

★ O CÔMICO E O POPULAR NA CRÍTICA DA REALIDADE SOCIAL

Entrevista com Ednaldo Freire

Ednaldo Freire, parceiro de Luís Alberto de Abreu desde a fundação da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, em 1993, elegeu o universo da comédia popular como campo de trabalho. Com mais de três décadas dedicadas à atividade teatral, circulando pelo Brasil, reconhecido por suas realizações, ele é o entrevistado deste número de *Olhares*. Admirador do circo e do teatro mambembe, preocupado com as questões do cômico e do humor na comédia popular, observa-se na sua trajetória uma preocupação com um teatro que seja ao mesmo tempo popular e estimulante para se pensar as relações sociais. Herdeiro de Brecht e de seu teatro político, Ednaldo nos fala da necessidade de um “ator em prontidão” desperto por uma formação que não dispense o gênero cômico na base de sua atuação.

Olhares. Você poderia nos falar brevemente da sua relação com Luís Alberto de Abreu? Sobre tudo interessa-nos ouvi-lo sobre o processo de trabalho e a colaboração criativa entre vocês.

Ednaldo. Conheço o Abreu há mais de quarenta anos, desde o tempo do amadorismo em São Bernardo do Campo onde, juntos, nos iniciávamos no teatro, no mesmo grupo Doces & Salgados que ocupava o espaço do Centro Cultural Guimarães Rosa, também fundado por nós. Na época, tempos de resistência, fazíamos um teatro de militância política inspirado no sopro renovador do Arena. Acompanhei desde o início suas primeiras incursões na escrita. Depois, já na década de 1990, chamei-o para realizar um projeto há muito acalentado por nós: a “Comédia Popular Brasileira”, que tinha como principal fundamento pesquisar, renovar, trazer à contemporaneidade uma infinidade de temas, gêneros e formas populares já esquecidos, capazes de trazer, não só do ponto de vista estético, mas dramático, possibilidades que pudessem dar estatuto e importância à comédia na renovação da cena brasileira. Nosso processo de criação na Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, sempre se deu de forma compartilhada na pesquisa e discussões.

Olhares. Sua parceria com Luís Alberto de Abreu foi um encontro muito importante, pois representou um trabalho pedagógico de formação do ator.

Ednaldo. Na verdade essa visão pedagógica, mais especificamente do teatro popular, está relacionada a uma necessidade histórica de quando comecei a fazer teatro, em 1968, pois queria muito buscar uma forma eficaz de comunicação com as massas. Percebemos que não sabíamos nada de teatro e precisávamos aprender para falar a um público para o qual teatro não era prioridade: o público das montadoras, os metalúrgicos. Optamos por fazer um teatro que pudesse agregar e, ao mesmo tempo, ser instrumento de conscientização. Surgiu ali a necessidade pedagógica, virei um estúdio do teatro relacionado com a cultura popular.

Imagens de *Auto da paixão e da alegria*.
Direção de Ednaldo Freire.
Fotos: Arnaldo Pereira.



Na época, a maioria da população da região do ABC paulista era composta de migrantes de regiões do norte e nordeste do Brasil; inclusive eu e minha família somos oriundos de Buíque, em Pernambuco. Começamos a desenvolver nosso trabalho um pouco a partir das referências culturais e memórias que os migrantes ainda traziam de um Brasil rural. Em 1975, encontrei-me com Soffredini e ele desenvolvia uma pesquisa pessoal sobre o circo-teatro, em busca de uma forma de interpretação brasileira, fundamentada basicamente no trabalho do circo e do teatro de revista. Criamos então o Grupo Mambembe, juntamente com outros artistas como Irineu Chamiso, Calixto de Inhamuns, Rosi Campos, Rubens Brito, Wanderlei Martins, Tato Fischer, Douglas Salgado, Suzana Lakatos, Maria do Carmo Soares, Noemi Gerbelli e outros. No Mambembe, começamos a frequentar o pouco de circo-teatro que ainda existia.

Olhares. O grupo Mambembe era muito importante. Havia outros?

Ednaldo. O Arena e o Oficina foram os primeiros, depois, já na década de 1970, surgiram muitos outros contemporâneos do Mambembe, como União e Olho Vivo, Aldebarã, Pessoal do Vitor, Pod Minoga e tantos outros que, com suas pesquisas, ajudaram a enriquecer a cena paulista. Mesmo antes do Mambembe, no ABC, fundamos um centro cultural em cujas atividades nos alimentávamos



do pensamento de Brecht, por exemplo. Foi aí que entrou em nossa vida o teatro épico, o teatro narrativo. Quando comecei a dirigir, deparei-me com um problema que era a questão do ator voltado a uma interpretação mais popular ou mais cômica: esbarrava-se em um problema muito sério que era a questão da falta de um método mais específico.

Olhares. Dentro dessa dificuldade de ter um projeto de teatro de amplitude, de comunicação mais direta com o público e o ator que foi preparado, formado, por exemplo, dentro do sistema de Stanislávski, como você definiria essa interpretação popular? O que a particulariza? Como você em sua companhia vislumbrava essa diferença?

Ednaldo. Primeiro, não existe nenhum preconceito contra o método. A gente também estudou o método, mas queríamos buscar uma forma de interpretação brasileira. Era essa a nossa pesquisa na época. E isso o método não nos respondia. Tivemos que sair a campo, buscando o que talvez fosse o resquício de uma interpretação pré-stanislavskiana. Tínhamos curiosidade sobre tudo isso. Então, percebemos a necessidade da criação de uma poética, mínima que fosse, que pudesse ser um elemento auxiliar ao método. Na verdade, ele nos respondia até o estudo das ações, dos objetivos, das ações físicas, mas quando entrava na questão da vontade e contra a vontade, para esse tipo de interpretação, ele já não era tão eficiente. Fomos até o circo-teatro em busca desse outro lado e descobrimos alguns princípios que o próprio Brecht propunha. Íamos ao circo e éramos colocados nos melhores lugares, o lugar nobre, no meio, nas cadeiras, e anunciavam pelo microfone que estavam recebendo a visita de “artistas de verdade”. Os artistas do circo não se consideravam artistas de verdade, consideravam-se trabalhadores. A arte deles era sua sobrevivência, tinha que agradar o público, porque se não agradasse, o público não voltaria no outro dia. Assistíamos àqueles melodramas e morríamos de rir, o resto do povo sério. Nós, os “artistas de verdade”, ríamos, porque segundo os nossos critérios, aquela forma de interpretação era totalmente errada. Lembro-me de que isso ficou muito claro

na minha cabeça. Vi uma cena na qual o sujeito estava diante da mulher, sua esposa, ele era alcoólatra e tinha uma filha que era paraplégica. Era uma situação melodramática e, antes de sair de casa, ele falava com a mulher: “Tu, desgraçada...” e batia nela. Batia na mulher e nós ríamos, o público chorava, e nós ríamos, aí o ator parava a cena, olhava pra gente como pedindo silêncio e continuava: “Desgraçada, miserável”. Então fomos percebendo a facilidade que ele tinha de sair do papel: triangulava e voltava ao personagem, com uma naturalidade... Isso nos fez associar essa atuação com outras formas de o povo lidar com essa facilidade. Por exemplo, na missa, a criança está fazendo bagunça, a mãe diz ao mesmo tempo: “Ave Maria, cheia de graça... (para o menino) fica quieto! bendito é o fruto do vosso ventre”. Vimos outras formas de comunicação que eram as triangulações, formas de quebrar a quarta parede e de se comunicar de alguma maneira. Fomos a campo observar, tentar entender a linguagem. Na época do Mambembe, década de 1970, com o Soffredini, fomos formulando aquela espécie de poética, assim como um método de interpretação cômica, mas que não negava o sistema. Não era um método substitutivo, mas complementar. E por que a comédia? Porque a comédia, na verdade, sempre foi descrita na história como um gênero menor. Na linha evolutiva da história do teatro ocidental, estuda-se o teatro grego, o romano e, depois de um grande vácuo, aparece o teatro religioso, da catequese com seus autos sacramentais e mistérios. Oficialmente, ninguém contou o que aconteceu com o teatro naquele período de ausência. Mas ele continuava vivo, pulsante nas farsas, nos rituais de colheita, de plantio e nas festas do povo.

Olhares. E como se dão os desdobramentos dessa experiência na sua prática pedagógica?

Ednaldo. Quando vim lecionar no Célia Helena, a Lígia Cortez me deu carta branca para realizar essa prática e experiência. Sentia necessidade de que isso fosse colocado do ponto de vista pedagógico, querendo mostrar ao aluno que tanto a tragédia quanto a comédia são duas faces de uma mesma moeda, que uma é complementar à outra, pois

ambas falam da alma humana. Creio que as escolas sempre passaram um pouco por cima disso. É verdade que montam comédias, mas nunca com o tempo suficiente que permita um trabalho de aprofundamento do pensamento e dos conteúdos.

Olhares. Esse ator que você está buscando hoje poderia dialogar com esse modelo de uma cena melodramática que vem do circo, mas que está na televisão como modelo de interpretação? Hoje o melodrama que a gente tem na nossa cultura é o televisivo. Ele se deslocou do teatro. Esse ator que trabalha nesse registro poderia dialogar com essa cena melodramática, mas fora do registro televisivo?

Ednaldo. Acho que as coisas não são assim separadas. Dentro de um processo pedagógico, o aluno deve perceber que isso existe, e tem que



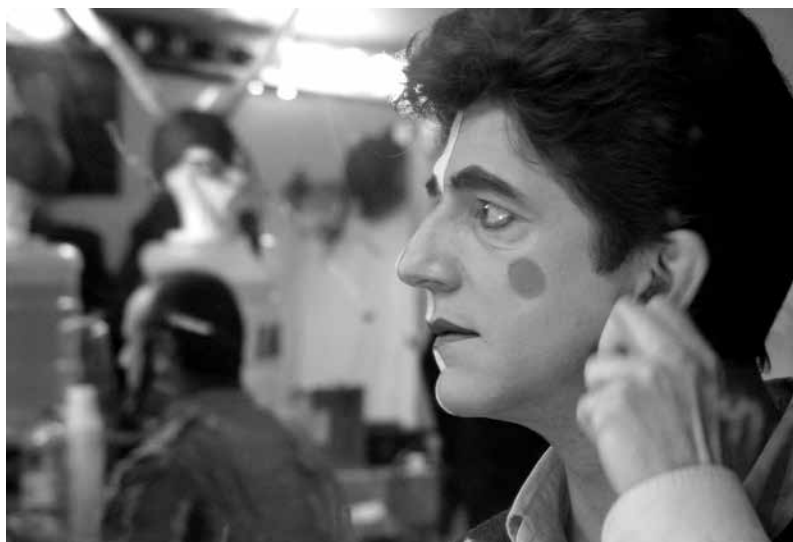
estar preparado para qualquer tipo de atuação. A ideia é não tentar criar um ator ou moldar um ator à minha imagem. Apenas deixar claro que temos alguns métodos muito eficientes de interpretação dramática, e nenhum para a interpretação cômica. Porque senão fica aquela coisa: “Ah, eu não faço comédia”. Porque ele acha que não é importante fazer. No meu grupo, fazemos comédia, mas também peças dramáticas e cenas dramáticas dentro de comédias. Misturamos os gêneros. Então é isso: apresentar ao aluno algo que talvez não esteja sistematizado.

Olhares. Quais os principais elementos técnicos que você desenvolve nesse processo? Você citou

a capacidade de triangulação como um elemento técnico bem concreto que foi observado no circo.

Ednaldo. A aprendizagem da técnica está dentro do próprio exercício que se está trabalhando, um exercício cômico em que o ator, o aluno, a partir da ação, da situação, faça a quebra da quarta parede. Vai aparecer a triangulação, a ponte, mas outras referências como, por exemplo: como se começa a construir um personagem? A partir do quê? Qual a diferença entre tipo e clichê? Qual o arquétipo universal? O ator transforma e cria a partir do seu pensamento e da técnica também.

Olhares. Você é professor de interpretação. Logo trabalha pela formação de futuros atores, intérpretes que atuarão no teatro, na TV, no cinema aqui no Brasil. Haveria uma especificidade na formação do ator no tocante à comédia popular? Seria possível



pensar a formação de um ator brasileiro segundo os fundamentos do cômico? Como seria esse conteúdo programático?

Ednaldo. Se houver uma especificidade é o da consciência de que o ator deve estar preparado para qualquer solicitação em seu ofício. Não gosto de devotos em arte, eu mesmo me transformei num devoto da comédia, por circunstâncias pedagógicas, mas recuso este título, pois convivo muito bem com outros gêneros. O teatro pode ser feito de diversas maneiras, mas o ensino do cômico quase sempre fica relegado ao *clown* ou à *commedia dell'arte* reduzindo o ator, muitas vezes, a apenas

intérprete do entretenimento, quando na verdade ele está também a serviço do pensamento. Mesmo a dramaturgia mais sofisticada e moderna como a de Samuel Beckett, apoia-se no cômico, mesmo que seja o “humor trágico” da condição humana. A intenção de minhas aulas não é a de formar atores cômicos, mas a de que eles não tragam para o ofício o preconceito ao gênero, como vejo em tantos profissionais. A interpretação brasileira constatada em minhas pesquisas no circo-teatro, teatro de revista e autos populares é uma forma pré-stanislaviskiana, quase sempre desconsiderada, mas antropológica por se tratar de conhecimento acumulado. Quando se junta ao método e outras poéticas, pode gerar algo novo e o novo não existe sem o velho, como bem observou Brecht. Não acredito nessa formação específica de um ator cômico. O cômico é uma visão de mundo, uma visão crítica. Historicamente houve momentos em que o riso foi censurado e taxado com perigoso, principalmente na Idade Média. Se o riso tem esse poder subversivo, ele pode ser um instrumento de libertação.

Olhares. Temos visto seu percurso aqui no Célia Helena e, como a escola está sempre se reformulando, tentamos pensar, tanto no curso técnico como na faculdade, o que é o ator hoje. Pensando sobre a formação do ator hoje, você tem feito tipos diferentes de espetáculos com os estudantes com textos de Martins Pena, Luís Alberto de Abreu, Molière. Isso modifica o jeito de trabalhar com o aluno? Qual o ponto de partida? Os mesmos princípios? Ou para cada trabalho um caminho?

Ednaldo. Começo primeiro pela busca de informações históricas sobre a comédia. Então estudamos a comédia grega, comédia latino-romana, *commedia dell'arte* e a comédia brasileira. A partir dessas informações, a gente trabalha algumas cenas de obras emblemáticas. Isso é igual para todo começo, para todo mundo. Um repertório de exercícios de situação, exercícios de prontidão. É a fase de instrumentalização. Como não existe um método de interpretação cômica, busco dentro dos diversos trabalhos da minha pesquisa. A duras penas, vou compondo, digamos, o meu método de inter-

pretação. Há um momento em que essa busca é genérica e um momento em que é mais específica. O momento específico se dá a partir da escolha do texto para o exercício do semestre. Por exemplo, se estou trabalhando uma comédia realista, não vou trabalhar na clave da farsa. É bom que o aluno saiba fazer essa distinção.

Olhares. Pelo desenvolvimento do seu processo de criação, percebe-se que o trabalho da comédia é de fora para dentro e não de dentro para fora como desenvolvido nos estudos sobre o trabalho do ator por Stanislávski. Será que essa forma de pensar também não é preconceituosa sobre o trabalho de Stanislávski. Será que não existem muito mais similaridades do que se pode imaginar?

Ednaldo. O processo de criação em comédia parte primeiramente das referências sociais (de fora) para, na sequência, serem processadas pela visão do ator através das ações físicas. Então é de fora para dentro num primeiro momento, e depois de dentro para fora, quando resulta em ações biofísicas. Ela não é preconceituosa ao trabalho do Stanislávski, na medida em que estou falando de um ator e de um personagem tão bem formulados pelo mestre. Só que a interpretação do personagem cômico, não deve passar pelo crivo da emoção porque se o ator “psicologizar”, não vai conseguir fazer rir. Essa é a ideia. Se vou interpretar um aleijado numa cena cuja função é fazer rir, se eu pensar “nossa, não devo ridicularizar os deficientes físicos”, se passar por este crivo emocional, eu não consigo fazer rir, nesse caso o ator não consegue criar porque fica perdido, paralisado. Eu acho que é sempre primeiro de fora para dentro e só então de dentro para fora porque você busca a partir de suas referências críticas.

Olhares. Mas ainda existe este preconceito? Você acha?

Ednaldo. Acho. Estamos avançando muito. Temos um teatro cômico forte hoje, muitos grupos, mas ainda sinto que existem alguns resquícios de preconceito com o popular. Um livro que indico aos alunos é *O nome da rosa*, de Umberto Eco (2009), porque ele coloca a questão crítica da comédia como arma de libertação. O romance gira em torno

de um livro proibido que pretensamente é o hipotético segundo livro da *Poética* de Aristóteles sobre a comédia, que teria desaparecido, ou sido roubado. Um livro proibido porque a comédia tem esse efeito devastador. Trabalho um pouco em cima disso, dessas raízes. Hoje existe essa ideia de que o riso tem que ser politicamente correto. Todo mundo tem que ser engraçadinho, fazer *stand-up*. Trabalho com essas comparações, refletindo sobre este riso domado, este riso mais de lazer, e aquele riso que é ambivalente. São visões paralelas de mundo. E essa visão paralela do mundo confronta mesmo com o poder. Ela é crítica. É eficaz, não é um riso alienante. Cada semestre, discuto isso com os alunos, e eles curtem muito tudo isso, o que é interessante, pois instiga a discussão e, pelo menos, não se cria a falsa imagem de que trabalhar com humor é uma coisa fácil e confortável.

Olhares. Existe uma discriminação que vem também um pouco a serviço de um *status quo*. Aparece um olhar que é meio stanislavskiano, meio brechtiano e que trata a observação que é feita de uma forma muito ligeira, de acordo com aquilo que está colocado por um modelo, uma profusão de *clowns*. Falta o material crítico da observação. Neste momento, tem muita gente fazendo a mesma coisa, na verdade, carregando água para o mesmo moinho.

Ednaldo. Fazendo apenas o riso do entretenimento, quase sempre alienante porque desprovido de



ambivalência como o humor, *stand-up*, por exemplo, que via de regra propõe a autoderrisão.

Olhares. Ou então é bonzinho. Politicamente correto...

Ednaldo. Politicamente correto, porque pratica o riso domesticado, como bem observa Jorge Minois (2003), em sua obra *A história do riso e do escárnio*. O riso tem que destruir para reconstruir um novo pensamento, uma nova ideia, só assim faz sentido. O riso contemporâneo pertence à era do vazio, segundo Minois, porque perde cada vez mais seu poder derrisivo, numa sociedade em que tudo tem que ser engraçadinho, da publicidade à política. Assim, o teatro é o lugar seguro para castigar as más ações humanas pelo riso.

Olhares. Sobre a observação da realidade da qual você fala, e que também é a base do sistema stanislavskiano, o realismo da circunstância, o concreto, as situações e os acontecimentos. É isso a base do seu trabalho?

Ednaldo. É. Observar a realidade. Na verdade, isso tem a ver com a origem do meu trabalho. Na época, o movimento de teatro amador era muito forte, e tinha uma ditadura, por isso pensávamos que o teatro seria uma ferramenta para transformar o mundo politicamente. Existiam duas possibilidades para fazer militância política: ou você ia para a luta armada ou ia para o teatro. E como a gente se achava revolucionário e pensava em chegar às massas, fomos impelidos a buscar uma linguagem e a trabalhar em cima das referências estéticas populares, um teatro que pudesse falar para o público que queríamos atingir e conquistar. Nossa pesquisa era feita a partir da observação do circo-teatro, mas não ficamos só no circo-teatro, buscamos na rua: o vendedor de remédios, o camelô, o tocador de coco, o poeta do cordel, os cantadores. Íamos para a rua ver os vendedores de raízes, ver o artista de rua, como eles se expressavam. A pesquisa do Soffredini era estética, podia não ser politizada ideologicamente,

mas não deixava de ser política, por se preocupar em falar ao coração e mente do povo.

Olhares. Em uma entrevista você fala do teatro brasileiro, do ator brasileiro. O que seria esse ator brasileiro? Como trabalhar com esse conteúdo e contribuir para a formação do ator?

Ednaldo. Quando falo ator brasileiro, falo ator no sentido pleno, aquele artista que interage. Um ator que se compromete com sua cultura, com seu meio social. Um ator que não pode se enclausurar. Que perceba que o teatro é maior do que ele. Que é sempre uma atividade pedagógica para quem faz e quem vê.

Olhares. Você lida com a ideia de um teatro crítico popular, mas esse teatro não é, atualmente, muito contaminado pela cultura de massa?

Ednaldo. Essa é a grande discussão que fazemos hoje no meu grupo. Tentar perceber que a cultura popular não está restrita à ideia dos costumes, usos e tradições folclóricas. Os centros de tradições populares quase sempre são redutos reacionários, onde se reverencia uma cultura morta, museológica. Costumo dizer que, além da classe média, hoje temos a “classe mídia” que é composta por todos os cretinos fundamentais, como dizia Nelson Rodrigues, de todas as classes sociais. Não devemos, entretanto, demonizar a mídia. Ela é caixa de ressonância de uma sociedade que padece do des-caso na educação e de uma cultura desconsiderada. Ela se alimenta daquilo que a cultura popular tem de pior: o preconceito, o mau gosto, a sacanagem, transformando tudo isso num produto de massa lucrativo. O lado bom da cultura popular está submerso, sufocado pela indústria cultural e cabe à arte trazê-la à tona. Quando isso ocorre, percebemos que ela é sofisticada e bela, trazendo consigo toda nossa ancestralidade. Uma coisa preconceituosa é realmente desconhecer que a cultura dita erudita alimenta-se da cultura popular, de toda a tradição oral, de todo conhecimento acumulado. ☆

