que há no realismo grotesco, como já vimos, possibilidades que acabam por represar, no Romantismo, aquele impulso para uma expansão carnavalesca e festiva, que se torna, agora, um tanto melancólica. A isso Bakhtin dá o nome de “grotesco romântico”,

Um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 2013, p.33)

Notemos que Bakhtin fala de dois momentos diferentes, apontando o esvaziamento do grotesco no imaginário romântico. Na Idade Média e no Renascimento (onde não há “represamento”), a festa acontecia na praça, sem distinção de classes e credos, sem a expressão solitária do Romantismo.

É nesse grotesco, o romântico, que vamos encontrar maior correspondência e referências na atualidade, muito embora ele tenha se tornado desinteressante à sua própria época, relegado ao feio, ao inferior, ao inacabado, e assim transitado para o polo negativo do terrível, do horrorífico, do monstruoso, do diabólico. Aliás, o monstruoso aqui nos servirá como uma ponte de acesso ao neogrotesco, que buscará na evidência moderna o elo-monstro solto entre ele e o grotesco (ou realismo grotesco). É que a intuição seguida sobre o neogrotesco trabalhado pela Companhia Hecatombe, parece derivar da noção mais arcaica de grotesco, em que a festividade reporta a um senso de coletividade que organiza a praça pública e se espalha para cultura, política e sociedade. Vale notar que, ao fazer a crítica ao grotesco romântico, vemos sua sagacidade que percebe o corpo descarnado pela disciplina burguesa.

Entretanto, a busca por dar contornos ao grotesco, no sentido de limite, se traduzirá em um paradoxo, pois aprisiona aquilo que se expressa justamente pelo transbordamento. Infelizmente, o grotesco não escapará à luz da Renascença, de criar padrões estéticos baseados na Antiguidade Clássica, na busca de pureza formal, equilíbrio, rigor. O Romantismo, que, em certa medida, se forjará revoltoso diante da norma clássica e já consorte da modernidade; imprimirá uma versão do grotesco já equacionada pelos padrões estéticos e pela associação,

sobretudo proposta pela Igreja, a algo, senão negativo, obrigatoriamente recusável. Entretanto, outras correntes do Romantismo farão dos aspectos negativos uma espécie de sinal de boa rebeldia à norma burguesa. Há aí uma tensão Iluminismo/Romantismo.

É nesse ponto que a natureza “anticanônica” da forma grotesca, afirmada por Bakhtin, faz sentido para mim. Porque a noção de grotesco, em si, já comportaria seu caráter anticanônico por excelência. Penso que o que está a nos dizer Bakhtin é, “olhem o que acontece quando se ousa criar um cânon para o grotesco”.

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade [...]. Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. (BAKHTIN, 2013, pp.29-30)

O “cômico de baixa qualidade” a que se refere Bakhtin parece indicar feições ligadas ao nascimento do que se chamará depois cultura de massas ou seus anúncios na fundação da sociedade moderna e industrial. Observa-se um prenúncio da sociedade disciplinar em formação.

Em Victor Hugo (2007, p.36), vemos que “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil”. Hugo, que, segundo Bakhtin, utiliza o expediente do grotesco romântico em sua obra, em que a antítese belo/feio já reproduz a equação adulterada dos conceitos de “alto” e “baixo” (material e corporal), olha para a imagem grotesca em um sentido um pouco mais expandido de sua época moderna, considerando também o arcaísmo da Antiguidade pré-clássica. Muito embora, ainda segundo Bakhtin, utilize a ideia de grotesco como contraste para exaltar o sublime, operação que confrontaria a possibilidade regeneradora do devir morte/vida do grotesco. Parece claro que a obra de Hugo pode, de alguma forma, embutir uma intenção normativa e moralizadora, uma prática recorrente em sua época. No entanto, a dicotomia grotesco/sublime serve também, em certa medida, para nos fazer sondar como parece não haver uma verdade irrefutável quando se trata de grotesco. Não há um único lugar de chegada como é o caso do belo, do padrão, do modelo. E é isso que torna, a meu ver, o trabalho no campo grotesco um ambiente profusamente criativo. Não há a perfeição. No grotesco, ao contrário, há uma infinidade de possibilidades, combinações, ordenações. Ele é o antiquado, o inacabado, o não estético. E, em se tratando de imperfeição é, por consequência, o que mais se aproxima da vida, contexto pelo qual encaminha-se o pensamento dos professores Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p.36)

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo e pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais.

Paiva e Sodré, dizem, ainda, que as tentativas de olhar o grotesco estão por buscar uma categorização estética em que o imaginário carnavalesco despontaria como sendo, embora não a única como já vimos, uma excelente ilustração. Carnaval como modelo grotesco subverteria o corpo clássico, na aproximação do universo material e também dos buracos e volumes do corpo, assim como das genitálias. “Alimentação, dejeção, cópula, gravidez e parturição compõem constantes na *imageria* grotesca”. (PAIVA e SODRÉ, 2002, p.55)

Gosto do termo *imageria* usado por Raquel Paiva e Muniz Sodré, porque possibilita orientar a compreensão de grotesco como um compêndio de definições capaz de circundar, além de preencher o corpo na sua interioridade e exterioridade. Articula a necessária suspensão de conceitos em uma nuvem imaginária que abarca não apenas imagens, mas também sensações. A meu ver, para sua leitura, grotesco convoca ao uso, em sua plenitude, de todos os nossos aspectos corporais. Os tangíveis e os intangíveis, os materiais e os imateriais.

Quem tem medo do grotesco, portanto? Ou, por que temê-lo? Sua aparição já não assinalaria, o que já entendemos ser uma certeza, esse ciclo natal e fatal que constitui a todos nós?

Há no grotesco, a propósito, um jogo de oposições internas e externas, desorientado pela pulsão que nos convida a dizer não à morte, embora saibamos que dela não iremos escapar. Escolhemos e temos escolhido um sentido contrário à natureza, a nossa e a circundante. Firmamos, inclusive, sólidos projetos civilizatórios apegados à nossa condição temporária, que cuidará de sobrepujar o grotesco, tirá-lo da vista para esquecê-lo. Não sem surpresa irá nos maravilhar a potência provisória do carnaval, onde corpo obedecerá a corpo, sem os limites reais e imaginários inventados para desabilitar a aparência do grotesco. Neste sentido, o que em nós pode o grotesco (re)ativar?

O grotesco implica um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com tudo aquilo que normalmente classifica como cruel, vulgar ou grosseiro: “Ele (o riso) não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ele não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas virtudes

quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos”. (JEUDY *apud* PAIVA e SODRÉ, 2002, p.58)

Levado, à altura do gozo, o riso pode ser um ato de prazer, mas, à sarjeta do escárnio, uma prova de sensações internas das mais amargas. Entre um polo e outro, uma experiência que sinaliza um autodeboche, como se no ato de rir de si mesmo estivesse contida uma capacidade regeneradora de se enxergar, ou ainda, de aceitar a própria finitude. Mas também, há a capacidade de corroer toda possibilidade de regeneração. Aí está o escárnio em sua dimensão sombria.

Por fim, tem medo do grotesco quem sabe que pode morrer.

1.3 Grotesco e Monstro – relação intersubjetiva

*“O velho mundo está morrendo.
O novo demora a nascer.
E nesse claro-escuro surgem os monstros”.*

Antonio Gramsci

Ao avançar na pesquisa sobre o neogrotesco, algo desdobrou meu interesse e possibilitou um exercício um pouco mais ampliado da noção desse “grotesco atravessado” para o qual tenho olhado. A ida até o monstro veio a calhar para dar um contorno à minha visão a ser compartilhada. Falo, portanto, em 3 instâncias que se correspondem e que exigem uma atenção pormenorizada. São elas: o neogrotesco, onde desejo desaguar; o grotesco, fonte inesgotável de inspiração e referência direta; e, por fim, o monstro, que vai aparecer como uma parada estratégica e importante neste percurso entre grotesco e neogrotesco.

O professor português José Gil (1997, p.10) diz que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser”. Segundo ele, estaria nosso interesse nos monstros diretamente ligado à ideia de que, a partir da vertigem e inquietação que exigimos deles, se dê a ver a nossa humanidade. Ele defende ainda, que estaríamos eternamente em busca de “tocar os confins de nós próprios, aquele limiar onde deixamos de ser homens”. (GIL, 1997, p.11)

Já se buscou entender aqui que o grotesco reside na ação de desterritorialização de si próprio, numa força de transbordamento de si e que também é um transbordamento das formas corriqueiras, ou ideais, ou canônicas. Contudo, o que opera esse transbordamento, ou quais são os operadores desse transbordamento? A meu ver, podemos enxergar o monstro como uma ferramenta de transbordamento, um acesso possível para essa operação. Sendo assim, parece-me possível dizer, ainda, que monstro tem como raiz o grotesco. Todavia, esse parentesco precisará ser abordado mais adiante, porque há muitos entremeios que borram a compreensão desta que tendemos a indesejar, a monstruosidade. Olharemos, por ora, um pouco mais para ela.

Gil escalará um sem-fim de exemplos que buscam materializar a ação de identificação do monstro como um sistema complexo de afinidades com imagens ou figuras. Imagens essas que são descritas desde o princípio de nossa civilização pela ilustração de animais ou divindades. A distinção feita pelo humano que reconhece animal e divindade como diferente de si é um traço categórico da nossa forma de ler aquilo que é externo a nós.

A interferência divina na ocorrência humana estaria a cargo de constituir um outro sobrenatural que produziria, portanto, um monstro teratológico. Já a intervenção animal, ou o cruzamento do animal com o humano, ordenaria o monstro fabuloso. “Assim, o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem)” (GIL, 1997, p.14). A teratologia, de acordo com o dicionário *Oxford Languages*, “é a especialidade médica que se dedica ao estudo das anomalias e malformações ligadas a uma perturbação do desenvolvimento embrionário ou fetal, também podendo ser designada como o conjunto dos monstros; a monstruosidade”⁷. As malformações que marcarão diferença da “normalidade” dos corpos humanos, em geral, podem ser abarcadas por essa terminologia; teratológica. E, ao longo do tempo, as tentativas de explicar sua ocorrência produzirão, essas sim, verdadeiras aberrações que culparão, em grande parte, o comportamento feminino no período gestacional; alimentação inadequada, sangue menstrual, fecundação por tipos diferentes de esperma, forma de sentar, atitudes, são alguns exemplos. Não há como não perceber o lastro desse comportamento que, historicamente, joga na mulher, ou no corpo feminino, mazelas de toda sorte. Há nessa operação também um efeito monstruoso, numa oposição entre corpo masculino e corpo feminino que, inacreditavelmente, se estende até os

⁷ Link da consulta: www.shorturl.at/gknGP

dias de hoje. A oposição masculino/feminino é também uma forma de fixação do humano, sendo o homem um modelo de unidade e a mulher a explosão da unidade, o desvio. Isso explica o assombro masculino ante a figura feminina, desde as civilizações pré-clássicas, passando pela Idade Média e ganhando contornos político-institucionais na Modernidade. A separação de alma e corpo é que começará a emancipar o corpo feminino, até o século XVIII interpretado à luz de símbolos e crenças.

A socióloga María Lugones (2008), que investiga a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade, entende:

A indiferença diante da violência sofrida pelas mulheres em nossas comunidades como uma indiferença frente às transformações sociais profundas em nossas estruturas comunais, e por isso totalmente relevantes à recusa da imposição colonial” (LUGONES, 2008, p.1)

Essa recusa, segundo Lugones, se dava obviamente em resistência imediata à barbárie colonial, mas também, porque a vida de alguns povos em África pré-colonização não se estruturava comunitariamente pelo gênero. A dualidade homem/mulher não formava o caráter de algumas daquelas sociedades que possuíam líderes mulheres e convivência, ao que a autora nos participa, paritária entre os gêneros. A imposição colonial, entre outras chagas, produziu um “processo [que] é binário, dicotômico e hierárquico”. (LUGONES, 2008, p.5)

Quando discorre sobre a “colonialidade do poder”, o sociólogo Aníbal Quijano (2009) faz uma distinção entre colonialismo e colonialidade:

Colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele e, mais ainda, sem ele não poderia ser imposta na intersubjetividade do mundo tão enraizado e prolongado. (QUIJANO, 2009, p.72)

E, embora concorde, Lugones perceberá na definição de Quijano uma insuficiência em relação aos aspectos de gênero, sobretudo, quando se trata de desvincular raça e gênero nos termos da colonialidade. Para a autora,

A redução do gênero ao privado, ao controle do sexo, seus recursos e produtos, é uma questão ideológica, apresentada como biológica, e é parte da produção cognitiva da modernidade que conceitualizou a raça como “atribuída de gênero” e o gênero como racializado de maneiras particularmente diferenciadas para os europeus brancos/as e para colonizados/as não brancos/as. A raça não é mais mítica, nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas. (LUGONES, 2008, p.13)

Nesse sentido, María Lugones (2019) propõe uma “tarefa feminista decolonial” que estaria a cargo de fazer uma fundamental coalisão para além das barreiras impostas também pelo significado normativo da palavra “mulher” que em si já seria racista, pois ilustra a imagem da mulher branca, burguesa e heterossexual. Ao propor essa tarefa, Lugones está em consonância com Walter Mignolo (2000, p.45) quando diz que “transcender a diferença colonial só é possível de uma perspectiva de subalternidade, de decolonização e, conseqüentemente, de um novo terreno epistemológico em que o pensamento marginal funciona”. Entretanto, Lugones quer reunir sujeitas e sujeitos num acolhimento mútuo de suas subjetividades para além de uma ação pela ótica do oprimido ou subalterno. Trata-se mais de um ato de resistência à “diferença colonial” que vê como a prática/processo da colonialidade de criar sentidos/desculpas/pretextos/apologias hegemônicas para o apagamento das aberrações que ela mesma produz. Assim, estar conjuntamente nesse lugar da reunião das diferenças – lugar de resistência – que a autora propõe, é acessar, ainda, a sua ideia de “*locus* fraturado”: um lugar que se afasta da desumanização e prevê a possibilidade de entendimento, de comunicação. Porque, segundo ela, “ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho”. (LUGONES, 2019, p.386) A força contida na junção feminina é, para o patriarcado, a face pavorosa de sua impotência: “monstras, bruxas, loucas”.

De volta a José Gil, se o monstro deve ser mantido à distância, é certo que esse traço comportamental, cultural/psicológico, representado pelo nosso interesse e contato com a monstrosidade não andarรก solto por aí. Partiremos em busca de capturar, enjaular, matar o monstro, como um exercício de lidar com ele. E de tal modo fazemos, talvez, pela nossa herança de caça em que existir dependia de desenvolver métodos de predomínio diante de bestas-feras cuja carne nos eram essenciais como alimento. Todavia, em nosso passado remoto, tal operação não se dava apenas na exteriorização de violência, mas cercada de rituais que marcavam reverência à alteridade animal e que, pensando bem, parece não assinalar ainda uma diferença acentuada de naturezas como a que aqui tratamos.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2007) se interessa em esmiuçar o conceito de profanação, o que, a meu ver, aprimora essa noção de distância entre humano e Deus que o monstro se encarrega de bagunçar. Ou ainda, de mostrar justamente a diferença homem/deus, através do temor de que se ultrapassem as fronteiras do humano.

O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o "reler") perante as formas — e as fórmulas — que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a "negligência", uma atitude livre e "distraída" — ou seja, desvinculada da religião das normas — diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. (AGAMBEN, p.59)

Trago Agamben para o debate, porque, retornando à ideia de captura do monstro que comecei a desenvolver acima, perceberemos o papel da Igreja numa ação de sacralização da figura monstruosa, uma ida para perto do monstro que era mantido à distância. A Igreja cuida de superar o fabuloso com suas próprias fábulas e de dar ao teratológico uma nova função (demonstrativa da monstruosidade). O emprego dessa releitura, embora chame o monstro para si, constrói um sistema curioso de manutenção da distância entre humano e monstro. Para se manter a distância entre o humano e o monstro que assinalava “o limite ‘interno’ da humanidade do homem” (GIL, 1997, p.16) foi preciso, portanto, aproximar o monstro de Deus (o cristão). A Catedral de Notre Dame será um exemplo clássico dessa operação, pelo empreendimento, pelo tamanho e pelos monstros representados por esculturas amedrontadoras. Monstros que habitam a casa de Deus, desde que dentro dos limites arquitetonicamente destinados a eles.

Resta-nos considerar o porquê dessa operação que, localizada no seio da Idade Média e da Renascença, nos mostrará que o que estava em questão ali era a própria forma de enxergar o mundo, os questionamentos às formas representativas desse mundo, como o humano passava a preencher com seu corpo, mutante e em movimento, o tempo e o espaço. Era preciso afirmar, portanto, a realidade como um lugar inquestionável, um lugar em que o humano não tivesse dúvidas de seu pertencimento. Trazer à tona aquilo que se apresentava, justamente, por ser aberrante à normalidade humana, delimitar o lugar da razão, delimitar a norma. “Em resumo, os monstros surgem como uma ameaça à veracidade da palavra bíblica e ao estatuto da realidade do Mundo, tal qual fora ensinado aos homens” (GIL, p.26). E para cuidar que essa realidade

não passasse a produzir um outro estatuto, no qual a autoria de Deus não fosse reconhecida é que, nessa perspectiva, o monstro se torna também signatário dos desígnios divinos. Passa a ter uma função teológica, ocupando seu espaço agora de maneira indissociável à “verdade”. Uma verdade negligente, obviamente, como nos apontou há pouco Agamben, porque ela subtrai, por conseguinte, a subjetividade monstro como expressão do corpo humano/social e a devolve já não mais como uma fabulação, mas sim como norma daquilo que deve ser indesejado. Porém, essa verdade negligente, obviamente construída e mantida pelo interesse clerical, terá um imenso desafio pela frente, pois, na separação entre humano e Deus, o monstruoso será uma aresta que não se permitirá aparar com facilidade. Falo, portanto, de um monstro que reivindica a sua genealogia divina ao produzir indissociável mediação profanatória.

Haveria, então, algo de monstruoso na ideia de Deus? Em se tratando do Deus cristão, arrisco-me a dizer que sim. É que a criação de um Deus feito à nossa imagem e semelhança, a meu ver, opera igualmente ao constructo monstro. Porque faz a atualização dos mitos, a relação com as imagens arcaicas, atua na transmissão das tradições, age nas práticas rituais. Logo, o fator de humanização que ganhará Deus participará, aparentemente, da mesma raiz que buscará desumanizar o monstro. Um jogo de separar e unir que será habilmente manejado pela Igreja. O que, obviamente, não deixará de ser um tema delicado, pois a imagem do humano como feito à semelhança com Deus aponta para uma participação na unidade de fundamento da obra divina. A porção monstro do humano é obra do Incriado que participa da Criação: princípio demoníaco de multiplicidade e dispersão da Unidade. O Incriado e as trevas são inerentes ao princípio da Criação e da Luz.

Contudo, “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p.59), o que, por final, corrobora à ideia de que a religião (judaico-cristã) promove uma espécie de interpretação, um reler, oferecendo uma mediação que permite organizar vida social e imaginário, centralizados na figura de Deus. Entretanto, ao reler e não religar, a religião estaria por agenciar uma cisão com a subjetividade e sua expressão, sobretudo no outro. E, assim, ao elevar às alturas nos enormes pés-direitos das catedrais, as monstruosas gárgulas e demais imagens assustadoras – espiãs por entre frestas, opressoras em tamanho e formas, em contraponto ao altar dos anjos e da palavra de Deus – faz, e fecha-se, em seu razoável sentido. Afinal, o que une, também separa, e vice-versa.

Conseqüentemente, e na chave da ardilosa, porém exitosa separação de humano e monstro, também se produzirão aberrações e holocausto. É o que se verá adiante quando das grandes navegações e implantação do capitalismo. Como já mencionado, o colonialismo genocida de África e América terá, cinicamente, o aval religioso que destituirá de alma o diferente e os povos nativos dessas terras.

Há um limiar de estranheza das formas corporais para lá do qual se perde a identidade humana. [...] Mais tarde, muito mais tarde, dir-se-á também o seguinte do selvagem: “Serão homens?”. “As diferenças em relação a nós”, de que fala [Santo] Agostinho, referem-se ao corpo normal, cristão, ocidental onde se aloja a alma humana. (GIL, 1997, p.34)

O empreendimento colonial se ocupa de firmar ainda mais as noções de corpo e identidade, culturalmente entranhadas na sociedade até os dias de hoje. É, portanto, o normal: corpo branco, masculino, heterossexual, cristão, ocidental/europeu. E, na esteira destas definições, se deitam à construção e o gozo dos privilégios aqueles que na norma se enquadram.

A artista interdisciplinar e psicóloga Grada Kilomba (2019) aponta questões sobre a desconstrução do *self* ou a sua destruição no povo preto, mostrando o grau de perversidade psíquica praticada pelo colonialismo. Trata-se de um enraizamento mais profundo do que meramente um aspecto sociocultural cuja monstruosidade operará na construção da identidade de pretas e pretos a partir do olhar branco, do homem branco euro-colonizador. Segundo Kilomba (2019, p.38): “A negritude serve como forma primaria de Outridade, pela qual a branquitude é construída. A/O “*Outra/o*” não é “*outra/o*” *per se*; ela/ele torna-se através de um processo de absoluta negação”.

Para reforçar, tal qual em Gil, o monstro fabuloso é aquele baseado nas imagens, nos mitos e figuras, que opera pela junção do humano com o bicho, no cruzamento de naturezas distintas. Já o monstro teratológico, se configurava pela intervenção divina na produção do sobrenatural, das anomalias físicas, na punição divina à conduta da mulher durante a gestação.

Deste modo, em nossa forma convencional de olhar o monstro, podemos perceber que nossa sociedade ocidental contemporânea se constitui no amparo do monstro fabuloso e no combate do monstro teratológico, sustentando a tese de que a divindade e os animais estão além das suas estruturas biológicas tidas como normais. Ou, que tem ou não tem alma naquilo que convém ter ou não ter alma. Há, sim, uma firme sugestão de combate ao “diferente”. Essa malformação que é recusada, no âmbito do teratológico, transpassa para o comportamento,

operando uma normalização esterilizante a ser agravada adiante pelas dinâmicas de disciplina e controle, dadas ao capitalismo. Todavia, a Igreja terá aí também um grande papel, pois mascara sua recusa ao diferente com as mais variadas formas de catequese, escondendo a violência por detrás da “dócil” subjetividade religiosa que produz.

Porém, o que o monstro está propondo é uma mudança de ponto de vista, quando evoca sua potência imaginativa que, na verdade, recorre às nossas mais remotas representações, figurações. Capacitar o monstro como recurso, embora continue se mostrando um empreendimento de êxito, é como querer lhe dar modos, ensinar-lhe etiqueta, porque:

Contrastando com a organização do espaço representado, dos corpos e das figuras, o monstro descentra a representação. [...] O monstro nega essas leis e surge como aquilo que é preciso por sua vez negar, para que se instaure o reino da representação. (GIL, 1997, p.67)

Assim sendo, a construção reiterada de símbolos dados a espelhar o extra-humano segmentou o olhar para uma associação monstruosa de tudo que escapa da norma. Nesse sentido, é comum dar ao grotesco ares de monstro, porque há uma mesma raiz de transbordamento nessas duas forças. A nossa não aceitação do grotesco permite que ele tome as formas monstruosas para si, em um retorno às simbologias arcaicas, pois ele é a expressão inata da nossa simples existência, inata da nossa constituição biológica. E mais, o espaço-corpo de interlocução com o mundo circundante, tanto das experiências, costumes e crenças, quanto da tentativa de alcançar certo plano ético-moral desse diálogo entre “eu” e outros, corpo e universo, individualidade e coletividade. Ocorre que negar o grotesco é uma atitude no campo do pensamento que aflora no âmbito psíquico, de novo, uma ideia de fabulação.

Sigmund Freud (2014) que, pela via da psicanálise, diz que a negação é fruto de rejeição por projeção, considera o não/negativa um comportamento opressor diante da verdadeira vontade expressada pelo inconsciente. Para Freud, o inconsciente não expressa o não, pois nele encontra-se o livre fluxo de ideias, pensamentos, condições. Por isso, negar estaria mais ligado à nossa incapacidade de suportar o possível imponderável, presente no inconsciente, do que qualquer outra coisa. “A negação é um modo de tomar consciência do reprimido; na verdade já um levantamento da repressão, mas naturalmente não a aceitação do reprimido.” (FREUD, 2014, pp.10-11)

Parece-me que o monstruoso e o grotesco trabalham desde sempre com formas excessivas e interdependentes. Ao refrear o grotesco de seu transbordo no real, o corpo

virtualiza a monstruosidade. Em vista disso, o nosso objeto neogrotesco começa a se desenhar, pois adiante vai se dizer, justamente, efeito da negação do grotesco, contudo, e, não obstante, emprestará do equívoco feito entre uma coisa e outra, a necessidade de opor-se à realidade para afirmá-la.

Estão à prova, portanto, jogos refinados de representação cujas regras dão conta de constituir presença, fabular realidade. Transpor essas relações para literatura, pintura e palcos será uma questão de tempo, mas não sem antes fixar, numa espécie de inconsciente coletivo, esse efeito de aparição causado pelo monstro. Uma espécie de fascínio, uma busca, talvez químico-psíquica, de desencadear no corpo o prazer do alívio após o pânico instantâneo causado pelo susto. Ou ainda, o alívio ante o livramento concedido por Deus da ameaça diabólica. Essa simultaneidade de sensações que desarticulam excessos para articulá-los na mesma chave, e no corpo, logo em seguida, foi uma sacada audaz e perspicaz daqueles que desejaram, à época moderna (Igreja, Estado, Capital – nesta ordem), manipular o comportamento humano também pelo seu próprio expediente bioquímico dos fármacos, drogas etc. A despeito do prazer no susto, sob menor força do obscurantismo religioso, o que me parece, é que o monstro fabular ganhou nossa afeição, sobretudo nos espaços da narrativa, dos livros aos *games*, do cinema à realidade virtual. Representações anômalas das quais os reflexos de mediação interior-exterior se borram, exercendo um fascínio ingênuo, misterioso, porém ligado ao prazer. Já o monstro teratológico vai ter também a nossa atenção, mas a ele será relegado um espaço aversivo, reforçado por um espanto curioso, uma certa forma herdada de negar o diferente também moldada à moda moderna.

Mas, afinal, o que é o monstro?

Para José Gil (1997, pp.78-79) “Um monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que faltem órgãos, é necessariamente marcado por um excesso”. Monstro é linguagem, símbolo, miragem e fantasia. É reflexo do nosso avesso no espelho, ou melhor, espelho-outro, pois Drácula não se enxerga no espelho, afinal. A virtualidade do objeto espelho seria muito segura e atenuadora do terror. É preciso ver no outro o disforme monstruoso para sofrer essa espécie de transtorno dismórfico corporal. E não para por aí, porque esse outro-eu no espelho-outro que representa o monstro brinca com o nosso olhar, orienta-se pela nossa curiosidade e os horrores fabricados pela visão. Eu e outro são forças antagônicas que movem nosso imaginário a fabular monstruosidade.

Deste modo, e lançando mão também de José Gil, a professora Ieda Tucheran nos orienta para a seguinte questão:

Os monstros talvez existam para nos mostrar o que poderíamos ser, não o que somos, mas também não o que nunca seríamos e assim articulam a questão: Até que grau de deformação (ou estranheza) permanecemos humanos?”. (TUCHERMAN, 1998, p.79)

E creio estar, nessa pergunta, uma chave produtiva para traçarmos um importante diálogo entre grotesco e monstro. Na verdade, monstro faz aqui, neste trabalho, uma legítima aparição. Vem para tomar de assalto o grotesco que estava quieto, operando à sua maneira, sem muita fama ou importância, para confrontá-lo com a estranheza necessária que ele pode aparentar. Tentar responder a Tucheran sobre se permanecemos humanos diante da deformação, é também, ver grotesco e monstro, dois rios caudalosos de forte correnteza, desaguarem, não em um sereno e grande manancial, mas em uma vigorosa e caótica pororoca.

Ver caírem as certezas, os pilares da existência, Deus, uma visão estabelecida de mundo, uma após outra, foi mesmo deformando algo em nós, como aponta Ieda Tucheran. Mas também se trata de erigir certezas, dar contorno ao corpo e às coisas, afastando o que excede. Assim organizamos o mundo e nossa presença nele. Esse vaivém entre nós e o monstro permanece na necessidade de a todo momento reafirmarmos-nos como não-monstros. E penso que, essa sensação de estranheza que a professora Ieda reporta, sentida ainda aqui nos dias de hoje, é algo que temos experimentado sim, e continuamente, desde os modernos.⁸

Aliás, não é à toa que permanecemos a evocar o ‘ser ou não ser?’ *shakespeariano* e concordamos sobre a atualidade da obra do bardo. Na fala do príncipe Hamlet é possível notar que o que estava por interrogar, em sua pequena Elsinore, era também uma reorganização de si nessa conjuntura de demolições de verdades. E ainda, com um fantasma a tiracolo, seu monstro particular com feições de pai, a tangenciar o limite fabular operador de mundo até ali, que passará a ser rejeitado. Nesse sentido, não me parece exagero dizer que o que se indaga é “ser ou não ser [moderno]?”. Parece-me, portanto, que “esta é a pergunta (eis a questão)”. E, não à toa, feita sob um contexto político que, como é praxe em William Shakespeare, relaciona-se com poder.

⁸ Modernidade ou Idade Moderna, período específico da História do Ocidente que se inicia por volta do século XV, compreendido entre a Idade Média e a Idade Contemporânea que, por sua vez, terá seu início a partir da Revolução Francesa (1789) até os dias atuais. Quando me refiro aos modernos ou à modernidade é a esse tempo que me reporto.

Todavia, segundo Michel Foucault (1999a), o pensamento medieval-renascentista do século XVI não refletirá mais enunciados dados pelos signos contidos nas coisas. A linguagem será sempre um mistério a ser decifrado, onde o domínio da escrita será privilegiado, no que prevalecerá, ainda, a cultura do comentário. A linguagem reportando à linguagem em operações que se desdobram em dizer o que irão dizer. Shakespeare está no meio do caminho entre a cultura enigmática do jogo das palavras do século XVI e a retomada da potência sígnica, que vão aportar na representação já no século XVII. A preocupação passa a ser com a análise do sentido, significante e significado das coisas. Entrará em campo a representação como um, segundo Foucault, “contradiscurso”:

Tais modos de decifração provêm de uma situação clássica da linguagem – aquela que reinou no século XVII, quando o regime dos signos se tornou binário e quando a significação foi refletida na forma da representação; então a literatura era realmente composta de um significante e de um significado e merecia ser analisada como tal. (FOUCAULT, 1999a, p.57)

Assim, esse moderno que se afirma como função racional e universal do sujeito será, como a filosofia, influenciado pela ideia do *Cogito* cartesiano. Um método lógico, uma forma como o pensamento/discurso pode ser revisitado, segundo Descartes (2001). A partir de um recorte de evidências, análises, síntese e ordenação dos dados coletados, propõe-se, não uma sobreposição de ideias, mas um diálogo proposto pela dúvida.

Depois, examinando atentamente o que eu era, e vendo que podia fingir que não tinha nenhum corpo e que não havia nenhum mundo, nem lugar algum onde eu existisse, mas que nem por isso podia fingir que não existia; e que, pelo contrário, pelo próprio fato de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas, decorria muito evidentemente e muito certamente que eu existia; ao passo que, se apenas eu parasse de pensar, ainda que tudo o mais que imaginara fosse verdadeiro, não teria razão alguma de acreditar que eu existisse; por isso reconheci que eu era uma substância, cuja única essência ou natureza é pensar, e que, para ser, não necessita de nenhum lugar, nem depende de coisa alguma material. De sorte que este eu, isto é, a alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo, e até mais fácil de conhecer que ele, e, mesmo se o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é. (DESCARTES, 2001, pp.38-39)

O “penso, logo existo” de Descartes como eco do “ser ou não ser” de Shakespeare, compreende uma imensidade de transformações do sujeito moderno que àquela altura engatinha para a compreensão das mudanças que o cercam. Está por aprender a caminhar pelo frequente desdobramento dessas alterações de mundo. São dois diferentes momentos de normatização e normalização do humano, esse que fica para trás e o próximo, na passagem do século XVIII

para o XIX, onde já estará o sujeito por afirmar-se emancipado. Bem como veremos em Turcherman (1998, pp.54-55):

Novas relações de autoridade e poder por um lado, constituindo a passagem das sociedades hierárquicas para as sociedades disciplinares, na terminologia foucaultiana e as suas correlatas novas relações de comunicação e pedagogia cujo limite seria marcado, na passagem para a nossa experiência moderna, na sua leitura (secundada por outros pensadores, é verdade) do célebre texto *O que é o iluminismo?* de Kant, 1794.

O que vem a seguir é a constituição de Estado que atuará orientando a sociedade a partir de um cabedal de regras que irá dizer o que pode e o que não pode ser feito. Nas palavras da professora Ieda, produz “uma nova economia psíquica” (TUCHERMAN, 1998, p.57) que vai estruturar a personalidade já com as reconfigurações estatais, próprias da modernidade. E essas modernas configurações implicarão, obviamente, corpo. A produção de tensionamentos elementares ao grotesco, jogo entre pulsão e emoção, encontrará na censura e controle estatais uma vigília atenta ao outro.

Esta nova imagem do corpo, provavelmente não por acaso, coincidiu com o advento do capitalismo moderno, contribuindo ambos para o nascimento de uma grande transformação social: o individualismo. O homem moderno é, antes de mais nada, um ser humano *móvel*. (TUCHERMAN, 1998, p.61)

O outro, agora pode se tornar monstro sem precisar do aparato fabular? É possível ver no outro o monstro que se impõe pela quebra das regras? O teratológico não é mais pré-requisito de acesso à monstruosidade? As pluralidades e singularidades do corpo serão as respostas para essas perguntas a partir daqui. O público e o privado, o coletivo e o individual, dotam o corpo de uma versatilidade que, além de escapar à norma, escapará também às regras, por transbordamento (grotesco) ou rebeldia (monstro).

Assim, a senha que continuará nos possibilitando acessos, na relação grotesco e monstro, é, de fato, o corpo. “Para o pensamento moderno, o corpo humano, embora natural, não é da ordem da natureza e é aí que ele se distingue da vida animal. Ele nasce ligado à razão e à cultura” (TUCHERMAN, 1998, p.67). Portanto, no mundo do sujeito moderno, a natureza das coisas ganha e perde significados importantes. Aliás, essa relação com a significação das coisas é que está cada vez mais em xeque. Na esteira dos avanços científicos, na separação de arte e ciência, no predomínio das técnicas em detrimento de saberes empíricos, a noção e relação com natureza/natural/naturalidade acaba por borrar-se. E, em um jogo de causa e efeito progressivo, corpo e monstro se multiplicarão em muitas facetas. A ponto de não ser de todo

surpreendente que estejamos, ainda hoje, na contemporaneidade, a dialogar sobre os limites dessas naturezas, seus choques e, principalmente, suas combinações.

Que corpo podemos ter hoje? Que corpo “natural” humano, para uma alma que se tornou completamente artificial, antinatural, destruidora da natureza? Pomos à prova os limites de nossa “naturalidade”, procuramos pontos de referência por toda parte e é por isto que colhemos todas as espécies de monstros: os fabulosos e os teratológicos. O fantástico, aliás, está em situação de se tornar real através da manipulação genética e o teratológico invadiu o imaginário graças às mais diferentes espécies de extraterrestres. (GIL, 1994, p.11)

Tratado como um apêndice, assim como também acontece com o grotesco, o monstruoso ocupa o seu lugar no corpo, ainda que fora dele, tanto quanto um órgão ou um sentimento. Monstro produz movimentos e se modifica de acordo com o seu avatar-humano. Não fosse assim, a partir dos alcances modernos, poderíamos dizer que monstro estava fadado a morrer. Mas vejamos que, o monstro contemporâneo, hibridizado com as máquinas, aponta a imortalidade, ou, no mínimo, uma vida imensamente mais longa. O corpo é constructo tecnológico e projeto de engenharia. O corpo se desmaterializa ou torna-se matéria manipulável e transmutável, o que põe em causa a propriedade sobre ele. Entretanto, a figuração que dava a ver mundo e alicerçava as crenças, mesmo ao perder espaço para a razão, para a ciência e para os negócios, permaneceu viva em nosso imaginário, porque continuamos a produzi-las. Logo, fabular passa a compreender nosso novo repertório.

Que corpo é esse que se insurge contra a norma? Bragança de Miranda (1997) dirá que “corpo próprio, propriedade do corpo, tudo isto são características da maneira como o contratualismo moderno fez de cada ‘sujeito’ o proprietário legítimo de sua carne”. E isso nos faz notar o constante aperfeiçoamento da práxis higienista, que operará na conservação, mas também no atravessamento da carne. Bem como postulações científicas daquilo que anteriormente eram saberes empíricos nesse percurso do corpo. Aparece então uma prática à qual apenas cerca de dois séculos depois, década de 1970, Michel Foucault cuidará de dar nome; a biopolítica:

Por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma *bio-política* da população. (FOUCAULT, 1999b, p.131)

A biopolítica para Tucheran (1998, p.72) concerne “à massa, à população, e os seus esquemas de intervenção são globais, atuando em questões como natalidade, fecundidade, endemias, velhice, sempre no prolongamento e preservação da vida”. Contudo, a biopolítica não faz desaparecer o poder disciplinar, pelo contrário, intensifica-o, e coloca-o em outro patamar. Como exemplo principal, Tucheran destaca a medicina que agora deixa de se concentrar na vigilância e vida sexual dos indivíduos e passa a mirar na fertilidade e procriação de uma população. “O elemento que circula no indivíduo, como sociedade é a norma, sendo a nossa sociedade a da normalização: uma sociedade onde se cruzam a norma da disciplina e da regulação.” (TURCHEMAN, 1998, p.72) Isso tudo cuidará de avalizar o desejo do humano de viver mais, criando vias de mão dupla entre vontade pública e individual, e controle. Um tipo de regulação que, muitas vezes, vai se basear ainda em temas morais em sua proposta. A ideia de uma norma regulatória do corpo, que para ser aceita precisa atender aos critérios dela, constituirá um sem-fim de dissensos, agora amparados no espectro das saúdes.

Corpo que foi inventado, mas também imposto, propondo uma “vontade de forma” totalizada, singularizada e reconhecível. Se podemos afirmar que nossa experiência moderna não pode prescindir da ideia de corpo – que nos liberava do “comunismo” da carne, as tecnologias contemporâneas se enxertam diretamente sobre este, fazendo uma associação que desconstrói sua inteireza: carbono + silício; carne + técnica. (TUCHERMAN, 1998, p.73)

Foucault, ao analisar a *O que é o iluminismo?*, de Kant, se pergunta “se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história”. (FOUCAULT, 2005, p. 341) Na dimensão ético-política da modernidade está um sujeito que, segundo Kant, não pode ter o uso livre da razão no desempenho da sua recente cidadania, onde cumpre regras, é peça de uma máquina, executa suas funções no trabalho, na sociedade. Entretanto, a utilização do raciocínio é bem-vinda quando se trata de pensar sobre os temas da humanidade, lugar onde a razão deve ser exercida, todavia, livre e publicamente. O que expressaria, segundo Foucault, que

A *Aufklärung*⁹ não é, portanto, somente o processo pelo qual os indivíduos procurariam garantir sua liberdade pessoal de pensamento. Há *Aufklärung* quando existe sobreposição do uso universal, do uso livre e do uso público da razão. (FOUCAULT, 2005, p.340)

É preciso, para Kant, saber fazer o bom uso da razão submetendo-se à autoridade expressa, por exemplo, em um livro, na palavra de um orientador espiritual, na recomendação

⁹ Do alemão, o Iluminismo, também conhecido como Século das Luzes.

médica, sendo a obediência o acesso para a liberdade de pensamento. E, nesse sentido, a crítica de Foucault percebe uma dinâmica, uma força que retroalimenta a modernidade desde sua formação; a moderna ideia de uma atitude de “contramodernidade”. O que me parece já ser manifestação subjetiva de um mundo que opera mudanças de forma cada vez mais acelerada, a que sujeito ou corpo-sujeito estará inevitavelmente condicionado. Mas vejamos ainda, segundo Foucault, que a obediência ao livro, ao médico ou ao orientador espiritual demonstram nossa “menoridade”. A modernidade seria, então um despertar para a busca incessante da “maioridade”, tanto privada quanto pública. O corpo já não mais se desvinculará dos processos de atualização de um mundo que passará a definir uma necessária operatividade para ele. A noção de atualidade (ato, atual, atitude) trazida por Foucault, pode definir a contemporaneidade como uma espessura de tempos que se dispõem e sobrepõem, onde não se consegue responder às perguntas feitas pela modernidade: como pensar corpo à época onde a razão é o diapasão do sujeito? Qual é o corpo da razão nesse processo de destituição das certezas que modificarão o modificado sujeito moderno?

A trajetória moderna cuidou de reconfigurar o monstro de tantas maneiras que, na chegada da contemporaneidade, foi impossível não se fascinar com as múltiplas combinações apontadas pela ciência. Falamos de um mundo que agora acredita conseguir responder com autoridade às dúvidas basilares acerca da constituição do corpo. As respostas médicas amparadas nos avanços da biologia e da química levam a um verdadeiro fascínio que fará aparecer um personagem muito importante para nós, o Frankenstein.

O monstro de Mary Shelley enunciava o imaginário da intervenção da técnica no corpo. A horrível criatura assinalava, no mesmo movimento, o fascínio pelo progresso da ciência e o pânico gerado por suas possíveis vitórias no embate contra a natureza. Seu drama, a ausência de identidade, fazia dele um personagem quase trágico (o que se torna impossível pelo seu aspecto grotesco); a hibridização homem-máquina que ele antecipa, mas que nele marca a impossibilidade de identidade cultural, sofrerão uma considerável transformação. (TURCHEMAN, 1998, p.108)

Compete aqui questionar se o monstro de Shelley não pode ser trágico pelo seu aspecto grotesco, de fato. Ora, se falamos que transbordamento e desfronteirização são análogos de uma operação que dá conta do grotesco, não teria o princípio trágico a iniciativa do humano de querer transbordar-se de si mesmo, sabedor que é da impossibilidade literal dessa dinâmica? E mesmo que o grotesco carregue em seu bojo a ideia de um transbordamento inerente, orgânico, isso não faz dele imperativamente trágico e prisioneiro da condição humana? Fico pensando que essa separação de trágico e grotesco, para além das questões nomenclaturais, incorre em

uma negação da pulsão de morte que pode significar o transbordamento de si. O grotesco opera no campo da desmedida e da não-individuação, como o trágico. Essa cisão que pretende separar o trágico do grotesco pode reverberar a seguinte pergunta: há algo de trágico no grotesco? Talvez possamos ensaiar uma resposta à frente.

Em tempo, cabe dizer que as engendradas consequências, decorrentes de expedientes de contenção do transbordamento grotesco, constituem a face monstruosa da sociedade contemporânea. Porque ela forjou-se acreditando que, ao aprisionar o grotesco material como a cópula, a dejeção, os fluidos corporais, a mutilação, estaria cercado também o grotesco imaterial, que seria o escárnio, a loucura, a ironia, ou ainda, e efetivamente, o monstro fabulado. Esconder o grotesco, censurar suas manifestações, evitar burguesamente falar dele para preservar as “boas maneiras”, relegá-lo a um gênero/estilo menor foi e até hoje é uma forma de operar esse aprisionamento. Contudo, tente prender o grotesco material e verá transbordar o imaterial, tente prender o imaterial e verá transbordar o material. E, nesse sentido, o monstro é do mundo do grotesco, porque produz uma erupção (tal qual a vulcânica mesmo) de corpo e imaginação em uma operação intangível, também impossível de se capturar em sua materialidade. Com isso, o que tenho tentado dizer, inclusive em minha criação artística, é que corromper a materialidade (o grotesco) ou imaterialidade (o monstro) do transbordamento implica na aparência concreta dele. Isto é, ao aprisionarmos o grotesco no campo material/real, transferimos para o campo imaterial/imaginário o transbordamento, que à luz da figuração, da fabulação e da ilustração se demonstra, pois demonstrar é o ato de mostrar o monstro. E monstro, resalto, é uma ferramenta do grotesco. Grotesco e monstro, a meu ver, estão ligados e o trânsito entre uma coisa e outra está na tentativa de tangenciamento do grotesco proposto pela norma, convenção social, as leis, a justiça, a ética, a moral, os costumes, a religião. Essa tentativa de conter o grotesco é o que nos faz acessar o mundo dos monstros, porque domar o íntimo do pensamento ainda é uma operação senão impossível, quase impossível. O mundo da imaginação, berço primeiro do monstro, além de arredo, trabalha sem parar, montando virtualmente uma infinidade de combinações que dão a cara concreta e anômala das aberrações que criamos.

O que acontece entre grotesco e monstro, é, portanto, menos de tensão e mais de alternância, de fato. Porque, apesar de o monstro nascer da raiz grotesca, são duas forças distintas, inatas e reativas ao impedimento de seu curso. O monstro que surge à distância do humano, como nos apontou José Gil, já nasce negado, porque é fruto da repressão ao grotesco.

E, não satisfeitos em frear o transbordo grotesco, queremos capturar também o monstro, pois tal qual o grotesco, o seu produto monstro não conhece medidas, ele irrompe, transita, propaga-se. Um campo exponencial de pulsões frequentemente combatido e embaralhado para que ele seja controlado; para controlar-nos.

Por ora, voltemos ao laboratório de instrumentos e produtos químicos do doutor Frankenstein que constituirá um monstro a nos servir de comparativo para os monstros que vamos discutir na contemporaneidade. Afinal, é o que temos feito desde seu fascinante aparecimento. Aliás, fazemos como Shelley e seu personagem humano que, ao não dar nome para seu monstro, reflete o seu próprio à criatura. Porque não se trata de um outro qualquer, mas sim de uma alteridade concernente a si próprio e, ao mesmo tempo, análoga de um transbordamento material/corporal e psíquico. Como se pudéssemos tocar uma “altersubjetividade” na relação grotesco-monstro, sobretudo em Frankenstein. Nossa ação reside reiteradamente em ressuscitar seus fragmentos e montá-los à nossa afeição. O seu avesso, o seu eu-limite tentando ultrapassar a fronteira do corpo e que é refletida ou dada a ver pelo espelho-outro.

Por fim, como pergunta Mário Costa (1997), estaríamos nós fazendo uma crítica exacerbada da modernidade por termos adquirido excesso de consciência intelectual? O próprio Costa responde ao propor, em contrapartida, que pensemos em maneiras de ler o presente.

Essa arte é um verdadeiro vetor de subjetivação, então sua tarefa parece ser a de instaurar esta zona de hibridização, esta região de passagem que faz a dobra do humano não-humano, desterritorializando nossa percepção antes de reconecta-la sobre outros possíveis. [...] É preciso não se ater ao fascínio complacente do novo, mas dar-se menos para lidar com ele, operá-lo, corporificá-lo, reconhecer-se nele e através dele resistir ao mortífero. (COSTA, pp.65-66)

Não por acaso, a atuação diante do neogrotesco é de permanente cautela, o que permite produzir crítica, análise, distanciamento, mas também aproximação com o tema. É o que vai dentro do neo (de híbrido, hiper-virtual, antissocial, instituído pela tecnologia, pelo domínio informacional, pela transformação genética, por seu caráter mutante e que aqui está imbricado cenicamente no universo do grotesco) o que se busca quando esta pesquisa se propõe revisitar, a partir de agora, os processos de criação da Companhia Hecatombe. O que se quer é considerar que há elementos mais e menos utilizados nessas montagens que já constituem, aparentemente, uma poética própria.

A cena neogrotesca apresenta-se mediada pela tecnologia, pelo controle midiático das informações, pelo sensacionalismo sobre as tragédias urbanas, pelas redes sociais. Aparece a partir do não reconhecimento do outro, da falta de espanto, do conformismo, tornando o grotesco um lugar comum. Consequentemente, podemos afirmar que é na banalização do grotesco que vemos o neogrotesco operar. (KANEKO, 2017, p.46)

E é para ela, a cena, agora que, colocadas as cartas na mesa, debruçaremos nosso olhar.

2 PROCESSOS

2.1 Companhia Hecatombe: Um breve histórico

Fundada em 2005 na cidade de São José do Rio Preto – SP, pelo diretor Homero Ferreira e pelo dramaturgo Daniel Veiga, a Companhia se dedicou inicialmente ao estudo em dramaturgia e teatro de pequenos formatos.

Apenas em 2009 estreia seu primeiro espetáculo de carreira, *Orégano*, com o qual passa a pesquisar a linguagem neogrotesca. Logo, em 2010, estabelece contato direto com a Argentina para onde vai pesquisar mais a fundo esse mesmo assunto. Esta investigação impulsiona a criação do espetáculo *Cheiro de carne*, que é agraciado com recursos do PROAC/SP para montagem, em 2011.



No ano seguinte, em 2012, a companhia é novamente premiada com o PROAC/SP, dessa vez para a circulação de *Orégano*. Com os dois referidos trabalhos em repertório, a Hecatombe passa a ser convidada por programações teatrais e festivais em diversos municípios do estado de São Paulo, conquistando um público assíduo e receptivo aos espetáculos.

Adiante, em 2013, o grupo organiza o Encontro de Pensadores com o apoio do SESC Rio Preto, com o objetivo de discutir a cena latino-americana e recebe como convidado o crítico teatral e escritor Jefferson Del Ríos.

Em 2014, estreia *Longos anos* com a orientação de direção e de dramaturgia do diretor carioca Pedro Brício, através do programa Laboratório Cênico, promovido também pelo SESC Rio Preto.

A seguir, em 2015, é agraciada novamente pelo PROAC/SP com recursos para montagem de *Crise de gente*, um projeto em comemoração aos 10 anos da Companhia Hecatombe, que conta com a orientação de direção de Nelson Baskerville. Neste mesmo projeto, o dramaturgo Alexandre Dal Farra é convidado a fazer uma provocação dramática e também a trazer reflexões artísticas no 2º Encontro de Pensadores, realizado junto ao espetáculo.

No final de 2016, novamente recebe um prêmio do PROAC/SP para montagem de seu primeiro espetáculo infanto-juvenil, *20 mil novas léguas*, que estreia em setembro 2017, mesmo

ano em que é agraciada de novo pelo PROAC/SP. Desta vez, para o projeto infantil, *Vermelinhos*, que percorre diversas cidades do interior paulista no ano de 2018 e é inspirado em *A Mulher que matou os peixes* de Clarice Lispector.

Em 2019, em um intercâmbio artístico com a cidade do Rio de Janeiro, estreia *Alice&Baltazar ou INDEVASSÁVEL*, espetáculo de formatura que encerra a minha passagem pela graduação em Direção Teatral da UFRJ. Dessa forma, a Companhia passa a atuar nas duas cidades, Rio Preto (comigo e Kiko Andrade) e Rio (com Jasmin Sánchez e Lucas Garbois). Participa, ainda, de dois importantes festivais do interior de São Paulo: o FIT – Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto; e a Mostra Cênica Resistências. Ganha o Prêmio Nelson Seixas para circulação do espetáculo *Vermelinhos*, fazendo temporada no CEU das Artes do Bairro Nova Esperança, o mais periférico e carente da cidade de Rio Preto. Apresenta, ainda, *Longos Anos* no projeto C4SA que recebe, no apartamento do diretor Homero Ferreira, peças de pequenos formatos para um público máximo de 20 pessoas.

Ao longo de seus quase dezoito anos de existência, a Companhia Hecatombe se fortaleceu e tem presença atuante em sua cidade sede, São José do Rio Preto, além de passado a frequentar, também, o cenário carioca. Em sua trajetória, visitou os mais diversos festivais de teatro pelo Brasil, entre eles, Festival latino-americano de Foz do Iguaçu/PR, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto/SP, Janeiro Brasileiro da Comédia/SP, Festival Nacional de Juiz de Fora/MG, FestFic/RJ, entre outros.

2.2 Criação em grupo – as éticas e estéticas como um já-dado contemporâneo.

O guarda-chuva da palavra contemporâneo continua sendo ainda uma salvaguarda para qualquer referência que queiramos fazer quando se trata de tempos atuais. Entretanto e, inegavelmente, atuar no contemporâneo é transitar pelos “anticânonos” desse legado de que me referi. As respostas, ou mesmo as formas mais diversas de se fazer perguntas reverberam, inevitavelmente, ecoando no que, ainda aqui, estamos por fazer. Terá sido o legado do século XX, nos termos do teatro, responsável por nos mostrar como precisávamos questionar aquilo que havíamos conquistado de mais caro na Modernidade: as perguntas? Creio que sim. E enxergo, ainda, que o teatro, se já não fora assim considerado, sobrevive por ser um espaço de articulação de nossas subjetividades, por excelência. Mas as perguntas podem ter mudado.

Mário Costa (1997, p.309) quando diz que “o corpo não é mais um “já-dado”, ou antes, o horizonte mesmo do “já-dado” caminha para o desaparecer”, aponta para as seguintes perguntas: há limite para o nosso corpo? Até que ponto nossa carne se deixa retalhar? Perguntas que interessam ao neogrotesco, que já integra o monstruoso em sua concepção, convocando-o às respostas, particularmente, pela virtualidade do que já/ainda pode o corpo hoje. O atravessamento imaterial das estruturas de comunicação, poder e consumo, mas também o atravessamento físico do corpo operado pela máquina/tecnologia. A biotecnologia, a farmacologia e também o atravessamento dado no encontro da carne com a prótese, o plástico, o metal, o sílcio e o veneno. O corpo será instado a resistir.

No recorte da cena, onde podemos ver nossas potências representadas pelo outro (atores e atrizes), no uso embaralhado da linguagem, do significante, do corpo, do espaço, a nossa subjetividade é instada a se mover. E se trata de uma movida categórica que vai reportar e ser reportada pelos comportamentos, atravessando: a intimidade familiar da casa como notaremos em *Orégano*; a violência e as relações sociais baseadas no consumo – tal qual em *Cheiro de carne*; e as ruas desgovernadas com as crises brasileiras e mundiais – a serem vistas em *Crise de gente*.



Cartazes dos espetáculos *Orégano*, *Cheiro de carne* e *Crise de gente*



2.3 Orégano (2009)

Acesse o QR code ou

<http://oreganoespetaculo.blogspot.com/>

para imagens, vídeos e maiores informações

Ficha Técnica:

Texto: Sergio Lobo / Tradução: André Lima / Direção: Homero Ferreira / Elenco: Bruno Cavalcanti, Clarissa Maria, Jaqueline Brambilla e Alexandre Manchini Jr. (Homero Ferreira e André Almeida integraram o elenco na primeira versão do espetáculo) / Luz: Luiz Fernando Lopes / Maquiagem: Márcio Merighi / Cenografia e Figurino: Cia. Hecatombe / Op. de som: Marina Pitombeira

Sinopse:

Uma família imersa no mais profundo fracasso. Uma mãe que não suporta a passagem do tempo e que concorre constantemente com sua filha. Ela esconde um segredo, do qual nem ela mesma se lembra, sobre a real identidade de cada um em sua casa. Uma filha em busca de responder perguntas sem respostas. O conflito de um filho sobre sua sexualidade que se torna divertido pela ingenuidade que o caracteriza. E um pai cuja ausência é mais forte que a presença.



Foto: Murakami – com André Almeida, Clarissa Maria, Bruno Cavalcanti e Jaqueline Brambilla

Foi o acaso, este fator que vai aparecer muito ao longo das criações da Companhia Hecatombe, que fez com que eu chegasse até *Orégano*. No ano de 2007, em um fórum de dramaturgia sediado pela cidade de Bauru, interior de São Paulo, a tradução da peça argentina foi oferecida pelo artista da cidade de Americana – SP, Osvaldo Beraldo, ao diretor Ricardo Matioli¹⁰, com quem eu dava meus primeiros passos no teatro àquela altura. Rick não deu muita importância e pediu a Beraldo, que acabara de montar a peça em sua cidade, a enviasse em meu e-mail. Fato é que Rick nunca acessou o texto e eu, dois anos após esse episódio, em busca de algo para montar, resolvi conferir aquela peça perdida em minha caixa de mensagens. Daí então; amor à primeira leitura. Em poucos minutos eu já tinha a sensação de que era aquele o texto que eu tanto procurava. Disruptivo, disforme, histriônico, parecia com tudo que eu gostava de ver e fazer em cena.

Orégano, à época de sua montagem, 2009, abriu uma fenda em termos do que estava sendo criado em São José do Rio Preto – SP, naquela ocasião. Era cômico, mas ao mesmo tempo trágico. Feliz e, ao mesmo tempo, denso. Imagético e, de repente, verborrágico. Era melodrama, porque sabia expor as agruras familiares com doses cavaleares de exagero, tanto na expressão quanto na reprodução dos lugares comuns das atuais donas da linguagem, as telenovelas. Era absurdo, porque jogava com a incompletude de sentidos nas cenas e falas das personagens, dando a ver com perplexidade as lacunas abertas pela devastação causada por uma ditadura. Era grotesco, porque produzia um transbordamento à medida que articulava as feridas ainda abertas de uma sociedade, portanto seu passado, com os duros golpes da presente e intensificada lógica de vida do contemporâneo. E, sobretudo, daqueles anos em que a crise financeira varria o país com a pobreza, com a perda do poder de compra, com os remanejamentos políticos, uma espécie de ônus do capitalismo que, óbvio, não estava no contrato.

É um espetáculo que parte de um texto, mas que não começa a ser elaborado especificamente a partir dele. Isto é, não percorre as etapas “convencionais” para sua montagem, onde o texto seria o condutor e produtor das escolhas. Porque ali o que se buscava era algo para aqueles corpos, daquele novo coletivo que se formava e se perguntava: Quais

¹⁰ Importante diretor e iluminador de teatro, baseado na cidade de São José do Rio Preto – SP. Tem um currículo extenso de montagens e prêmios, tendo fundado a Cia. Palhaços Noturnos há mais de 30 anos. É comum, ainda nos dias de hoje, ser lembrado por sua direção marcante, sem concessões, típica de exigentes encenadores da envergadura de Zé Celso e Antunes Filho. Aliás, era também comum, no auge dos anos 90 e 2000, as peças de Rick – como é intimamente chamado – integrarem, conjuntamente a esses figurões do “teatro brasileiro”, as programações dos maiores festivais do país.

poéticas e quais linguagens seriam capazes de preencher nossos corpos? Quais expressões do contemporâneo seriam porta-vozes daquela juventude cheia de referências e aprendizados adquiridos naqueles anos anteriores de formação? Tratava-se, portanto, de uma experiência inicial de corpos em ação, de corpos em sala, de corpos em encontro, que é anterior a dramaturgia. Há, ali naqueles meses de 2009, um conhecer de corpos, um conhecer dos potenciais corpóreo-criativos uns dos outros, e mais, um reconhecer de si no grupo. Um movimento intenso que magnetizava os corpos numa espécie de desejo inseparável, em que nos reconhecíamos como um corpo, um todo, um coletivo. E, sem ter medo de soar exagerado, o que me parece é que, de fato, aquele desejo conjuntivo e simbiótico tinha mesmo um quê de paixão ou algo de um encontro de almas como em Caio Fernando Abreu (1985, p.121), quando nos diz que “num deserto de almas também desertas, uma alma reconhece de imediato a outra”. Conhecimento, reconhecimento, almas e paixão, havia um misterioso senso de fazer teatro, de propor uma voz naquela geração (hoje na casa dos 35 anos) de transição: nem tão analógicos e nem tão digitais.

Na sequência, o encaminhamento das etapas de criação adotou a seguinte ordem: corpo; corpo e música; corpo e partitura; corpo e cena; partitura e texto; cena; montagem. E, por último, as outras instâncias criativas: luz, figurino e cenário, com ênfase neste último. Deste modo, o cenário fixo, constituído de um painel de radiografias, expõe as fraturas, os “fracassos” internos desse corpo representado pela aparente normalidade de uma família tradicional que, na verdade, é cheia de disfuncionalidades. Este cenário vazado, em que se pode transitar, deflagra um jogo de dentro e fora. Do lado de dentro, atrás do painel, uma série de perguntas sem respostas, a indagação do que há por dentro, secreto, escondido e interno na casa e na família. Já o lado de fora, na cena, aquilo que se mostra, a história aceitável, o que aquela família deseja revelar, representar. Pai, mãe, filho e filha dividem a experiência fracassada do convívio familiar em torno de uma mesa de refeições.



Foto: Murakami - com André Almeida, Clarissa Maria, Bruno Cavalcanti e Jaqueline Brambilla

Não por acaso, a temática do espetáculo gira em torno desse fracasso familiar como metáfora de um processo de arrasamento das identidades e do país como um todo, a partir da chaga produzida pela Ditadura Militar Argentina. Aos poucos, o que se estabelece é a falta de coerência no fato de um pai ter a mesma idade que sua filha, em uma clara referência ao sequestro de crianças por militares à época do regime. Tudo reflexo de uma mãe raptora, que monta anacronicamente as peças dessa família, como se fosse possível manter para sempre os segredos guardados nos porões inundados com o sangue dos mais de 30 mil mortos e desaparecidos, vítimas da tirania.

Há, na dramaturgia do espetáculo, um evidente elo com a causa das Avós da Praça de Maio, que reclamam o paradeiro de seus filhos e, conseqüentemente, de seus netos nascidos no cárcere daqueles anos de chumbo. Esse elo não é puramente espontâneo, demarca o engajamento do autor Sergio Lobo no “Teatro por la Identidad” que é um braço importante na luta das *abuelas*. Trata-se de um grupo teatral que é também um espaço de militância e uma ONG, em que se mobilizam criações de obras teatrais dadas a conclamar jovens adultos, hoje por volta de 40 e poucos anos de idade, a questionarem suas próprias identidades.

FILHA: Você também... Pra que fala com papai quando ele está melancólico?

FILHO: Porque é importante! É a minha vida!

FILHA: Sua vida! Todo mundo acha que o que lhe diz respeito é importante! Para mim, o importante é outra coisa! O que importa são as perguntas sem respostas!

FILHO: Que perguntas?

FILHA: Que perguntas você me pergunta?! As perguntas desta casa... nesta casa, existem muitas perguntas sem respostas... (LOBO, 2005, pp.4-5)



Foto: Cacá Bernardes - com André Almeida



Foto: Cacá Bernardes - com Jaqueline Brambilla, Clarissa Maria e Bruno Cavalcanti



Foto: Lenise Pinheiro - com Bruno Cavalcanti

As personagens de *Orégano* caricaturizam, desde suas aparências e trejeitos, até seus conflitos mais internalizados. O contorno irretocável de Lobo desenha o inevitável transbordamento do corpo, que extrapola os seus limites por ser lançado diariamente numa dinâmica de vida que não prevê uma linha de fuga, portanto, a meu ver, dinâmica trágica. A caricatura “é uma desfiguração do caráter humano e, nos casos extremos, uma introdução do elemento infernal (que nada mais é que o conjunto de imagens opostas às imagens humanas) no elemento humano.” (ECO *apud* SEDLMAYR, 2007, p.156) E, fotografada tão bem pelos expedientes do melodrama, do absurdo e, sobretudo, do grotesco, deflagra o beco sem saída em que estamos como sociedade. Minois (2003, p.210) nos convida a percebê-la ao dizer que “a caricatura pode ter um lado simpático e que o aspecto cômico de um indivíduo pode revestir-se de valor positivo: ambivalência do riso, cuja função agressiva apareceu primeiro, como quase sempre”. E, ainda, sobre a ideia do que ele chama de caricatura revolucionária:

A função essencial da caricatura revolucionária é a dessacralização, o rebaixamento dos antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos: monarquia, nobreza, clero são precipitados numa onda de escatologia e obscenidade. (MINOIS, 2003, p.330)

Anos mais tarde, vamos entender que o que estava em questão, em *Orégano*, era muito mais um desdobramento do que, no teatro argentino, ficou conhecido como grotesco *criollo* (vimos sobre isso no capítulo 1). Recorrer às formas teatrais do passado argentino vinha sendo

um recurso constante da dramaturgia feita lá pelos anos 1990 e 2000 não só na obra de Lobo, mas também do conhecido Daniel Veronese, por exemplo. Caracterizada pela forte presença da crítica através do retrato disforme da sociedade, pelo tom de denúncia, pelo apontamento permanente da barbárie, a dramaturgia argentina faz mesmo, como olhamos em Minois, uma caricatura revolucionária de si como poucas. Logo, fica impossível não se identificar ou até mesmo embarcar nessa constante autocrítica que toma emprestado o tom risível, mas cruel e que se declara um humor que não é alegre.

As pistas que iam sendo lançadas para que encontrássemos uma definição de neogrotesco eram difusas, mas a simples ida aos conceitos e apontamentos, que, ao atravessarem os nossos corpos em plena vivência, como mencionei, de uma transição geracional – do ponto de vista da tecnologia e da compreensão da subjetividade circulante em conexão com os meios digitais – produzia um ruído e uma expressão única. Se, por um lado, nos destacávamos como “diferentes” no cenário artístico, por outro, isso dificultava a compreensão de que estávamos alicerçando uma linguagem/poética ao mesmo tempo em que a elaborávamos.

Em *Orégano*, o corpo que se alonga nos gestos, remontando a um tipo de representação mais dada ao melodrama, é uma senha de acesso ao chiste, ao riso, no que vai se aproximar do grotesco, ali já entendido pelo autor como uma espécie de novo grotesco. No entanto, por mais que estivéssemos afinados com as ideias de Lobo, nos parecia que havia mais coisas a desvendar. E o que ligaria o neogrotesco argentino com aquela noção de neogrotesco que vivenciávamos seria, justamente, o corpo. Porque, ainda que, perpassado pela clínica, pelos costumes e pela cisão na subjetividade imposta pela chegada definitiva do digital, o corpo mantinha-se como um elo entre mundos. Havia um riso nervoso no ar, ou como nos mostra Minois, uma atitude irônica:

O espírito moderno coincide cada vez menos com o mundo; ele não se “cola” mais ao real; ironiza sobre tudo, porque tudo é virtual, e a fronteira entre virtual e real está cada vez mais fluida. Assim, a atitude irônica torna-se quase obrigatória – questão de sobrevivência para o espírito humano, que deve destacar-se dessa nova vizinhança, para não ser absorvido por ela. [...] Então seríamos devorados pelo mundo; a ironia é indispensável para nos manter distantes em relação ao meio, cada vez mais virtual, que nos circunda. Quem não é irônico em relação à internet será devorado por ela. (MINOIS, 2003, p.404)

As propostas estéticas do espetáculo dão, efetivamente, conta dessa atitude irônica, sobretudo, ao vermos que a situação risível e trágica da família de *Orégano* é pano de fundo para uma crítica contumaz à sociedade argentina contemporânea, remanescente da crise financeira que se abateu sobre o país naqueles primeiros momentos dos anos 2000. Não bastassem as marcas da barbárie militar, a Argentina se via em um profundo acirramento das questões sociais e novamente de sua própria identidade.

A atitude de “contramodernidade” que vimos anteriormente em Foucault (2005) se encontrando com a atitude irônica proposta agora por Minois (2003), pondo em fluxo o tempo e as perguntas do moderno, os desenquadramentos e os desequilíbrios, me parecem aportes seguros para compreender o que era nossa busca. Estávamos promovendo um grande teste, investigação, estudo, aprofundamento ou pesquisa de linguagem: o neogrotesco como linguagem teatral. E, nesse percurso, sobretudo na encenação, começo a colocar um pouco do que hoje eu enxergo como algo da minha assinatura como diretor: marcas secas, corpos transitando entre partituras e gestos cotidianos, a criação de imagens estáticas a partir da junção dos corpos, o exagero levado a sério, o inacabamento estético (cenários, figurinos e cena).

Por fim, parece-me importante ressaltar que desde o início da companhia, já fazíamos um processo de criação de forma horizontal e colaborativa. Cada um trazia um pouco da sua experiência e, apesar de sermos jovens recém-formados, ou com curtas trajetórias teatrais, avistávamos naquele momento horizontes parecidos. Vale assinalar, ainda, que assumo a direção do espetáculo no que entendemos ser a sua segunda montagem. A primeira, que só teve uma apresentação, foi criada, como dito, de forma totalmente colaborativa e nos mostrou que tínhamos um trem com vagões a serem colocados nos trilhos. Assim foi feito.



2.4 Cheiro de carne (2012)

Acesse o QR code ou

<http://cheirodecarne.blogspot.com/>

para imagens, vídeos e maiores informações

Ficha Técnica

Argumento: Homero Ferreira / Direção de Criação: Alexandre Manchini Jr. | Bruno Cavalcanti / Videasta: Jef Telles / Operador de Luz e Vídeo: Murilo Gussi / Desenho de Figurino: Bruno Cavalcanti | Wagner Orniz / Costureira: Ivani Cardoso / Desenho de Luz | Desenho de Som | Cenário | Adereços: Cia. Hecatombe / Elenco: Alexandre Manchini Jr., Bruno Cavalcanti, Clarissa Maria, Homero Ferreira e Marina Pitombeira / Duração: 90 minutos / Classificação: 18 anos

Sinopse

O espetáculo é amparado sob a ótica crítica de que somos apenas um pedaço de carne, abordando temas que são um prato cheio para o sensacionalismo e usando isso como forma de refletir nosso papel dentro de uma sociedade cada dia mais mutável em seus valores.



Foto: Yoná Brandão - com Alexandre Manchini Jr

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base do meu trabalho, minha função – a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. Se tivesse que entrar numa competição em que me dessem uma cena e me dissessem para dirigi-la, não teria por onde começar. Poderia inventar uma espécie de técnica sintética e um punhado de ideias tiradas de minha experiência de diretor, mas não seria grande coisa. Não tenho estrutura para montar uma peça, porque trabalho a partir daquela sensação amorfa e informe, e daí começo a me preparar. (BROOK, 1994, pp.19-22)

A ideia de intuição amorfa de Brook, trazida pelo ator Bruno Cavalcanti ao primeiro dia de ensaio de *Cheiro de carne*, sintetiza muito bem o que intentávamos naqueles meses de 2011 e 2012. Entre hiatos e desentendimentos, idas e vindas dos quereres, o processo de criação de mais de um ano, ainda que conturbado, se sustentou pelo convencimento que tínhamos do tema, pelo senso de urgência, por uma vontade enorme, tal qual em Brook, sem forma, sem técnicas específicas, mas com uma profunda intuição.

Colhíamos ainda os frutos de *Orégano* que, após algumas temporadas e apresentações em festivais, fazia o nosso nome circular. Era preciso, portanto, pensar rumos para que pudéssemos manter as portas que vinham sendo abertas para nós. Àquela altura, eu já havia me afastado de todas as atividades, ainda que artísticas, para me dedicar exclusivamente à companhia e desejava que todos os demais integrantes fizessem o mesmo. Eu acreditava que precisávamos focar naquele objetivo comum, o de fazer a companhia crescer cada vez mais, aproveitar a maré alta. Todavia, o trabalho em grupo é sempre delicado, são múltiplas vontades, desejos que nem sempre são os mesmos, e tivemos que aprender isso a duras penas. O medo de viver de teatro, que já é uma realidade em nosso país, sobretudo nos grandes centros, nos interiores, creio ser ainda maior. É preciso cavar para ter algum espaço, cavar ininterruptamente com as próprias mãos. Assim, em uma dessas conversas sobre futuro, estávamos dispostos a mudar de rumo, possivelmente investir na veia cômica de Bruno Cavalcanti e Clarissa Maria que já compunham esquetes clownescas. Mas, foi Cavalcanti quem atentou para o fato de que talvez fosse o momento de nos debruçarmos sobre o neogrotesco. Aquilo fez tanto sentido para mim, que considero esse dia como um divisor de águas na minha vida. A partir dali, daquela sorveteria em que estávamos sentados em cadeiras e mesa de plástico, nasceu a motivadora vontade de encontrar o neogrotesco e, óbvio, jamais poderia imaginar que hoje, após mais de 10 anos dessa conversa, eu estaria aqui, ainda em busca dele.

Pouco tempo depois, por ocasião de uma viagem a Curitiba, Bruno Cavalcanti nos apresentou um livro com obras do pintor argentino Carlos Alonso, produto de uma exposição do artista no MAC – Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Foi impactante, porque se trata de uma obra literalmente visceral, que utiliza a exposição da carne humana e animal como uma metáfora grotesca para a sociedade contemporânea. Imagens cheias de críticas ao sistema pecuarista e latifundiário argentino, mostradas através de pedaços humanos pendurados em ganchos de açougue, da opulência dos donos de gado, do sangue que em tudo quer se referir especificamente à violenta Ditadura Militar Argentina.

Da junção neogrotesco e Carlos Alonso nascia o argumento de *Cheiro de carne*. E, por mais absurdo que possa parecer, esse título vem de uma história que ouvi ainda na adolescência. Uma enfermeira estagiária havia confidenciado a uma amiga que tinha parado de comer carne, porque após o procedimento de amputação de uma perna, ela, que havia sido incumbida de levar o membro para o incinerador, sentiu um cheiro de churrasco peculiar. Ainda assim, inocentemente, perguntou ao operador do forno de onde vinha aquele cheiro de carne, no que ele nem precisou responder, pois ao ter a perna tomada de seus braços e arremessada ao fogo, ela mesma se deu conta.

Após a ideia lançada, conquistamos um feito raro para uma companhia iniciante: um polpudo prêmio em dinheiro que subvencionava o nosso trabalho e pesquisa. Na contramão da grande maioria dos grupos teatrais do país, tínhamos um cenário favorável para o nosso desenvolvimento e, ao contrário da leveza do processo de *Orégano*, passamos a sentir o peso nos ombros da responsabilidade que assumimos. Isso tudo aparecerá na cena (para o bom e para o ruim), orientando caminhos definitivos a partir dali.

A dinâmica de exaustivos *trainings* era uma obrigatoriedade na sala de ensaio. Eugenio Barba (1996), o aclamado diretor do Odin Teatret sediado na Dinamarca, determina o significado de *training* da seguinte maneira:

No nosso teatro, o *training* sempre consistiu num encontro entre a disciplina, ou seja, a forma de conjunto do exercício e a superação dessa forma de conjunto que o exercício representa. A motivação para essa superação é individual, variando de ator para ator. (BARBA, 1996, p.71, tradução nossa)

Jerzy Grotowski (1987) também elabora sua definição para o treinamento do ator:

O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os

impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: "Como posso fazer isto?" Em vez disto, deve saber o que *não fazer*, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator. (GROTOWSKI, 1987, pp.107-108)

A radicalidade do nosso treinamento, inspirado em Barba e Grotowski, nos permitiu alcançar algo muito potente em termos de corpo e, com isso, percebemos que poderíamos diminuir um pouco a intensidade e tentar um processo mais horizontal. Aparentemente, nosso mergulho foi tão profundo que nós mesmos sentíamos a necessidade de um pouco mais de ar. É então que passamos a experimentar, sem muito sucesso, a criação coletiva, o que, conseqüentemente, nos fez enxergar que nosso funcionamento se adaptava melhor com a prática já comum entre nós e daquele tempo corrente, o processo colaborativo.

As múltiplas referências trazidas dos estudos teatrais em Barba, Laban, Brook, Grotowski, Teatro da Vertigem, Teatro Oficina, Lume, eram as principais fontes motivadoras que alimentavam as nossas experiências-processo. Entretanto, vale lembrar também que, parte de nossa formação cultural e teatral provém da realização de importante Festival Internacional de Teatro feito em nossa cidade, São José do Rio Preto – SP. Creio ser impossível mensurar a importância de ter podido ver de tão perto e, em se tratando de teatro, de ter presenciado o acontecimento teatral desses nomes citados acima. A troca cultural com essas referências, que provavelmente só teríamos acesso nos livros, nos ajudou a amadurecer como coletivo e como artistas. O que só reforça o enorme valor que políticas públicas voltadas à Cultura têm na formação de jovens e no bem-estar de uma comunidade. Assim, *Cheiro de carne*, deflagra essas muitas práticas no que se refere à montagem e às éticas de trabalho. À essa altura, vamos nos certificando de que o nosso jeito de fazer reutiliza expedientes processuais e de organização das diversas correntes do teatro contemporâneo e grupos, como vimos há pouco, dadas à criação de novas poéticas, ao aparecimento de estéticas variadas, de experiências no âmbito da linguagem. Experiências essas que conferiram ao teatro, em um passado recente, um ar de novidade como, por exemplo, o *work in progress*, que, na definição de Renato Cohen, (1998, p.21) seria “uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra *gestada* nessa trajetória.” Na verdade, entendemos que o que marca mesmo a nossa entrada nessa forma de fazer é a alta porosidade ao acaso. Em dado momento percebemos que éramos completamente receptivos com os acontecimentos externos ao roteiro/argumento: uma briga ia para cena; um dia de chuva ia pra cena; um erro na movimentação de cena ganhava destaque. Só assim, dando boas-vindas a todo e qualquer acaso, que nos compreendemos mais adeptos

ao *work in progress*, efetivamente. Notícias, fatos do dia, acontecimentos políticos, podiam redirecionar a tônica do nosso processo e, a demonstração dessa rápida troca de rota, era o que mais nos interessava levar à cena. Nosso apreço pelos temas urgentes da sociedade, pelas causas a serem chamadas à manifestação no palco, me parece nos aproximar do que Silvia Fernandes (2010) chamou de “microcriações”:

os processos de criação teatral se desdobram em recívidos mecanismos de intervenção direta na realidade que, em certos casos, chegam a adquirir autonomia, funcionando como microcriações dentro do projeto maior de trabalho. Essas intervenções pontuais de teatralidade operam um desvio sistemático no que se considera o mais genuíno resultado do trabalho teatral, o espetáculo, e são sintoma da multiplicação de práticas criativas não ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da alteridade social parece superar a força da experimentação artística. (FERNANDES, p.84)

Quando, enfim, ganhou os palcos, *Cheiro de carne* era uma junção de cenas individuais que se coadunavam por um tema central, a carne.

A atmosfera da coisa nova, que parece justamente movimentar o mundo na busca pelo original ou pelo aperfeiçoamento das coisas que são próprias do sistema regido pelo Capital, onde a criação de necessidades surge como um método para a geração de consumo, é, de alguma forma, refletida inevitavelmente nos procedimentos de produção cultural atuais. E mais, nas relações entre a crítica e a produção, entre a cena e o *business*, entre o fazer e a subsistência do fazer, uma vez que a cada dia o “consumo” de teatro parece se voltar para a lógica de mercado. Nesse sentido, o ser humano, como um pedaço de carne em ganchos de açougue, observado na obra de Alonso, nos parece ser uma analogia poderosa para nossa sede pelo consumo, em que nem mesmo o teatro passará incólume. Assim sendo, era preciso que nossa organização de trabalho não refletisse essa lógica. Era incongruente que o nosso fazer, advindo daqueles nomes expoentes da cena contemporânea cuja prática horizontal já era uma política de trabalho que espriava do campo da ética para a estética/linguagem teatral, fosse organizada ainda sob uma relação de mando e submissão. Eu, como chefe da frota desde a fundação da companhia, obviamente demorei para entender isso, porque perder os privilégios de diretor/autor escancarou em mim faces que nem mesmo eu sabia ter. Foi preciso lidar com elas, o que acarretou uma dificuldade extrema de manter o processo em harmonia. Entretanto, ele se deu e possibilitou aprendizados não só para o trabalho, mas também para a vida.

Tomando de empréstimo a expressão de Brook, minha “intuição amorfa” ao propor o argumento de *Cheiro de carne* era a de que precisávamos falar sobre uma multiplicidade de

atravessamentos que pareciam, tais quais na obra de Alonso, penetrar e retalhar nosso corpo, portanto, nossa carne. Pairava uma sensação de que havia uma omissão política – nossa, enquanto sociedade e da própria esquerda como um todo – por trás do aparente bem-estar social que vivíamos. Estamos falando de 2011, onde os indiscutíveis avanços sociais dos Governos Lula e Dilma, sim, nos acomodava. Falo, sobretudo, dos jovens da minha geração, pouco participativos do debate público. Esse comodismo, hoje sabemos, foi o mesmo que nos atrasou no combate a uma onda conservadora quando ela chegou. Entretanto, lá, em 2011, tentávamos questionar o nosso público à medida que nós mesmos nos questionávamos, e nossa cena pretendia dizer: Vocês estão vendo isso? Vocês estão cientes desse nosso consumo de carne? Vocês estão notando a associação que estamos fazendo aqui entre consumo e violência? Vocês estão cientes de que ditaduras varreram a subjetividade da América Latina? Vocês não estão enxergando as manchas de sangue que essas ditaduras deixaram? – Pretensiosos? Talvez. Embora eu prefira dizer que estávamos mais para inquietos. Abaixo um breve recorte de uma parte do texto de *Cheiro de carne* que ironiza o consumo, ao passo que, demonstra a valorização e a desvalorização da carne e dos tipos de carne (animal e humana). Vista de hoje, já bem de longe, é também um recorte historicizado da nossa economia que, muito baseada no gado e no consumo e exportação de carne, consegue modular a nossa atenção à compreensão de como estamos em tempos muito distintos (leia-se com “menos churrasco/comida” na mesa do pobre), infelizmente.

ROSA

Eu não tenho dinheiro pra comprar filé mignon. Eu busquei no Google e descobri que o filé mignon é um tipo de corte da carne bovina localizado na parte traseira do animal e representa, aproximadamente, 2,95% da carcaça. É o corte mais macio da carne bovina e quase não contém gordura. Custa cerca de R\$25,00 o quilo. [...] Se eu fosse uma carne eu queria ser o filé mignon. Com 50 quilos que tenho eu valeria, a R\$25,00 o quilo, R\$1.250,00. Mas se eu fosse o coxão mole a R\$10,90 o quilo, eu valeria R\$545,00. Na promoção da quinta animal você me compraria por um precinho camarada e eu nem precisaria dar nada em troca: suor, sexo, trabalho, ideias... só a carne. (KANEKO, 2012, p.7)

Nossa ida a Argentina, como já pude discorrer um pouco no subcapítulo anterior, se dá justamente para pesquisas da montagem de *Cheiro de carne*, tendo sido uma forma de dar cabo de dois interesses muito grandes ao mesmo tempo: nos colocar defronte ao nosso objeto principal, o neogrotesco, e, também nos possibilitar conhecer mais de perto as obras de Carlos Alonso. Percorremos museus e galerias por toda Buenos Aires até, finalmente, acharmos cerca de 15 obras de Alonso na galeria particular da bilionária Amália Lacroze de Fortabat, no bairro

de Puerto Madero. Lá, além das de Alonso, se encontravam obras de artistas expoentes do mundo como Dali, Klint, Rodin, Warhol, entre outros.

Então, já em solo brasileiro, é que o encontro com a definição de neogrotesco do professor Muniz Sodré se dá. Não nos interessava embarcar numa busca que fosse uma revisitação do grotesco *criollo*, como acreditavam os argentinos com quem conversávamos, ser o neogrotesco feito por lá. Estávamos convencidos de que havia uma camada (ou várias) por sobre o tema e que poderia ser muito produtivo, ainda que não chegássemos efetivamente à definição de neogrotesco, nos orientarmos por esse novo caminho da investigação aliado às imagens de Alonso. Assim, a obra do professor Sodré intitulada *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia* (1992) que vai observar a predisposição e até a predileção que o grotesco tem pelos veículos informacionais, de como gosta de se misturar com o melodrama (na América Latina) em um domínio estético dos conteúdos de entretenimento transmitidos por esses veículos e como eles sequestram o social e a violência numa moldagem para os interesses das classes dominantes.

O conceito de violência social apenas deixa mais claro que considerar violência como puro ato implica conotar negativamente só as ações que contrariem a legitimidade, burguesa ou não, do grupo dirigente. Tanto que é uma prática linguística geral, por parte das instituições dirigentes, troca-se a palavra "violência" por "força", quando se designam atos de coerção socialmente legitimados. [...] modelos de irradiação [...] "lugares" de absorção e transformação do fluxo histórico-dinâmico da vida social em projeções fantasiosas que, no entanto, fingem dar conta da realidade em sua máxima objetivação. São, a exemplo dos modernos meios de comunicação, lugares parasitários do social, mas estupefacientes, por seus efeitos tecnológicos, sua velocidade maquinal, seu êxtase imagístico. O imaginário desses lugares é o mesmo da droga. (SODRÉ, 1992, pp.13-15)

A violência que já permeava a nossa perspectiva de neogrotesco, a mesma que já era possível observar na família de *Orégano*, parecia-nos carecer de explicação. Embora já sejamos bombardeados pelas tragédias urbanas de nosso cotidiano, entendíamos o emaranhado de diversas outras noções de violência, sobretudo a institucional – que, nas obras de Carlos Alonso, rompem o silêncio ante o sangue e o dilaceramento. Esse horizonte da violência social de Sodré nos capta e nos faz pensar como o nosso trabalho e a exaustão de nossas buscas – com ensaios diários por horas a fio, com pesquisas e longas viagens – nos colocava numa relação de violência com o nosso próprio corpo, diante das demandas e exigências autoimpingidas. A encenadora norte-americana Anne Bogart (2011) diz que,

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como "determinação inflexível, diligência, rigor". Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas "guarde isso", eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar. A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz dos atores heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p.51)

É então que passamos a entender algo que tenho chamado de “corpo atravessado”, porque passamos a agir por afecção, por reação mecânica aos estímulos da violência, mas com a consciência de suas variantes. Isto é, a violência que nos afetava virtualmente pelos jornais, revistas, rádio, TV, internet e a violência da repetição exigente dos treinamentos que nos impúnhamos. No caso da violência virtual, o atravessamento é mediado pelas telas, como se fosse possível passar um verniz na realidade (veremos isso à frente, no espetáculo *Crise de gente*), há sempre uma zona de segurança e um conforto de poder desligar a tela do computador e aquele problema não ser mais seu. Todavia, na violência da repetição, em que o corpo se coloca disponível para afetar-se verdadeiramente, ainda que na simulação do real como fazemos no teatro, há também dois tipos de crueldade: aquela que busca a crueza da cena (da verdade, do rigor, da espontaneidade), tal qual assinala Artaud; e aquela que utiliza nossos corpos para repetir em forma de cena a barbaridade, a truculência, a atrocidade, a sevícia. É como se olhássemos para a ideia de violência de Bogart já com as instâncias ou camadas adicionadas por Sodré. E é como se estivéssemos tratando de nós mesmos, já que o clima desse processo havia se tornado pesado e, de certa forma, violento.

Assim, por aquela nossa característica geracional de jovens nascidos no analógico e crescidos no digital, geração de transição, convivemos com a percepção de um mundo que fica para trás para dar lugar a um mundo que se recria a cada dia. Isto sempre nos pareceu ser uma corrida desafiadora. Nesse sentido, o neogrotesco, que a essa altura já se pode perceber enraizado na cultura, através da corrida informacional, tecnológica e do aprimoramento das relações virtuais, pressiona os próprios limites e deseja, como observa o professor Sodré (1992), habitar outros espaços:

Não se trata apenas de meios de comunicação, claro. A arquitetura, o urbanismo, a economia, a política, a educação, as formas da sociedade acompanham a profunda mutação cultural que redefine os comportamentos e as atitudes, permitindo a emergência de novas técnicas e novos modos de ser e de se comunicar. [...] prótese [...] telerrealidade [...]. (SODRÉ, p.16)

O que o grotesco tem de transbordar, o neogrotesco tem de misturar. E isso começava a ficar evidente em nossas experiências. Quanto mais nos aprofundávamos em testar os limites do neogrotesco, o víamos sem qualquer um. Intervir no corpo não era mais, e já há bastante tempo, uma novidade. As formas que serão adquiridas da junção de carne com metal, do orgânico com o mineral e depois com a tecnologia da informação (o silício) serão tão aberrantes quanto funcionais. E, a despeito do sujeito moderno que, em tese, já desejava/pensava fervorosamente esses avanços, o sujeito contemporâneo não deixará de por em questão o corpo individual. A carne compartilhada via transplantes, cirurgias de mudança de aparência, do humano ao animal, serão vistas com espanto por uma parcela significativa da sociedade. Aliás, a cada dia fica mais urgente ter que defender o respeito a esse corpo individual, reivindicar o direito à individualidade. Corpos trans, pretos, gordos, gays, pne's, entre outros, lutam para sobreviver a essa lógica que se espanta com a diversidade. No final das contas, a individualidade acaba sendo um aval epistêmico, socioeconômico, cultural, religioso para normatividade e a diversidade um conjunto de sujeitos que, dada a exponencialidade populacional, a diminuição das distâncias e a comunicação proporcionadas pelas redes, constituem-se, ainda que no bojo de uma chamada minoria, por um discurso de experiências individuais cuja múltipla ocorrência não terá mais como ser considerada isolada. E, pensando por esse prisma, o direito à individualidade não pode mais ser negado, mas sabemos que ainda é. Logo, ao mesmo tempo em que nos movemos para afirmar, às vezes doentamente o individualismo e a individualidade, desfronteirizamos vida privada/vida pública. Quanto ao retalhamento da carne (transplantes, as pesquisas com o DNA, a exibição de cirurgias em rede etc) indicam um corpo posto em posição distante da ideia de corpo próprio. Mas há a propriedade do corpo e sua inserção capitalista. Trata-se de direito à individualidade ou de direito à construção de um corpo não obediente à normatividade de gênero e forma reconhecível como estritamente humana. Vejamos, também, que individualismo e individualidade não se confundem. E, ainda, que se pode pensar numa transitividade onde o corpo humano pode misturar-se com outras naturezas, pondo em causa a sua identidade especificamente humana, como quis a modernidade.

O corpo será sempre a primeira questão do neogrotesco. Afirmo isso como um pensamento, como uma prerrogativa da linguagem neogrotesca e como contexto do espetáculo

Cheiro de carne, que já olhava para a corporeidade em diferença com a carne, com a matéria e à ideia de que não dispomos mais de uma natureza humana, porque somos atravessados por *chips*, próteses, marca-passos e por novos estatutos de presença e de corporeidade. Nos cabia perguntar: Por que o teatro se interessa em pensar nessa vinculação carne/tecnologia? Teria algo sobre uma certa resistência/recusa do sujeito moderno de aceitar aquilo que ele vivencia? E sendo a resistência/recusa o lugar, o teatro se interessa porque deseja contrapor sentidos vigentes? É sobre esse lugar de contraponto que estamos caminhando no pensamento teatral? O sujeito não se percebe ou resiste/recusa se perceber?

Ao nos chamar a atenção para a prótese, como fez há pouco, o professor Sodré nos possibilita refletir para além de sua funcionalidade, mas também para o lugar simbólico que ocupa no corpo. Se formos pensar na quantidade de próteses que carregamos dia -a dia, vamos nos espantar com o fato de que o próprio telefone celular já se transformou em uma extensão da mente e da mão. Também, ao mesmo tempo que estamos cada vez mais ávidos pela informação, somos seus reféns. De acordo com o artista performático Stelarc:

A INFORMAÇÃO É A PRÓTESE QUE SUSTENTA O CORPO OBSOLETO [...] O córtex anseia por informação [...] O CÓRTEX, QUE NÃO PODE DAR CONTA DISSO, RECORRERÁ A ESPECIALIZAÇÃO. A especialização, que no passado era uma manobra para coletar informações metodicamente, é agora uma manifestação da sobrecarga de informação [...] INFORMAÇÃO É RADIAÇÃO. (STELARC, 1997, p.53)

O professor Sodré fala sobre o Social Irradiado em que a aparência grotesca é conclamada pelo entroncamento das violências humana e do Capital, dadas a ver pela mídia, sobretudo, a tradicional como o rádio, a TV e o jornal impresso. Já Stelarc afirma o lugar de radiação (ou irradiação) da informação, potencializada pelo surgimento da internet e pela era digital. E, na junção desses pensamentos, Rogério Costa (1997) sintetiza bem o lugar para onde estamos sendo levados na discussão das nossas subjetividades, dos processos comunicacionais e da aparição de novos corpos ao dizer que:

Continuaremos, contudo, atrelados a uma compreensão desse si segundo parâmetros unidimensionais e abstratos do “humano” [...] configurações do humano não-humano? [...] o não-humano é parte integrante desse fluxo e as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação devem ser vistas como elementos que operam no coração mesmo da subjetividade humana. É preciso então captar, enriquecer e reinventar a subjetividade [...] (COSTA, R, 1997, p.64)

Nesse sentido, é possível configurar o neogrotesco como sendo uma repaginação do grotesco nos tempos atuais em que transbordar os limites do corpo não é mais uma figuração

ou imagem ilustrativa, como no monstro. Agora, o neogrotesco se volta para a máquina, para conexões invisíveis dos sistemas digitais, para um corpo que na mistura com a máquina, implica o ciborgue. Estará em jogo para o neogrotesco, portanto, confrontar a ideia de humanidade presente no ciborgue e ou demonstrar a subjetividade, ou se há subjetividade, na carne com a máquina, na carne com as diferentes matérias que não carne, no atravessamento material e imaterial da carne.

Por tudo isso é que Carlos Alonso é muito importante para nós, pois nos deu caminhos visuais para a abordagem da carne. De volta à cena, nossos esforços se concentram em mimetizar as obras de Alonso na sala de ensaio. Assim, munidos de um corpo altamente violentado, que respondia aos estímulos de uma voz-guia, já com uma enorme capacidade e disponibilidade, recriávamos as imagens de Alonso, transformando-as em cenas.



Carlos Alonso (1986) – *Mal de amores*

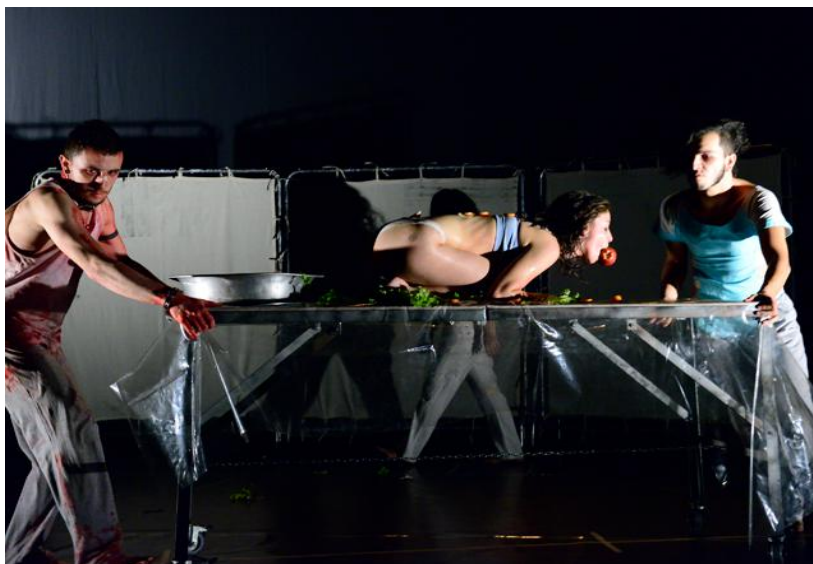
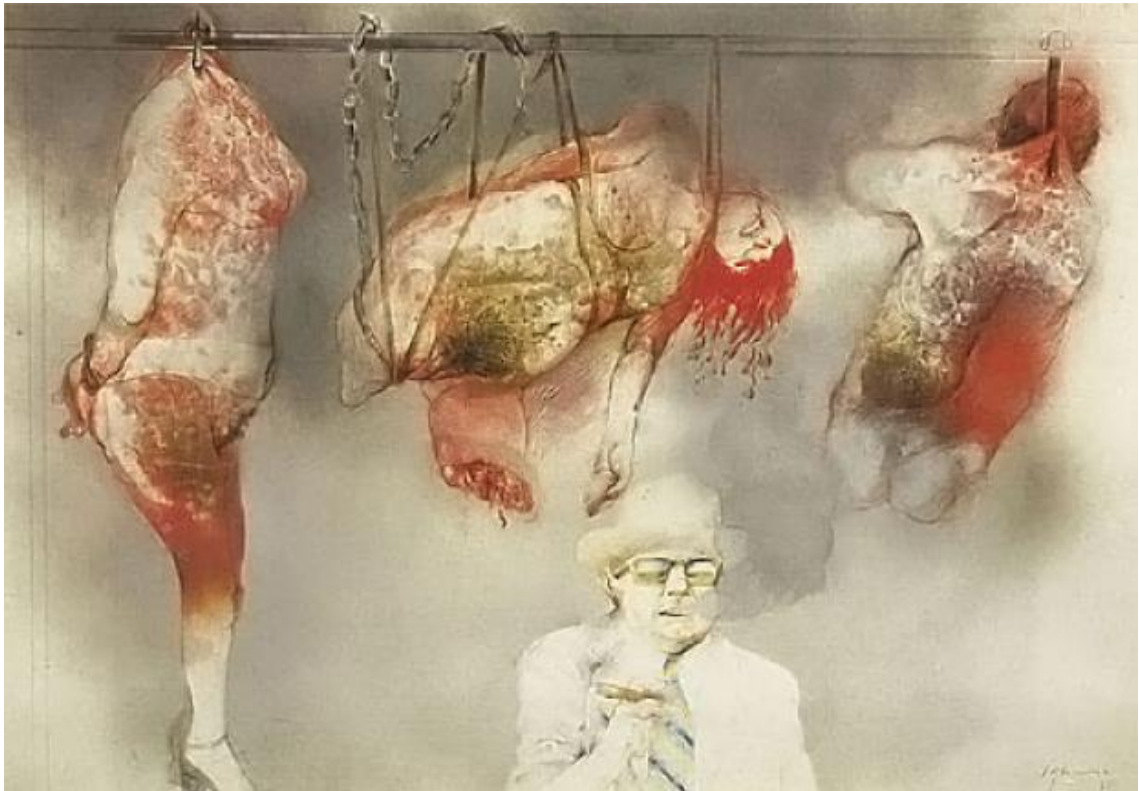
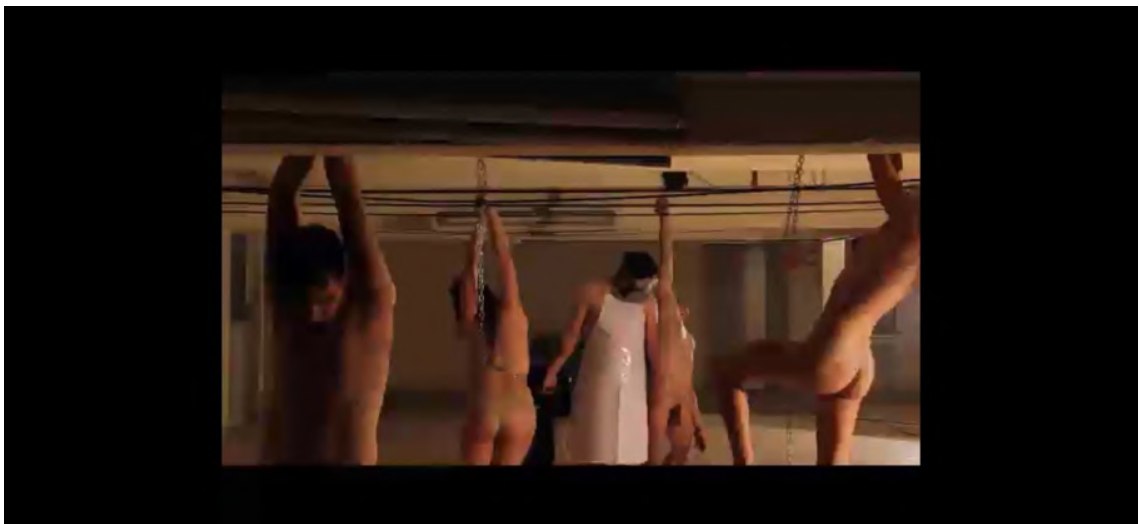


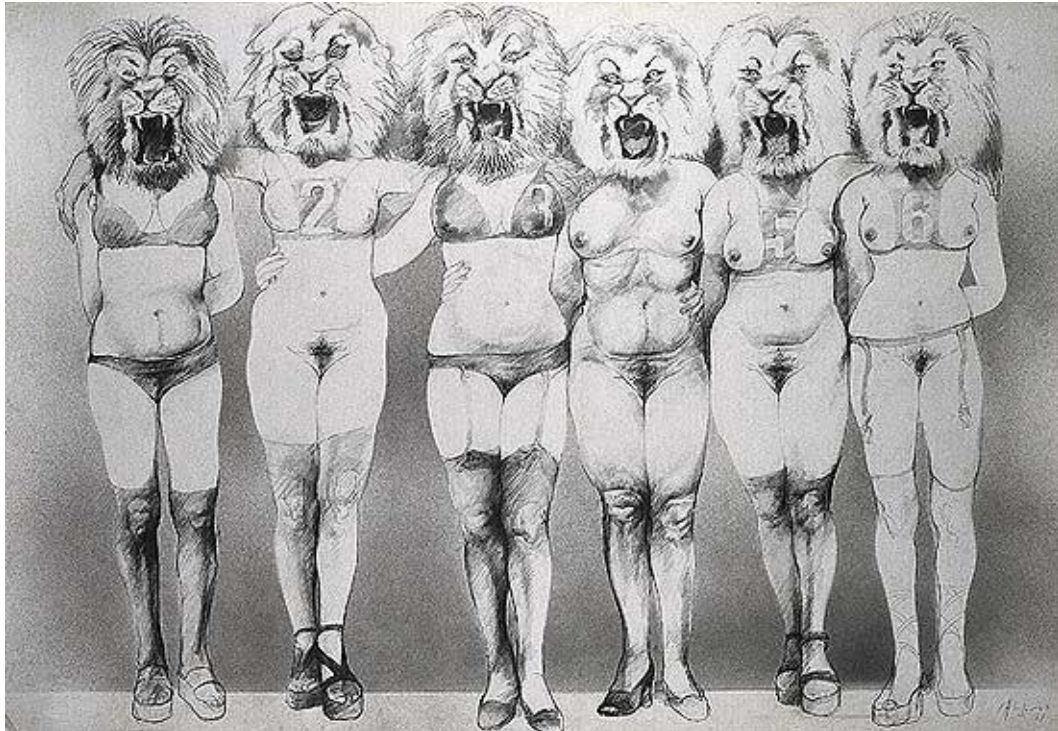
Foto Jorge Etecheber – com Alexandre Manchini Jr, Marina Pitombeira, Clarissa Maria e Bruno Cavalcanti



Carlos Alonso (1977) – *Hay que comer II*



Corte de vídeo Jef Telles – com Bruno Cavalcanti, Marina Pitombeira, Homero Ferreira, Alexandre Manchini Jr e Clarissa Maria



Carlos Alonso (1975) – *Las Leonas*



Foto: Jorge Etecheber - com Clarissa Maria, Bruno Cavalcanti, Alexandre Manchini Jr e Marina Pitombeira

É curioso falar sobre *Crise de gente* ainda tão próximos que estamos do contexto em que ele se insere. Os anos de 2015 e 2016 marcariam a consolidação de um relevante projeto de recrudescimento do conservadorismo, sendo o golpe jurídico-parlamentar sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, a cereja podre desse bolo intragável que se tornou o Brasil.

Regressando um pouco mais no tempo, ainda apresentávamos os espetáculos *Cheiro de carne* e *Orégano* concomitantemente quando, em 2013, nossa atenção se voltou para o grande protesto de jovens que tomavam conta da Avenida Paulista, em São Paulo, para clamar contra o aumento de vinte centavos na tarifa de ônibus. Em poucos dias, para nossa surpresa, protestos por diversos motivos ou nenhum, se multiplicariam ganhando as ruas do Brasil. E se, por um lado, demonstravam a força jovem na reivindicação de direitos, por outro, munia uma parcela da sociedade – sobretudo a dita nova classe média, que alcançara seu auge nos governos de esquerda – de uma pseudo-potência, que, por ser na verdade esvaziada, entregou-se facilmente à manipulação do poder político e econômico e de grupos que, mais tarde, seriam identificados com projetos qualificáveis como neofascistas.

Ora, *Cheiro de carne* tratava, entre outros temas, justamente, de uma incapacidade de ação coletiva ante os arroubos presentes na sociedade. O chamado à ação que propúnhamos no espetáculo agora se moldava em gênero, número e grau diante de nós. Contudo, éramos uma geração que desconhecia a rua, embora conscientes das lutas do passado e atentos aos movimentos que o presente apresentava.

Ao chegarmos a 2015, decorridos dois anos daqueles protestos ou simulacros¹¹ de protestos, a interpretação dada pelos atores políticos e imprensa era a de que estávamos em crise. As manobras daqueles que tentaram cooptar o sentimento “anárquico” de 2013 não haviam surtido efeito, do ponto de vista político, afinal, o PT alcançara seu quarto mandato consecutivo para o Governo Federal. Já do ponto de vista social, nos sentíamos mais

¹¹ Segundo Gilles Deleuze (1974, p.263), “se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada.”

participativos, agora com destino e foco certo nas reivindicações. As pautas sociais nunca estiveram tão em pauta e era um momento de atenção redobrada aos movimentos que insistiam em cultivar o conservadorismo. O noticiário fazia sua parte magistralmente ao repercutir de forma incansável e desgastante a palavra crise. Imprensa, setores da sociedade civil (diga-se: o empresariado e a classe média) e parlamentares autodenominados de direita forçavam uma ideia de crise que paralisava qualquer outro debate, inclusive, os importantes para saída daquele impasse. Havia um pacto de estagnação que visava a enfraquecer o Governo, a governabilidade e instaurar, aí sim, de fato, uma crise.

A exemplo da Primavera Árabe, onde os protestos foram refeedados violentamente e manobras políticas foram engendradas para desmobilizar os pleitos e avanços do povo, aqui, tínhamos uma população que reivindicava, às avessas, e, ainda que manobrada, o direito ao retrocesso. Nisto, o que precisa se levar em consideração sobre os protestos que vimos acontecer lá no Oriente Médio em 2010 e no Brasil a partir de 2013 – e que é um fator norteador de *Crise de gente*, porque observa o acontecimento/ação do neogrotesco – é, com efeito, a junção de corpos na reconquista da rua, favorecida pelas redes sociais.

A contemporânea internet e seus mecanismos de comunicação virtual afrontam a Modernidade em uma de suas operações mais eficazes, os processos individualizantes do humano. A retirada do corpo coletivo da praça pública, que, segundo Bakhtin (2013), ainda que através da festa, organizava a vida social, pode ser encarada também, agora a meu ver, como mais uma tentativa de contenção do grotesco. Logo, a automação das coisas e o avanço dos meios informacionais vão diminuir a presença pública, mantendo à distância o indivíduo que já não precisa mais se deslocar para se sentir participante/atualizado da vida da *polis*. As máquinas, o jornal, o rádio e a televisão compartimentarão o sujeito cada vez mais e melhor. Assim, de acordo com o professor Sodré (1992, p.54):

De fato, a tecnologia enquanto instituição prevalente do espírito modernizador, ao erigir necessariamente a eficácia como valor supremo, relega a segundo plano o universo axiológico tradicional e enseja a criação estética de funções compensatórias das pulsões ou então de funções redutoras da pluralidade dos modos de comunicação entre os sujeitos. A publicidade e os meios de comunicação têm desempenhado um papel importante no quadro dessas funções estetizantes.

Ou seja, a excessiva estetização do mundo, a que se refere o professor Sodré, que já é concebido através da mediação dos meios informacionais, se trata basicamente de uma moeda

de troca para o indivíduo que se mantém confortável na vida privada. O cinema, as novelas, os programas de TV foram exemplos muito factíveis, durante muito tempo, por serem criações com alto teor de simulação da vida, portanto, estetizadas e estetizantes. A estética aparece como um ansiolítico para domar os ímpetos do pensamento questionador e da necessidade de se relacionar. E, ainda, se agrava cada vez mais em sua abrangência, porque corresponde à lógica capitalista da publicidade.

Contudo, é possível problematizar essa relação com a estética? É possível olhar para a cena, mesmo no teatro – espaço comumente aberto ao belo, ao onírico – em que a estética é colocada tradicionalmente à apreciação? O professor Sodré (1992) observa, também, que:

Se a Ética já havia sido posta em crise pela própria Modernidade clássica, a ampliação do poder tecnoburocrático erode as possibilidades da existência real de ética, moral ou política, na medida em que esvazia essas formas por meio de uma estetização generalizada da vida social. (SODRÉ, p.54)

Por consequência, o neogrotesco dado ao não-acabamento, ao baixo teor de estetização, nos jogava para um embate conceitual, sem dúvida. Porque o não-acabamento é também uma estética e não necessariamente um rebaixamento. Precisávamos mostrar como o neogrotesco pode aparecer como uma esquematização de temas e formas que rebaixam a estética, ao mesmo tempo que tem a sua própria. E, ainda, nos termos do rebaixamento, nos afastarmos do apelo ao lugar comum e discursos simplificados (talvez a parte mais difícil do trabalho). Afinal, estávamos investindo nos temas mais urgentes daquele momento, temas largamente noticiados. Tínhamos em mente que não havia como fantasiar ou ficcionalizar aquelas realidades, pois elas ganhavam, em engendramentos, detalhes e extraordinariedade, de qualquer cena que fosse pensada. Era preciso discutir sobre essas realidades, mas como fazê-lo no suporte cena que acabáramos de demover? Paradoxo que nos fazia perguntar: é possível operar o real no teatro?

A minha ida, em 2014, para o Rio de Janeiro para estudar Direção Teatral na UFRJ, se dá um ano antes de propormos o projeto de *Crise de gente*. E nesse período, até meados de 2015, pude ter uma concreta experiência junto à realidade urbana da capital carioca e de movimentos dentro da Universidade como os de luta por igualdade racial, os LGBTQIAPN+, o MTST, por exemplo. Cortes à pasta da Educação, por conta de uma nova política econômica do Governo Dilma, deflagraram uma greve geral de estudantes, mobilizando discussões inesquecíveis sobre a realidade estudantil e a antiprecarização da já tão precarizada Universidade pública. A defesa de uma Universidade gratuita com ensino de qualidade englobava problemas centrais da comunidade estudantil como a manutenção e ampliação das

políticas de acesso, a permanência com políticas de bolsa e moradia e mais, no caso específico do meu *campus* (Praia Vermelha), a implantação de restaurante universitário. Houve, apesar de tímidos, avanços em todas essas áreas. Haja vista, mesmo que ainda não se possa averiguar a igualdade social e racial em nosso país, que a Universidade pública está mais preta e diversa como um todo. A chamada “minoría” nunca parou de reivindicar seus devidos direitos.

A vivência pelos espaços que serviram e servem de palco para as grandes discussões do país (Candelária, Av. Rio Branco, Centro Histórico, Av. Presidente Vargas, corredores da UFRJ), enriqueceu a minha experiência, inclusive, na consciência do meu papel ou posição à esquerda. Aquele interesse em levar os temas sociais para a cena, agora parecia ter uma fundamentação maior, que antes ficava camuflada pela aparência maquiada das desigualdades da minha cidade. São José do Rio Preto faz sua fama pela prosperidade econômica e altos índices de desenvolvimento humano, mas ainda fica no Brasil, numa terra colonizada por Bandeirantes, num interior fincado em uma tradição cristã, branca e conservadora que revela gostos, opiniões e comportamentos bastante questionáveis de uma boa parte da comunidade local. Se há pouco falávamos de estetização da vida social, eis o exemplo.

Àquela altura (2015), assim que se dá o término da greve, eu já me envolvia com a Iniciação Científica e pude descobrir algo que estava um pouco adormecido, mas que era, na verdade, o verdadeiro motivo que me levara ao Rio, o gosto pela pesquisa. Para além da necessidade de tangenciar teoricamente aquilo que eu praticava na cena, estava a minha vontade pessoal de mergulhar nos conteúdos, muitos deles, completamente novos para mim. Contava eu com 10 anos de trabalhos ininterruptos no teatro, havia ganhado prêmios, havia trilhado uma carreira, mas a ida à UFRJ foi, sem dúvida, a maior guinada que dei na vida, até então. E não foi apenas pelo crescimento intelectual ou profissional, mas, principalmente, pelo crescimento pessoal. Eu me tornei, mais uma vez por conta das minhas buscas teatrais, uma pessoa melhor.

Conduzido pela orientação da professora Livia Flores, de quem sou grato por tanto apoio, é que comecei o aprofundamento da raiz grotesca defendida por Bakhtin. E novamente o Rio de Janeiro amplia a minha percepção, pois consegue ser espaço de transbordamento, tanto para o que degenera quanto para a festa mais popular que temos, o carnaval. Nesse ponto, já não se trata apenas de estetização, mas de algo além, se trata de alegoria. Se por um lado a estética passa a moldar o comportamento, por outro, a alegoria carnavalesca exagera os espaços simbólicos e a ideia de festa apontada na obra *bakhtiniana* ganha contornos, para além de teóricos, palpáveis.

Forma-se em mim um caldeirão de ideias, em meio a um tsunami político-social, convulsionado, ainda, pela precoce perda de meu irmão mais novo. Então, lançando mão da nota que tomei de uma fala da professora Carmem Gadelha, onde ela diz que “a realidade é o que pactuamos e reconhecemos intelectualmente enquanto tal, e o real não é da ordem do pulsional, emerge na arte ou no delírio”, torno a me perguntar: é possível, portanto, operar o real ou a realidade no teatro? Neste contexto, pois, é que propomos, via Companhia Hecatombe, o projeto de *Crise de gente* e somos agraciados com um prêmio para a sua montagem. Nosso *release* de apresentação dava conta do emaranhado de assuntos que nos víamos instados a discutir:

Ao corroborar com a ideia de um amigo sobre a sociedade estar vivendo uma crise de gente nos dias atuais, ele dispara: – Estamos perdidos! E, por mais óbvia que possa ser, essa é hoje a única conclusão capaz de nos dar um pouco de alento. Reconhecer para entender que estamos, de fato, perdidos. Crise: palavra desgaste. Transborda do existencialismo e (re)invade a vida, o noticiário, as rodas, o vocabulário popular, a economia, os costumes, a rua, a política. Bancada da vez = evangélica. Pastor X homofobia = conservadorismo. Bater de panelas + classe média = Paulista lotada de verde-amarelo gritando (quase) gol ou #Dilmavaitomarnocu. Juventude na rua em 2013 = ?. Enquanto isso, bandeiras se erguem pela volta da ditadura militar. Herança da Primavera árabe: uma crise + um click + rede social = Marcha da família com Deus pela liberdade; Vem pra rua; Rolezinho; Fora Dilma e os que ainda virão. A mensagem das ruas interpretada à moda do politicado brasileiro: pra que reforma? Um puxadinho está bom! Crise política? Não, de gente mesmo. Crise de extremos. Uma crise com uma enxurrada de perguntas, talvez por não estarmos frequentando profundamente as respostas. De fato, perdidos. (KANEKO, 2015, *no prelo*)

Com horizontes, ainda que demasiadamente plurais, fomos para a sala de ensaio. Era preciso definir rotas, meios para acessar a cena. Assim, busquei inspiração nas experiências que havia vivenciado com a professora Eleonora Fabião em sala de aula. Elas davam conta, entre muitas outras coisas, de um sistema de criação cênica largamente conhecido como *viewpoints*. Criado pela coreógrafa Mary Overlie e adaptado para o teatro pelas diretoras estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau, os *viewpoints* consistem em técnica dedicada ao jogo/relação dos atores no tempo e no espaço (tempo, duração, resposta cinestésica, relação espacial, topografia, arquitetura) com foco na composição da cena ou ainda no entrosamento dos corpos no tempo/espaço da cena. Ademais, o amplo trabalho e estudo de Eleonora Fabião (2008) sobre a performance chamava minha atenção, no sentido de imaginá-la como ferramenta de disrupção do pensamento e da própria cena, despontando como possibilidade ou via final, aliadas às ideias

neogrotescas, das experimentações com os *viewpoints*. Na observação de Fabião, a força da performance é:

turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, desmecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Com isso e, aos poucos, vamos amparando nossas perspectivas por eixos bem definidos de atuação: a crise e o neogrotesco como temas; os *viewpoints* e a performance como procedimentos para a criação. Essas vias de ação tracionaram a nossa produção, nos permitindo acesso muito mais rápido que o de costume a resultados que atendiam às nossas expectativas. Estávamos – um pouco sabendo, um pouco não – envolvidos numa espécie de criação que emulava a ideia de performatividade. Também, pudera, nosso radar continuava ligado, tal como antes, nos inúmeros exemplos de espetáculos contemporâneos nacionais e internacionais. Logo, quando alega que o teatro é quem mais tem se beneficiado da performance, Josette Ferál (2009) simplifica em “teatro performativo” esse uso de expedientes performáticos que vínhamos adotando e que ela mesma já havia pormenorizado ao elencar suas características:

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...] (FERÁL, 2009, p.198)

A cada nova etapa do processo criativo escolhíamos um tema a ser desenvolvido. O ponto de partida era sempre o trabalho com os *viewpoints*, um desafio que foi sendo superado em vista de termos apenas dois atores no jogo. Desse modo, cada pequena performance surgida da composição final decorrente do jogo era trabalhada para que se tornasse efetivamente uma cena. E, assim, cada cena/performance funcionava como um bloco ou quebra-cabeças que podíamos montar, à nossa disposição. Do ponto de vista da dramaturgia, o que fizemos foi pensar no encaixe de um bloco em outro, encadeando o entendimento do público para o contexto de que estávamos ali num barco à deriva, na iminência de um naufrágio.

Na sequência, uma demonstração por fotos dos tópicos trabalhados no espetáculo.¹²

Início: um muro que divide o palco, o público é levado a escolher um lado.



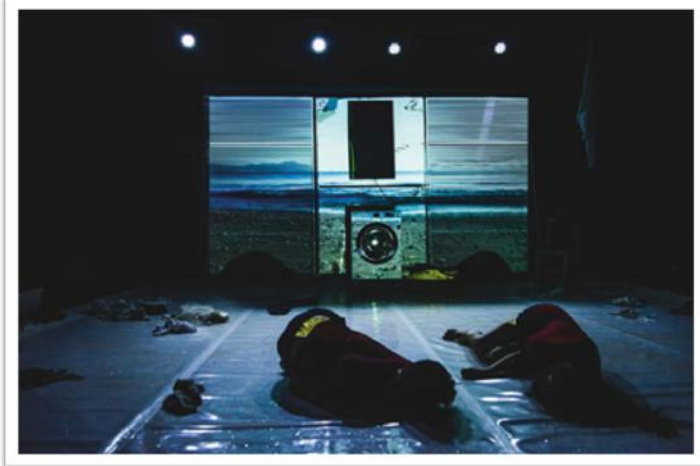
¹² Todas as fotos a seguir são da fotógrafa Marina Wang

O muro cai: A festa arcaica, o corpo coletivo, os mascaramentos, a reunião da praça pública, o encontro.



Bode Expiatório: a libertação e a vasão das pulsões agressivas propiciada pela festa que culmina no escorraçamento de um soberano.





Cenas: informações e fatos que nos chegam diariamente através dos noticiários, jornais, redes sociais. Mote: “Estamos no mesmo barco”.

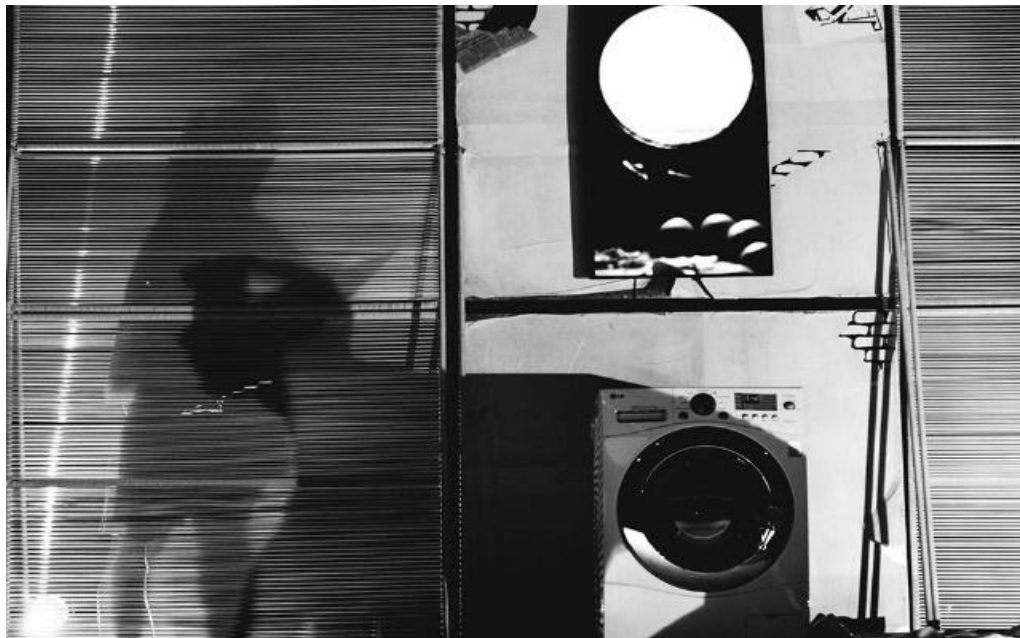
Metateatro: atores trabalhando na
montagem de uma peça.



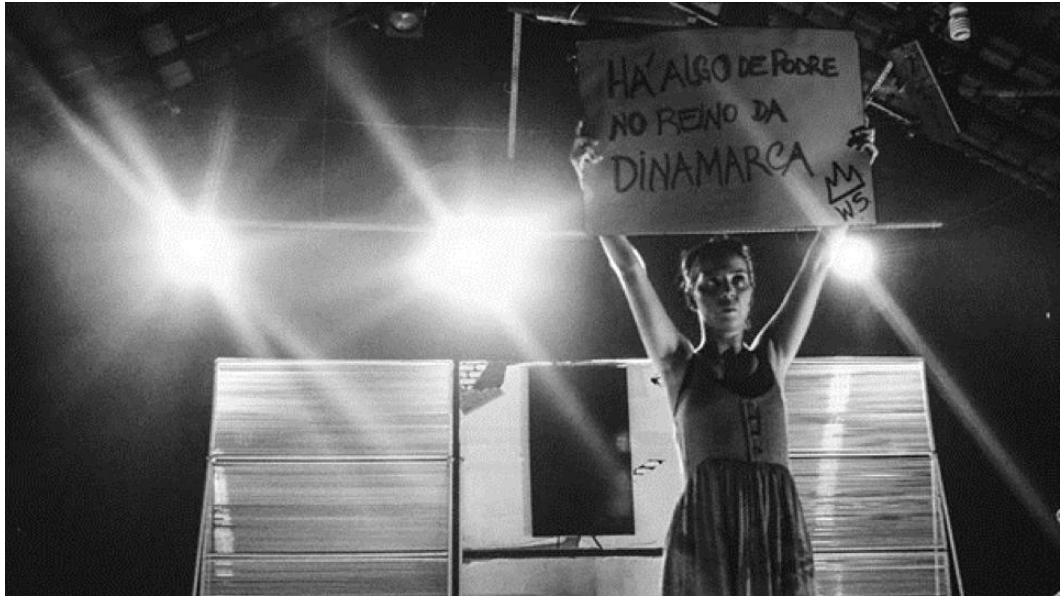
O GOLPE: Hamlet. A presença da TV como interposto importante para construção da ideia de neogotresco. Figura midiática como porta-voz de um pensamento.



O neogrotesco: como um grotesco
plástico, estetizado, digerível,
lapidado.



A abordagem: as manifestações e sua presença na sociedade desde junho de 2013.



A briga pelo poder.



A ruptura como alívio cômico.



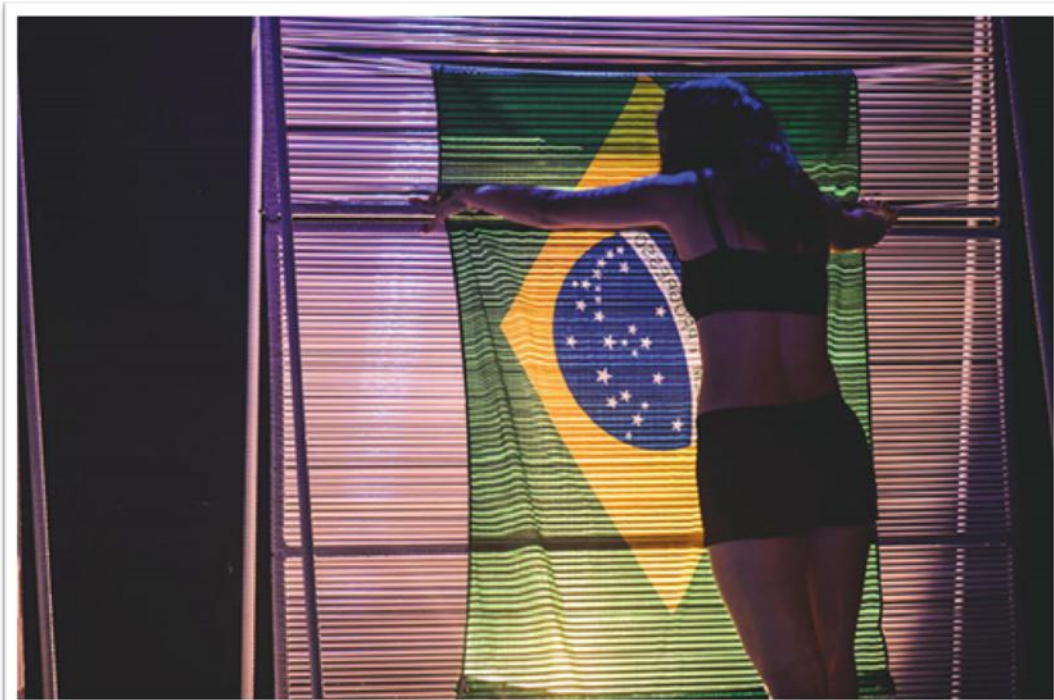
Tensão incessante.



A evocação de Electra por Ofélia em *Hamlet Machine* de Heinner Müller: o poder feminino, a luta das minorias, a injustiça e a violência.



A crise como personagem: as possibilidades e visões ante a crise.



O naufrágio do barco: o afogamento, a boa notícia que não vem.



Por seu caráter performativo, onde os temas mais cotidianos são trazidos à tona e rearranjados em denúncia, crítica ou repercussão, *Crise de gente* assume para nós a forma de um espetáculo-crônica. Uma parte da crítica vaticinou que fazíamos cena “sem compromisso com o discurso”, que “aliterávamos o fracasso” corrente da sociedade e dos descabros mundiais já massivamente noticiados. Entretanto, o público sentia-se comunicado, pertencente àquela conversa, àquele tipo de revista que propúnhamos. A crítica teve sempre verdadeiro horror inicial do neogrotesco, talvez porque ele convida sem cerimônia a percebermos a estetização da vida, do cotidiano. A realidade e o palco tendem a não se bicar, mas isso não quer dizer um não-diálogo, ou que não possam coabitar o teatro.

3 PROCEDIMENTOS

3.1 O corpo-ligame

A ideia de corpo-ligame surge como primeira tentativa de pensar o neogrotesco e sua metodologia. Objetivo que sugere, logo de saída, responder às perguntas: O que liga o neogrotesco de um espetáculo a outro? Ou é o neogrotesco a própria ligação? E, embora pareça evidente, em se tratando justamente de grotesco, a resposta é o corpo. Há uma trajetória de corpo, como percebido nas montagens da Companhia Hecatombe aqui examinadas, que revela, para além de um estilo de composição cênica, um corpo dotado de uma poética específica, singular, peculiar, própria. Há um corpo que, ao ser atravessado na cena, repercute mundos, amplia diálogos, implode recursos estéticos e demove a noção de criação. Isso me leva a crer que o gesto criativo do neogrotesco está em sua capacidade de não ser necessariamente criador, mas de ser um espaço de expressão em reação aos diversos atravessamentos que nos acosam no cotidiano.

O ato de pensar corpo tornou-se uma dinâmica recorrente de nossas montagens. Percebíamos, aos poucos, um estado de cena que parecia refutar uma psicologização do intérprete ou da interpretação e flertava sempre com uma ideia de ruptura, com as noções performativas vastamente ofertadas no contemporâneo. A representação para nós já chegava largamente problematizada e o que buscávamos fazer era sempre mais uma tentativa de lidar com ela. O neogrotesco aparecia sempre no limbo das linguagens, na insatisfação com o reuso de técnicas, na insatisfação da cópia e cola. Éramos conscientes de que não estávamos inventando nada, o neogrotesco já estava aí, o que fazíamos era olhar para ele, falar sobre ele.

Passados 13 anos, fiz e faço do neogrotesco minha busca artística e meu objetivo de vida, sendo que hoje já não tenho mais ansiedade de dar cabo dele. Não me causa mais angústia a ideia de que ele vem fazendo seu percurso lento, como, aparentemente, deve ser. Aquilo que era antes apenas uma percepção, agora parece se desenhar explicitamente em nosso contexto social, nas relações e, sobretudo, na cena, deixando para trás o caráter exclusivamente intuitivo para ocupar o espaço de um acontecimento a ser estudado. Por isso, aquela noção de tempo, mais especificamente de atualidade vista em Foucault (2005), tem sido um suporte para o meu trabalho. Volto sempre à ideia de espessura de tempo, justamente para não deixar escapar a abrangência das nossas propostas cênicas como grupo, que necessitam de um tempo dilatado

para se firmarem como um pensamento. Trata-se de pensar tempo como atitude e não período. Logo, estivemos tão ocupados discutindo uma ideia de pós-moderno, enquanto o que me parece é que sequer fomos capazes de assimilar a modernidade. O “pós” conduz à ideia de uma modernidade concluída e pertencente ao passado. Já a espessura de tempos inclui as “contramodernidades” – feitas de rupturas e continuidades. Somos contemporâneos de nosso presente e dessas múltiplas temporalidades.

Mesmo assim, ainda será necessário continuar a perguntar o que é o neogrotesco, reavivando a memória do leitor para algo em movimento, transitório, cheio de nuances, reentrâncias, desvios e desfoques. O neogrotesco é uma espécie de apagamento do grotesco, é uma forma de negação daquilo que se refere ao grotesco ou daquilo que é a expressão do grotesco na sociedade, nas relações, nos corpos, nas construções arquitetônicas, na estética teatral. Também, se antes a percepção negativa de mundo parecia ser meramente uma sondagem da nossa parte (e que nos rendeu muitas críticas – diga-se de passagem), agora é bastante objetiva e exemplificada no cenário sócio-político que vivenciamos neste momento (2022), por exemplo. Negar tornou-se um objetivo entre muitos, para além da esfera individual, agora com fins institucionais. Freud ficaria espantado com a quantidade de gente reprimida, ainda hoje, no poder.

Embora encontre pela frente assuntos e temas intragáveis, é nesse ponto, portanto, que a visão de neogrotesco irá se debruçar, porque olha para a indissociação do grotesco aos diversos aspectos da vida (positivos e negativos). Isso interessa, porque marca uma forte ligação com a disposição e prática dos nossos corpos na cena. Assim, quando a percepção do conjunto sobre o grotesco também se orienta pela sua forma positivada, parece estarmos nós numa direção coerente com a nossa intuição neogrotesca. Porque transita pelos polos, observando, denunciando, admitindo o mundo como ele é, mas obviamente com a intenção crítica de ver como ele poderia ser melhor. Por vezes tive vontade de colocar uma placa escrito: “contém ironia”, não para o público – esse aprendi que jamais devo subestimar –, mas para a crítica que ainda hoje é aversiva ao grotesco. Ademais, como mostrou Bakhtin, o grotesco, como eliminação provisória das pulsões agressivas dadas a ver a partir da festa é/foram um mecanismo importante de arranjo e rearranjo social. A festividade que assumia papel essencial de integração dos corpos na praça pública e ali criava uma linguagem própria na junção fantástica desses corpos é princípio fundamental da sala de ensaio da Hecatombe. Da festa arcaica marcada pelos períodos de plantio e colheita ao carnaval dado ao despejar dos desejos,

às pulsões, passando pela imagem de um corpo de corpos, uma voz festiva fazendo emergir a vontade popular; são evocações experimentadas na sala/cena em nossas diversas tentativas de ressignificações.

Entendo que o carnaval, tal qual Bakhtin descreve, em seu surgimento como um acontecimento, uma cena real, uma experiência de todos, tanto de quem faz quanto de quem vê, se observado pelo viés neogrotesco, nos permite sempre múltiplos acessos, pois ele consegue olhar para o arcaico com reverência e distanciamento ao mesmo tempo. Articula passado e presente numa conjunção propositora de reflexões, não se dispõe à condução engessada do que já teria sido supostamente superado em termos de civilização.

Todavia, o corpo-ligame, que conduz a linguagem de um espetáculo a outro, é mais que a fisicalidade do nosso material de trabalho (braços, pernas, vozes), é um conjunto que compreende o corpo físico atravessado pelas teorias, pela atualidade, pelo treinamento e pela intuição/acaso. Em cada chave dessas, muitos temas a serem destrinchados. O corpo-ligame nada mais é que o resultado de um corpo atravessado, pela via e mediação do neogrotesco, na criação de um repertório criativo que liga a realidade com a cena. O que pode sugerir, ao mesmo tempo, um corpo-trânsito, um corpo-crônica, um corpo-tema, um corpo-presente, um corpo-possibilidades.

O corpo neogrotesco tem como missão não se deixar conter pelas diversas amarras impostas ao grotesco. Mas, como tornar essa experiência palpável, sem incorrer numa negação pura e simplesmente?

3.2 Atravessamentos como possibilidades do neogrotesco para a criação cênica contemporânea

A convenção teatral, a técnica, a estética, a tradição que não prevê rupturas, pode transformar nossos corpos em meros cabides em que se sobrepõem camadas e camadas de figurinos empoeirados. Não se trata, portanto, de vestir esses figurinos, de acumular essas camadas que podem ser consideradas contenção de corpo ou resquício de contenção. Trata-se de deixar que o corpo seja atravessado, mas se mantendo livre para criar.

Transitar pela cena se despindo das inúmeras camadas de contenção do corpo é, também, mais um objetivo do neogrotesco a ser empregado na criação cênica. A cena deve estar a serviço do corpo, não o contrário, sendo o embelezamento, o aparo das arestas, das deformidades e disfunções causadas pelos atravessamentos cotidianos, desinteressantes à linguagem neogrotesca. Porque a contenção do corpo na cena, quase sempre recorrerá às convenções estéticas que o querem como uma massa de modelar. E ocorre que, ao longo da história, manipular o corpo, domá-lo, discipliná-lo, relacionou-se também com a ideia de beleza e perfeição, o que o grotesco repele, conseqüentemente o neogrotesco também.

Podemos, portanto, elencar um sem-fim de expedientes nocivos de contenção de corpo, como a colonialidade, o racismo, a homo e transfobia, o machismo estrutural, entre outros. Amplamente conectados à lógica do Capital, não há como não observar a face monstruosa desses comportamentos. É preciso deixar-se atravessar, despir-se das contenções que já operam em nós e evitar ser contido. Um corpo que não nega, mas que se reelabora atravessado.

A seguir uma visão dialógica sobre corpo e contenções, corpo e atravessamentos. Um procedimento frequente da Companhia Hecatombe: o levantamento de hipóteses para a cena, a partir de corpo.

a) Corpo e atravessamento identitário:

Nem todo corpo fora do padrão tem a senha *freak* para se colocar no mundo

O corpo contemporâneo está a convocar sua potência, a manifestação da sua desterritorialização em confronto direto, mesmo que tardio, com os mecanismos criados para sua contenção. O corpo aparecerá numa atitude contra-hegemônica que dará, desde o fim dos anos 1970 e pela via do *freak*, uma resposta visual e cultural aos moralismos e conservadorismos que prolongam sua vigência como parte da estrutura montada para sustentar a sociedade de consumo. Aliás, é em vista dele, do consumo, que a repressão a esse corpo aberrante que desponta nas bordas da sociedade será reconsiderada. Mesmo porque no consumo também se dá a aceleração e a banalização das intervenções no corpo: cirurgias plásticas, próteses que põem em causa a imagem do humano. Entretanto, não foi simples aos movimentos de contracultura começarem a se impor na luta por seus espaços. E ainda não é, mesmo com os

avanços do debate sobre os identitarismos e a figuração do tema como parte do conjunto das epistemologias indispensáveis dedicadas aos sujeitos contemporâneos.

O aval ao *freak* soa como uma pseudoliberalidade que, obviamente, vincula-se a um tipo específico de corpo, que, no bojo da revolução cultural e comportamental de meados do século XX, obedeceu à hegemonia branca, masculina, ocidental e europeia. No entanto, como fazer-se *freak* dependia de todo um aparato capitalista posto à disposição do candidato a *freak*, que cada vez mais passava a ser percebido como pertencente a um nicho consumidor, essa noção hegemônica do corpo *freak* começa a se borrar. Outras diferenças serão toleradas, dando ao consumo um poder de ditar comportamentos e avais. Entretanto, esse aval não é simples ou automático a todas as diferenças, haja vista que pretos, indígenas, gordos, transexuais, deficientes físicos, entre outros, ainda serão vistos como monstros teratológicos. A esses corpos reserva-se toda sorte de discriminações com subtrações de direitos e dignidade.

Aquelas demonstrações de corpos “anormais” iniciada pela Igreja na Idade Média, retomadas pela tradição circense nos séculos XIX e XX, receberá hoje apenas outro nome, o *freak show*. E, em geral, será o foco de expedientes televisivos, os mesmos que cuidaram de transportar para os dias de hoje essa prática de exploração e exposição. Como artífices dessas operações comunicacionais, aparecem também, mais recentemente, as redes sociais. Antes, pensada ou desejada como espaço para uma nova integração entre pessoas, hoje, nitidamente percebida como uma grande indústria de produção de conteúdo audiovisual individual, onde o bizarro é largamente exibido e explorado. Destaco a plataforma chinesa TIK TOK, que investe pesado em sua implementação mundial e propaga vídeos de humor que simulam ou até mesmo flagram recortes das mais prosaicas situações do cotidiano. Se, por um lado, vemos ali uma exotização de corpos, por outro, temos o combate a essa exposição/exotização no mesmo espaço. Mas também podemos alargar a visão para outros campos como, por exemplo, o campo político, que no uso feito dos algoritmos, redimensiona a corrida eleitoral. As chamadas *fake news* aparecem como uma doença de nosso sistema comunicacional e são usadas, mais comumente, por uma extrema direita mal intencionada.

Entretanto, e já ao largo do que um dia começou como um aval ao *freak*, nem todo corpo fora do padrão tem a senha *freak* para se colocar no mundo. Ainda mais nos dias de hoje, em que parece haver um retrocesso, onde certo fundamentalismo religioso se impõe no debate público, despejando seu conservadorismo e intolerância à diversidade. Aos nossos corpos

diversos, e aqui me enquadro pela minha orientação LGBTQIAPN+, caberá o ataque ante o achaque, pois

As atitudes de resistência e/ou desafio passaram a ser exercidas no corpo, acompanhadas, muitas vezes, de marcas visíveis e grotescas. O bizarro passou a significar uma nova postura social, transformando-se numa estratégia de afirmação da diferença, mas também de fuga dos sistemas disciplinares. (TUCHERMAN, 1998, p.114)

Assim, surgem múltiplas resistências que se erguem como vozes antagônicas à heterocisgeneridade-masculina-branca-normativa, dispostas a levantar “barricadas” para lutar, como é o caso da “artista” Jota Mombaça (2021), que se define como bicha não binária, racializada como parda, nascida e criada no Nordeste do Brasil. A artista amplia a reflexão sobre o corpo-monstro quando diz que: “a ideia de que o sentido quebrado de si que acompanha o meu movimento de mundo como corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente de gênero, marca, enfim, um outro modo de habitar e enfrentar o mundo” (MOMBAÇA, 2021, p.20). Mombaça usa seu corpo, arte e voz para dizer “não vão nos matar agora” e em seu livro, de título homônimo, conduz um debate direto sobre o combate às violências recortadas por raça, classe e, principalmente, gênero:

A masculinidade tóxica como projeto de poder deve ser abordada em qualquer discussão sobre a distribuição social da violência. A violência cismasculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cismasculinos que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. (MOMBAÇA, 2021, p.61)

Matam nossos corpos LGBTQIAPN+ por serem, de fato, corpos monstruosos. Corpos transbordantes que andam, que falam e que desterritorializam o sentido normativo do machismo estrutural. Somos monstros tais quais aqueles que, a cada golpe que recebem, ficam mais fortes. É um desafio complexo compreender o nosso próprio corpo-monstro, orgulhar-se dele e posicioná-lo nos termos da “passabilidade” – os graus de mais ou menos proximidade com as normas hegemônicas. Uma bicha como eu, branca (considerada – pois etnicamente sou amarela), cis, não-afeminada, escolarizada, ocupará lugares e não passará por situações que muitas vezes as bichas pretas, as travestigenêro, as bichas gordas, passam. Quanto mais meu corpo se aproxima da hétero-cis-norma, mais tenho o acesso livre ao mundo, no mundo. Fato.

Por fim, é sempre por relações tensionadas que a cena neogrotesca se interessa, sendo sensível ao acirramento e denúncia/exame dessas relações, cuidando para não as reproduzir ou meramente representá-las em sua abordagem.

b) Corpo atravessado pelo corpo atravessado da célula:

Experiências carnis de vida e morte pela ótica e ética da moral contemporânea

O começo do sequenciamento genético e os procedimentos para clonar a ovelha Dolly são hoje largamente usados para o sucesso dos empreendimentos científico-farmacêuticos. Eles abriram a possibilidade do uso dessa biotecnologia para replicação de seres humanos e animais. Ainda que já essas possibilidades estejam sendo limitadas à replicação de partes separadas do corpo humano para uso médico. É o caso da replicação de órgãos, manuseio de células-tronco, impressões 3D com utilização de compostos orgânicos, entre outras técnicas, incluindo a atualíssima pesquisa de transplantes de rins de porcos geneticamente modificados em humanos. Da ovelha Dolly para cá, as discussões sobre os alimentos transgênicos foram o centro das atenções no palco armado pelas gigantes alimentícias e seus agenciadores políticos, no Brasil e no mundo. Entretanto, por sermos maiores produtores de soja, cana e um dos maiores de milho, os olhares se voltaram para nós. Hoje, temos safras estratosféricas, colheitas feitas por máquinas milionárias e, além da mudança genética do alimento, muito veneno adicionado a ele. Ou seja, embora o passo direto na manipulação do código genético não tenha sido moral e eticamente autorizado para reprodução de seres humanos, ele não deixa de ser feito pelos alimentos que comemos, vide o número crescente dos casos de câncer que têm sido apresentados na atualidade. Até que dê certo, se é que pode dar, não deixará de ser um experimento de morte.

Assim, a tensão provocada pela infidelidade do Capital, dada pela liberal concorrência entre os mercados de onde não podemos esperar nada, nos faz retornar a um sentimento inacabado. Uma espécie de Guerra Fria na iminência de acontecer, uma vez que nunca saberemos até onde estará disposta a biociência e a bioética seguirem os atuais dispositivos da biopolítica (vide os recentes acontecimentos concernentes à Guerra na Ucrânia em que a ameaça atômica e química volta a ameaçar o mundo). Neste sentido, não é aleatório dizer que seguimos ávidos por ultrapassar mais esses limites e a arte, como não poderia deixar de ser, pede passagem para formular suas perguntas e apresentar seus consensos e dissensos:

A questão não é se a sociedade vai permitir às pessoas a liberdade de expressão, mas sim se a espécie humana vai permitir que os indivíduos construam códigos genéticos alternativos. A LIBERDADE FUNDAMENTAL É OS INDIVÍDUOS PODEREM DETERMINAR O DESTINO DE SEU PRÓPRIO DNA. (STELARC, 1997, p.53)

O corpo sob o domínio da natureza, da bactéria, do vírus, torna a existência imprevisível demais, algo que temos cuidado para prolongar. No entanto, também não se trataria de bactérias, mutações genéticas e mesmo de vírus, de operadores que transformam o corpo que conhecemos o tempo todo e desde sempre? A possibilidade de interferência nesse corpo parece ser uma necessidade natural de transgredir essa disposição corpórea dada socialmente, aprendida. Nosso corpo, desde que nascemos, já é o suporte de transgressão e interferência natural, artificial, comportamental e por que não dizer, econômica. Tudo parece desejar esse corpo e habitá-lo.

Para Ieda Tucherman (1998, p.124),

O cyborg é nosso devir, e a nossa ontologia e a imaginação, como a realidade; condensam na sua imagem, um novo modo nosso de ser que, como tentamos mostrar, desfaz a guerra de fronteiras entre organismo e máquina, guerra que se tem travado nos territórios da produção, da reprodução e da imaginação.

Mas a que preço? Prossegue perguntando a autora: “o preço, ontológico e político, além de imaginário, [...] numa diferença radical para o nosso estatuto ontológico clássico, o de sermos singulares e não duplicáveis”. (TURCHEMAN, 1998, p.124)

A criação de ficção científica atual parece já ter superado o atravessamento da carne. Seu monstro futurístico não é mais o moderno, de carne com carne; nem o contemporâneo de carne com silício; agora ele é uma consciência na nuvem.

c) Corpo atravessado de culpa capital:

A religião ecológica imposta pela megalomania capitalista

Nos separamos, mas poderíamos dizer que fomos separados da natureza. Perdemos capacidades básicas de nos integrarmos com ela, sobretudo nos grandes centros. Fomos separados da ideia de que os alimentos não nascem dentro das nossas geladeiras, de que o leite não vem da caixinha e de que, se quisermos comer, temos que plantar. A cada embalagem

plástica que abrimos, além de sermos agentes da poluição, reafirmamos nosso comportamento de separação. E não quero, aqui, levantar a responsabilidade individual apenas, porque o mercado da sustentabilidade já tenta nos culpar individualmente todos os dias pelas embalagens que a indústria não para de produzir. Ou, como bem demarca Isabelle Stengers (2015, p.15), nos culpar pela nossa “pegada ecológica”. É como se tivéssemos que nos responsabilizar por termos sido condicionados a não plantar o nosso alimento. E é assim que as grandes indústrias nos imputam todos os dias uma nova noção de culpa. Se antes tínhamos a Igreja para nos fazer pesar a consciência, agora nosso dilema é reciclar ou não o nosso lixo, usar ou não o automóvel, comer ou não tais alimentos. Acredito que Walter Benjamin (2013), quando olhou para o capitalismo como uma religião, apesar de certo, não teria conseguido imaginar o tamanho e a precisão das suas conjecturas:

Uma monstruosa consciência de culpa que não sabe como expiar lança mão do culto, não para expiar essa culpa, mas para torná-la universal, para martelá-la na consciência e, por fim e acima de tudo, envolver o próprio Deus nessa culpa, para que ele se interesse pela expiação. (BENJAMIN, 2013, p.52)

A captação da indústria dos valores religiosos, cristãos sobretudo, vai além do simbólico e transita por alegorias das mais diversas. A cadeia produtiva e industrial são verdadeiras máquinas opressoras que fazem o indivíduo se ajoelhar para elas, acreditar cegamente que precisa delas, comer do corpo delas e tomar do sangue delas. Tal qual o ritual bíblico, em que pão e vinho simbolizam corpo e sangue de Cristo, pronto a ser seguido à risca. Só que agora não mais por uma questão interpessoal, religiosa, espiritual, e sim, por sobrevivência. Deixar de se ajoelhar ao ritual do Capital, é capital, é não sobreviver, literalmente. E, nesse sentido, é como se a ideia de liberdade de culto não pudesse ser necessariamente vivenciada por qualquer um de nós. Acima do indivíduo, senão Deus, qualquer conglomerado da cadeia produtiva oferta, a preços diversos, desde a comida até a vacina, um cardápio variado para bem nos atender e nos salvar, como Benjamin (2013, p.52) reforça:

Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma esperança.

É pela via da observação dessas estruturas insidiosas, colocando uma lente de aumento em nosso cotidiano, que o neogrotesco se manifesta. Ele é, antes de uma linguagem, uma percepção, um enfoque para uma crise de valores, inclusive antinaturais, gravíssima. E não só porque entende a vida moderna com ares demonizantes, mas também pelos processos maquínicos que acoçam o indivíduo contemporâneo. Trata-se, portanto, de observar o processo

de negação da matéria orgânica de que somos feitos; da organicidade do lugar em que vivemos, da forma como nos constituímos e como a nossa existência depende do senso de manutenção da condição de vida para todos esses seres orgânicos que vivem sobre o planeta Terra.

3.3 Uma linguagem emancipada

Ao interrogarmos como o grotesco se manifesta nos dias de hoje, de imediato chegamos à violência, às tragédias urbanas, à injustiça social, ao racismo, ao Capital opressor – problemas que nos afetam e são de natureza aberrante; mas, ao mesmo tempo, recebem nosso fechar de olhos. No esboço do que podemos considerar neogrotesco, um certo apagamento (talvez por excesso de exposição) da realidade e suas consequências, aquelas às quais nos acostumamos e as que estão por vir. Negamos nossa condição grotesca; nessa negação, o neogrotesco aparece, operando no presente/atualidade, impregnado da tecnociência, dos dispositivos eletrônicos, das próteses, dos *smartphones*, das mídias sociais.

A seguir, apresento um quadro de distinções e complementariedades entre grotesco e neogrotesco, onde faço uma varredura dos conceitos apresentados ao longo deste trabalho.

GROTESCO	NEOGROTESCO
Rompimento com as regras	Denúncia e crítica das regras
Caráter imprevisível que justifica sua censura	Não surpreende por já aparecer completamente equacionado e assimilado
Aspectos mais comuns: rústico, escatológico, grosseiro, sexual	Aspectos mais comuns: presença da tecnologia digital; mistura com os meios comunicacionais (tradicionais e digitais)
Mascaramento e caricatura como expressões alegóricas	Simulacro da realidade: coloca o mundo contemporâneo em xeque; expressão artística para o exame social
Carnaval – sacralização da manifestação popular, inscrição no “grotesco romântico”: o terrível; o horrível; o	Carnaval – retomada da festa arcaica, inscrição no “realismo grotesco”: universal; popular; em paz com as pulsões. Concernente à profanação

diabólico. (grotesco negativado - Bakhtin)	(Agamben), liberação provisória da manifestação/expressão popular (grotesco positivado - Bakhtin)
Corpo: <ul style="list-style-type: none"> • Transbordamento (de corpo/do contorno); • Pulsão (ciclo de vida e morte); • Monstro (figuração de si no outro) 	Corpo: <ul style="list-style-type: none"> • Atravessamento da carne (as próteses, o cyborg, hibridismos, mistura de diferentes naturezas); • Pulsão (o trágico da condição humana de finitude); • Monstro (interferência simbólica real/virtual)
Inacabamento: a imperfeição; o antiquado; o não-estético; o indesejado; o disforme; o anômalo; o aberrante; o animalesco; o anormal (fora da norma)	Inacabamento: Implosão da estética e da noção especial da criação artística; ruptura com a convenção teatral; expressão das reações do corpo; linguagens desfronteirizadas; incompletude (lacunas a serem preenchidas pelo espectador)
Abalo dos protocolos morais, sobretudo	Abalo dos protocolos morais, éticos, democráticos e institucionais
	Banalização do grotesco (apagamento); mutação do grotesco como um outro objeto mais paliativo e banal

Como visto no quadro, o neogrotesco não é sempre e nem só distinto do grotesco, ele preserva muitas características de sua raiz grotesca e adiciona, por vezes, complementos, porque confere os aparecimentos contemporâneos ou a relação do corpo com novos atravessamentos.

Não é de hoje que o grotesco tem sido um enorme contribuidor da cena teatral. Logo ali, no século XX, dois de nossos maiores encenadores fundamentaram suas poéticas na tradição grotesca. Tanto Meyerhold e sua biomecânica, quanto Brecht e o estranhamento recorreram às

formas populares do teatro de feira para refundarem um certo engajamento da arte. Tratava-se de criar linguagem e de olhar para o grotesco com importância:

Porque, para Meyerhold, o grotesco cênico havia sido entendido, principalmente durante os anos 20, pela crítica e pelos criadores, como uma categoria “menor”, uma criação artificial e, sobretudo, inarticulada e anárquica. O próprio Meyerhold opunha-se a denominação de grotesco atribuída à literatura de Gógol, por exemplo, se isto significasse uma vulgarização do estilo e da poética do autor, transformados numa simples utilização de ambiguidades, de caretas e trejeitos, fraturas caricaturescas que nada tinham a ver com a estrutura simples e orgânica sobre a qual ele buscava edificar uma gigantesca síntese da obra gogoliana através de todo um sistema de ritmos e contrastes. (CAVALIERI, 1996, p.88)

No bojo dos ideais construtivistas, a intenção avançada de produzir uma nova subjetividade não-capitalista, pautada pelo projeto de uma nova sociedade. Esta era a missão da arte. Aliás, o construtivismo queria mesmo era desinvestir a dissociação de arte com vida.

Transferia, portanto, para o palco da biomecânica todas as convicções estéticas pré-revolucionárias orientadas para um teatro da fisicalidade e do dinamismo corporal do ator e, conjugando-as agora com uma ideologia revolucionária voltada para a estruturação de um novo homem e uma nova sociedade, projetava no ator biomecânico as leis que deveriam vigorar a partir de então, baseadas na eficiência, na destreza e, sobretudo, na cooperatividade organizativa. (CAVALIERE, 1996, p. 115)

O fascínio pelas máquinas que vai se traduzir, depois, na biomecânica e demais expressões do movimento construtivista (malgrado ele), chocarão o ovo da serpente da apropriação stalinista. Obviamente, a apropriação stalinista nada tem a ver com Meyerhold; ele se tornou uma vítima da dogmatização e normatização da arte “revolucionária” imposta por Stalin, que passou a perseguir aqueles que não se enquadravam em seus cânones (antirrevolucionários, afinal de contas).

Criticar certa tendência que nos habitua a achar que o capitalismo é normal será o tema central em Brecht que, apreciador de Meyerhold, olhará a biomecânica por sua finalidade artística, jogo e suas contribuições para a cena. A estética de Brecht produz ir e vir, não se tratando de uma gestão das sensações e sim de produzir sensações. Abala nossas crenças centrais, aquilo que acreditávamos ser verdadeiro. Brecht dialetiza a forma e conteúdo, isto é, a forma é conteúdo. Roland Barthes (2007) diz que Brecht nos chacoalha, produzindo abalo sísmico em nós, abalo da ordem do terremoto mesmo, que desestrutura as coisas para tentar reestruturá-las de outra maneira:

O que é, pois, esse afastamento, essa descontinuidade que provoca a sacudida brechtiana? É somente uma leitura que destaca o signo de seu efeito. [...] Portanto, melhor do que uma semiologia. Estruturalmente, o que é uma sacudida? Um momento difícil de manter (e portanto antipático à ideia mesma de “estrutura”); Brecht não quer que se recaia sob a capa de uma outra cobertura, de outra “natureza” linguageira: não há herói positivo (o herói positivo é sempre pegajoso), não há prática histérica da sacudida; a sacudida é nítida, discreta (nos dois sentidos da palavra), rápida, se necessário repetida, mas nunca instalada (não é um teatro de subversão: não há grande máquina contestatória). (BARTHES, 2007, pp.312-313)

Fiz questão de trazer esses dois encenadores para a conversa, pois, não coincidentemente, suas buscas no grotesco os colocam paritariamente no campo da esquerda. Para além de suas convicções marxistas, ou os movimentos aos quais pertenceram, ambos escapam das amarras do moderno, embora modernos. A cisão com as convenções que unem corpo e máquina ou, ainda, que quebram a quarta parede, também são mecanismos sofisticados de grotesco de unir o que estava separado e de separar o que estava unido. A recusa de mundo que as poéticas de Meyerhold e Brecht propõem estão por convocar a todo instante, por intuição, constatação e método, que há um sentido atávico no grotesco capaz de orientar o encontro. E, no teatro, encontro é ato constitutivo – repetido, refeito, revisto, *ouroboros*.

Quando proponho o retorno ao grotesco, na fundação de uma linguagem teatral neogrotesca, penso na variedade incontrolável das formas grotescas e como elas nos servem sem fim. Não há como esgotar aquilo que ao transbordar se refaz. Assim é o neogrotesco, sacia sua sede em uma fonte que não se esgota. Organiza, pelas expressões do que há de mais popular e acessível, o corpo. Grotesco articula suas dimensões e dá a ver, de acordo com Arlete Cavalieri (1996) suas faces:

Mas se o grotesco nasce da face cômica das farsas populares representadas nas feiras pelos ambulantes de todos os tempos, ele corresponde também à outra face do riso, o silêncio que oculta a tragédia eterna da humanidade e que esconde seu sofrimento por detrás das gargalhadas para, talvez, contrabalançar de forma audaciosa a decadência trágica dos tempos. (CAVALIERI, 1996, p.89)

E que tarefa árdua temos nós, os encenadores contemporâneos, na busca de algo que ofereça um contrapeso para a decadência trágica de nossos tempos. Teremos fôlego para manejar o corpo e propor – tal como Brecht –, além do riso, reflexão?

Neste sentido, a palavra emancipação passa a ganhar um contorno bastante concreto, uma vez que a Companhia Hecatombe completará seus 18 anos de existência em 2023. Um pouco mais jovem entre nós, o neogrotesco segue para esse mesmo caminho, o da maioria,

com F maiúsculo de Foucault (risos). É possível criar a partir do neogrotesco? É possível criar a partir do neogrotesco! É possível criar a partir do neogrotesco. Linguagem emancipada e afirmada.

Corpo → atravessamento → corpo atravessado → cena

Corpo – escolha de um sistema/recurso/técnica para trabalhar o corpo

Alguns exemplos:

Orégano – Trabalho sobre as qualidades de movimento (Sistema Laban)

Cheiro de carne – Trainings (Eugênio Barba)

Crise de gente – Viewpoints (Mary Overly, Anne Bogart e Tina Landau)

Atravessamento – abordagem de temas urgentes da sociedade local/global

Alguns exemplos:

Orégano – Fracassos familiares; Fragmentação do conceito de família tradicional; Ditadura Militar Argentina entrecruzando os contextos.

Cheiro de carne – Seres humanos como um pedaço de carne; Apatia social diante das discussões urgentes da sociedade; Falta de estímulo na construção do pensamento crítico; Obras do pintor argentino Carlos Alonso alinhavando os temas.

Crise de gente – Desgaste da palavra crise; Protestos de 2013; Estetização da realidade; As mídias tradicionais e digitais mediando/envernizando as percepções; Golpe jurídico-parlamentar de 2016. A performatividade como o lugar conjugador das propostas.

Corpo atravessado – o corpo resultante dos procedimentos dentro dos processos

Alguns exemplos:

Orégano – Reconhecimento das potencialidades de cada corpo; Partituras corporais demarcadas com movimentações secas, coordenadas e, ao mesmo tempo, exageradas; A caricatura do corpo criticando estereótipos no corpo.

Cheiro de carne – A fisicalidade se torna um recurso; O corpo cria uma voz, sendo ele um discurso por sua simples aparição; Imagens de Alonso ganhando corpo, movimentos, premissa e desfecho.

Crise de gente – O corpo que protesta por pulsão ou por reflexo; Compreensão do corpo no espaço e no jogo com um desempenho nunca antes visto em nossas criações; Corpo-ligame, o saque orgânico das técnicas já trabalhadas anteriormente, a memória do grotesco no corpo, encontro do que pode se considerar um corpo atravessado, conseqüentemente, nosso corpo neogrotesco (um corpo que cozinha rápido).

Cena – um corpo de composições: um corpo de corpos que pensam, falam, mostram e demonstram

Alguns exemplos:

Orégano – A exposição do fracasso da vida íntima familiar é uma fratura apenas possível de se ver por meio de uma radiografia; o grito aberrante, no silenciamento típico das forças militares, deflagrando o acúmulo de sujeira embaixo do tapete (em *Orégano*: o “embaixo do tapete” é o que está atrás do painel de radiografias); A repetição dos gestos, das falas, das atitudes, colocando em questão os costumes que são passados dentro de casa; O riso da ironia anunciada é uma denúncia dos comportamentos.

Cheiro de carne – Imagem e ruptura, a imagem fixada que ganha corpo, excede seu contorno na quebra da expectativa ou da quarta parede; exaustão dos corpos e falas, experimentação dos limites da plateia que recebe a sua recompensa na ruptura; ironia lacônica, riso nervoso.

Crise de gente – Os expedientes do grotesco numa abordagem quase didática; a performance dos temas na fuga do drama e da personagem; a peça desmontável que pode ser remontada em qualquer ordem; atualidade e realidade, espaço de crônica, de revista; a ironia está tão

equacionada às atitudes que faz desaparecer o riso, a constatação disso constrange e o que resta é apenas um alívio do que poderia soar cômico se não fosse expressão da verdade.

Não há, portanto, um método super específico para criar via neogrotesco, mas sim uma forma de poder transitar pelas técnicas e abordagens disponíveis. O que diferencia o trabalho com o neogrotesco é que ele parte de uma visão de mundo que compreende o grotesco como fonte, numa posição relativa ao retorno ao corpo e sua máquina de sentidos. Será neogrotesco aquilo que se considerar contemporâneo sem negar os monstros que criamos ao longo do tempo, aquilo que se encarregue de criar proposições para a cena que dialoguem com gente, possivelmente até com as tradições, mas não com as convenções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O neogrotesco é um objeto de estudo fascinante que, ao passar dos anos, tem se desdobrado em tantas faces interessantes, que o certificam cada vez mais como um acontecimento, um fenômeno, que a Companhia Hecatombe acompanha como possibilidade de linguagem para a cena. Este é, portanto, um olhar apaixonado. Um objetivo de vida. Uma trajetória de dedicação. Posso dizer que até aqui segui o neogrotesco pelo cheiro, tal qual em desenho animado. Sendo a conclusão deste trabalho algo que verdadeiramente encaminha, organiza e facilita em palavras os tantos anos de intuição.

Aqui, entre os muitos temas levantados, busquei abrir o neogrotesco como um grande pano de fundo para o pensar contemporâneo. Reconheci, como o leitor e a leitora puderam perceber, que, às vezes, é mais válido lançar as perguntas do que afirmar as respostas. A provocação é operativa, pois coloca a cabeça para pensar, participa a todos e todas, me encarregando de reforçar o convite para uma leitura do contemporâneo pelo neogrotesco a todo instante.

O grotesco, junto de sua força de transbordamento, sua disrupção, seus contornos borrados, teve o seu lugar garantido em um levantamento que, oxalá, possa contribuir para outros estudos. O recorte que aqui apresentei levou em consideração, sobretudo, o corpo. E isso representa uma pequena parte da profusão de ramificações que o grotesco é capaz de gerar.

A surpresa, ou melhor, o susto ficou a cargo do monstro. A vista horripilante da figura monstruosa se mostrou e demonstrou como uma interferência na ocorrência grotesca. Num lugar escuro e medonho, o monstro ofereceu sua mão para que eu conseguisse completar o caminho. O monstro já estava por aqui e eu nem desconfiava. E como não se tratava de ter medo, cuidei de perguntar: se já estamos absortos, a quem amedrontam os monstros de hoje? No que a professora Ieda Tucherman (1998) cuidou de responder, que eles não nos circundam mais exatamente para nos amedrontar, mesmo porque o monstro de agora evidentemente não é o mesmo monstro de antes, sendo que é possível que a nossa necessidade deles tenha uma nova função, “talvez porque precisemos de suas figuras para recolocar a pergunta sobre a humanidade do homem, esgarçadas as certezas de sua identidade e inteireza neste mundo onde fazemos proliferar as associações entre a carne e o metal.” (TUCHERMAN, 1998, p.77) Então, estive às voltas, ainda, de indagar: que espanto pode causar, hoje, o grotesco? Quais aspectos

ele tem hoje, que nos autorizaria considerar o seu não-apagamento ou a sua não transformação? Mais uma vez perguntas que ficaram ecoando soltas por aí feito eles, os monstros.

Em Shelley (1817), acompanhamos que o advento moderno – em que pese a autonomia científica, a centralidade no indivíduo e o achatamento do tempo-espaço – propiciou o alumbramento do monstro do Dr. Frankenstein e que, hoje, essa idealização pode ir além. Fato é que o monstro da escritora inglesa, tida como precursora da ficção científica, era feito de retalhos de carne, de corpos humanos. Agora, a mistura de naturezas expande seus contextos e produz aproximações de naturezas distintas ao carbono. O que faz questionar, inclusive, a noção de limite para o corpo que conhecemos.

Na sequência, os processos foram colocados em análise e o trabalho de poder me debruçar novamente sobre os espetáculos *Orégano*, *Cheiro de carne* e *Crise de gente*, foi, literalmente, um presente. Olhei pelo retrovisor, mas tudo era e é tão atual, tão vivo quanto espantoso. Todavia, quando hoje as discussões que estávamos levando à cena, nas ocasiões das montagens de cada espetáculo, refletem ou são o cerne dos debates públicos, isso nos dá um certo alívio. Não por termos tido uma espécie de premonição, mas sim por termos feito interpretações do nosso tempo que lá, muitas vezes refutadas pela crítica, se mostravam necessárias.

O último capítulo, que tratou de procedimentos, perfilou um pouco mais das nossas práticas dentro de cada processo para a chegada aos resultados finais. E é curioso como surfamos pelas práticas teatrais contemporâneas sem o menor acanhamento de abandoná-las no processo seguinte. As companhias de teatro forjadas no interior, por vezes, precisam abrir mão de uma pesquisa mais delimitada para dar vazão às suas produções. É difícil focar-se numa coisa só por tanto tempo e conseguir ter resultados e continuidade como acabou se tornando o nosso caso. Você precisa dialogar com muitas linguagens, criar em diferentes segmentos. Isto é, será comum ver um grupo que acabou de montar um espetáculo com *clowns*, no espetáculo seguinte, propor um trabalho calcado na cultura caipira. Não há nada de errado nisso. É que sempre investíamos tanto tempo e vida para adentrar o neogrotesco que nos parecia injustificado com a gente mesmo sair dele.

Portanto o neogrotesco, como aqui cheguei à conclusão, não mora no procedimento. Não é um conjunto de técnicas. O neogrotesco mora no processo e permeia quaisquer procedimentos que aí estão vastamente oferecidos. Basta pensá-lo como um sinal de alerta, um lembrete fixado

no corpo, assim como aqueles que escrevemos a caneta em nossa mão: COMPRAR PÃO. Um bilhete na pele para não se esquecer. E quem nos dera que esses bilhetes ficassem apenas sobre a derme. Não. Eles atravessam o corpo, produzem dissonâncias a partir de interferências, rompem nossos limites. Tem pai/mãe: grotesco. Tem primo/prima: monstro. Pensar e ter traduzido disso tudo aqui reforçou um senso de identidade artística em mim. Eu sou um artista do durante. Me afirmo, portanto, como um artista de processo. Ainda mais depois que fiz as pazes com o meu gosto pela incompletude e com o desgosto do excesso de estetização da realidade, na vida e no palco. Não é de resultados que eu me envaideço, mas de processos que produzam transformações de corpos, de olhares, sobretudo, de pensamentos. Nenhuma obra será fechada até que ela não exista mais. Esse parece ser o meu compromisso com o teatro.

Poema contemporâneo, pós-moderno ou neogrotesco

Eu queria um pós-moderno
Só me deram um neogrotesco.
Um pós, moderno, vaticinado,
Mas disseram ter passado
O Pós-moderno acabou?
Ele não fora vacinado?

Ninguém decide, já não comove...

E é possível ter morrido,
De Covid-19.

É intenso pensar que temos vivido cada dia mais as aberrações político-sociais que retratávamos. Agora, após a pandemia, a distância que ainda parecíamos manter dos problemas, parece não mais existir. O que me leva a suspeitar que o neogrotesco pode ter encontrado, de fato, seu tempo próprio: o nosso (2020 - ...).

A missão da Companhia Hecatombe, que se elaborou nesse balaio de tempos, justamente na transitoriedade desses fenômenos, é contestar esse presente, esse momento e as práticas dele. Continuaremos por reconfigurar os dispositivos, a beber da fonte dos mestres acessíveis, a reconfigurar as tradições, para criar futuros possíveis.

Oferto o neogrotesco. Partilho dele. Dou. E, se acaso ele conseguir ser relevante para mais alguém, para outros grupos, a troca já terá se dado em bom termo. Fiquem à vontade.

Para fechar, se eu pudesse, parafraseando Caetano Veloso¹³, roçar a língua na língua de alguém, eu escolheria a alemã de Bertolt Brecht (1978), que nos motiva a prosseguir, à luta:

Todavia prossigamos! Seja de que maneira for! Saímos a campo para a luta, lutemos, então! Não vimos já como a crença moveu as montanhas? Não basta então termos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada? Esta cortina que nos oculta isto e aquilo, é preciso arrancá-la! (BRECHT, 1978, p.112)

Que se acelere, pois, o tempo, que se achate o espaço, que venham as novas máquinas! Diante desta vertigem, prosseguiremos arrancando cortinas. E o corpo que desejar a cena neogrotesca (para usar uma expressão atual e como ele já faz), que lute!

¹³ Referência à canção *Língua*, de Caetano Veloso.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio F. Aqueles Dois. *In: Morangos Mofados*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- ALONSO, Carlos. **Hay que comer**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia distópica de um país em crise**. Revista Sala Preta, v. 19, n. 1. São Paulo: editora USP, 2019, p.33-49. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156836/155656> Acesso em: 10 dez. 2020.
- AZOR, Ileana. **El neogrotesco Argentino: apuntes para su Historia**. Caracas: CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.
- BARBA, Eugenio. **Theatre: Solitude, Craft, Revolt**. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1996, pp.71-76. Disponível em: https://odinteatret.dk/media/7113/physical-exercises_eng_1964.pdf Acesso em: 25 abr 2022.
- BARTHES, Roland. Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade. *In: Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 108-113.
- _____. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor - Sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. O pequeno organon para o teatro. *In: Bertolt Brecht – estudos sobre teatro*. Tradução Fiana de Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. Intuição Amorfa. *In: O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946 – 1987*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, pp.19-22.
- CARVALHO, Sérgio de. **Teatro e sociedade no Brasil colônia**. Revista Sala Preta, v. 15, n. 1. São Paulo: editora USP, 2015, p.6-53. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454/98281> Acesso em: 11 dez. 2020.
- CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gógol / Meyerhold – um espetáculo síntese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. *In: Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Leuven: Peeters-Vrin, 2000, pp. 337-349. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em: 16 dez. 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Mario. Corpo e Redes. *In: DOMINGUES, Diana (org). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, pp. 303-314.

COSTA, Rogério. Corpo e Redes. *In: DOMINGUES, Diana (org). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997

DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. *In: Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 259-271 (Estudos).

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESBELL, Jaider. **Makunaima, o meu avô em mim!** *Iluminuras*, v. 19, n. 46. Porto Alegre: 2018, pp.11-39. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065> Acesso em: 13 dez. 2020.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). Mulheres no Mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Idéia/Editora Universitária, 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html> Acesso em: 5 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. *Revista Sala Preta*, v. 8, n. 1. São Paulo: editora USP, 2008, pp.235-246. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355> Acesso em: 22 ago. 2019.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva-FAPESP, 2010.

FÉRRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Revista Sala Preta*, v. 8, n. 1. São Paulo: editora USP, 2008, pp.197-210. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352> Acesso em: 22 ago. 2019.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999b.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 19-32.

_____. **O que são as luzes? In: Ditos e Escritos, vol. 2 - Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

FREUD, Sigmund. **A negação: Sigmund Freud**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Além do princípio de prazer**. Tradução Renato Zwik. Porto Alegre: L&PM, 2020.

_____. **As pulsões e seus destinos**. Tradução Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GADELHA, Carmem. **Ruas fora de controle**. Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia. Santiago: RLCIF, 2020. Disponível em: <https://www.revistalatinamericana-ciph.org/2020/07/03/ruas-fora-de-controle-por-carmem-gadella/> Acesso em: 20 set. 2021.

GIL, José. **Monstros**. Tradução de José Luís Luna. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, pp.107-108.

GROYS, Boris. **Arte en Flujo – Ensaio sobre la evanescencia del presente**. Traducción Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu (5): 1995, pp. 7-41.

_____. Manifesto ciborgue – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: TADEU, Tomaz (org). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp 33-118.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

KANEKO, Homero F. **Atravessando a rua da crise**. Ciclorama - Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral, v.5. Rio de Janeiro: Carmem Gadelha – UFRJ, 2017, pp.45-51. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1d0Uj6ffXPfodroz8XjerOl4x7PZHL7Xw> Acesso em: 17 dez. 2020.

KANEKO, Homero F. **Projeto Crise de gente**. S. J. Rio Preto: *no prelo*, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no Antropoceno**. Tradução Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LOBO, Sergio. **Orégano**. Buenos Aires: no prelo, 2005.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In: Worlds and Knowledge Otherwise*, vol. 2, dossiê 2, abril de 2008, Durham: Duke University, p. 1-17.

_____. Rumo a um feminismo decolonial. *In: HOLLANDA, Heloisa B. [org]. Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 32. Tradução Renata Sartini. Rio de Janeiro: 2016, pp.123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> Acesso em: 19 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRANDA, José A. Bragança de. **As ligações do corpo**. Rio de Janeiro: Miméo, 1997.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, pp. 72-117.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e os sistemas de escritura**. Remate de Males, v. 22, n. 2. Campinas: 2012, pp.181–211. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165> Acesso em: 16 dez. 2020.

SENRA, Stella. **Artur Barrio – fricções entre arte e registro**. Ouro Preto: X Encontro SOCINE, 2006. Disponível em: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/05/12/artur-barrio-friccoes-entre-arte-e-registro/#more-54> Acesso em: 15 dez. 2020.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O Social Irrradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Editora Cortez, 1992.

_____. e PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima: Isabelle Stengers**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TIBURI, Márcia. **Como conversar com um fascista**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e seus monstros**. Lisboa: Editora Vega, 1999.