

SÓCRATES EM WALL STREET. OS PARLATÕES E A RECEPÇÃO DA COMÉDIA ARISTOFÂNICA NO INÍCIO DO GOVERNO LULA.

Adriane da Silva DUARTE*

- **RESUMO:** Esse artigo pretende realizar o estudo da recepção da comédia aristofânica no Brasil contemporâneo através da análise de uma montagem específica. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro* foi encenada pelo grupo Parlatões, em 2003, primeiro ano do governo de Luís Inácio Lula da Silva, a cuja campanha eleitoral parece responder. Essa análise vai se pautar pelos seguintes recursos: a) observação direta, a partir da experiência como espectadora; b) consulta aos paratextos (programa do espetáculo, release para imprensa) e c) à crítica especializada veiculada em jornais e revistas de circulação nacional, além de d) contar com o suporte de registros fotográficos e filmicos. A peça será examinada a partir dos seguintes tópicos: a) gênese do espetáculo; b) contexto em que se insere a produção; c) soluções cênicas adotadas, procurando assim abarcar as diversas características dessa montagem singular.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Aristófanes. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. Estudos da recepção. Eleições presidenciais (2002). Parlatões.

Se a tragédia grega é presença constante em palcos brasileiros, o mesmo não pode ser dito com relação à comédia, cuja recepção é mais difícil em vista das referências explícitas a indivíduos e ao contexto imediato de produção que lhe são características. Ainda assim, Aristófanes tem sido encenado com certa frequência, mesmo que o interesse por sua obra recaia sobretudo em uma única peça, *Lisístrata*, o que se explica em vista da sua temática evocativa das lutas feminista e pacifista, onipresentes no debate contemporâneo.¹ Dentre as poucas iniciativas de escapar do

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – asduarte@usp.br.

¹ Os dados coligidos por Zelia de Almeida Cardoso, na pesquisa inédita *O teatro brasileiro e a tradição clássica* (Espetáculos apresentados de julho de 1990 a dezembro de 2014, em São Paulo), registram 115 produções de teatro grego nesse período, sendo 100 de tragédias e 15 de comédias, das quais dez são de *Lisístrata* – estão excluídas desse cômputo remontagens dos espetáculos registrados. Internacionalmente, o cenário é o mesmo. *Lisístrata* é a comédia aristofânica de maior e melhor

lugar-comum e enfrentar o desafio que encenar Aristófanes hoje propõe, destaca-se a montagem que o grupo Parlapatões fez de *As nuvens* e *Pluto* na década passada – e o atraso em tratar dela está relacionado com a necessidade de impor certo distanciamento temporal, muitas vezes importante para a apreciação de uma obra e de seu contexto de produção.

Em março de 2003, no Festival de Teatro de Curitiba, o grupo paulistano Parlapatões apresenta uma montagem singular da comédia de Aristófanes: *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. Em um cenário completamente dominado por *Lisístrata*,² o diretor, Hugo Possolo, propôs uma fusão de duas comédias que têm pouca ou nenhuma presença em palcos brasileiros, *As nuvens* e *Pluto*.³ Depois da estreia, a peça veio para São Paulo, onde cumpriu temporada no Teatro Ruth Escobar (de 30/05 a 31/8), e, integrada ao repertório da trupe, foi reencenada em anos subsequentes⁴.

Antes de passar à análise dessa performance, faço algumas observações de cunho metodológico. A recepção dos clássicos, área associada aos estudos de recepção, tem se tornado uma linha de pesquisa profícua nas últimas décadas. O enfoque está menos em rastrear a herança clássica, mas em verificar o modo como se dá a apropriação hoje de obras oriundas dessa tradição, importante para pensar questões centrais à modernidade. Isso significa que a ênfase recai antes sobre o produto que emana da fonte clássica inspiradora do que sobre ela própria, seu ponto de partida. Levando isso em conta, interessa-me, portanto, investigar como, dentro da proposta de Hugo Possolo e dos Parlapatões, o teatro de Aristófanes, tão intrinsecamente ligado à Atenas do século V a.C., tornou-se veículo de diagnóstico e crítica de problemas de nossos tempos, particularmente do Brasil que vivia a transição do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB) para o de Luís Inácio Lula da Silva (PT).

acolhida desde meados do século XX, tendência que se mantém no começo do XXI, como atestam as recentes adaptações para o cinema de Spike Lee (*Chi-raq*, 2015) e, mais livre, *Le source des femmes*, de Radu Mihaileanu (França, 2011).

² São sete montagens de *Lisístrata* na cidade de São Paulo entre 1990 e 2002 para uma de *Paz* (1993) e três de *Assembleia de mulheres* (1997, 1998, 1999). Note-se que em seu levantamento, Zelia de Almeida Cardoso leva em conta não apenas montagens comerciais, como a de Domingos de Oliveira e Celso Frateschi, que ficou sete meses em cartaz em 1994, como semiprofissionais, como a realizada pelo Teatro do Sindicato dos Bancários, que teve duas apresentações apenas, em 1992. Os dados são expressivos dado o peso de São Paulo no contexto artístico nacional em vista de sua cena teatral variada e movimentada.

³ Do que pude apurar, houve uma montagem de *As nuvens*, dirigida por Márcio Tadeu, no Departamento de Artes cênicas, da Unicamp (1994) e uma adaptação para o público infantil de *Pluto, O mais frouxo dos deuses!* (1998), por Flávio Degranges, no Rio de Janeiro.

⁴ Foi retomada em mostras de repertório do Grupo, como, por exemplo, em fevereiro de 2004 (Mostra São Paulo de Teatro), em agosto/2010 (Espaço Parlapatões, São Paulo-SP), em julho/2013 (Teatro Liceu, Campinas-SP), em dezembro/2013 (Teatro Nelson Rodrigues, Guarulhos-SP).

Cabe igualmente breve consideração sobre a natureza da obra que se quer examinar. Trata-se de uma performance dramática que, como tal, tem como características a efemeridade e a contingência. É efêmera porque tem uma duração determinada – no caso de uma peça de teatro, uma temporada, por exemplo. É contingente porque comporta em si a imprevisibilidade, ou seja, numa mesma temporada, uma atuação nunca reproduzirá exatamente outra, pois a própria interação entre atores e plateia já determinará alterações, de maior ou menor grau, no espetáculo – diferentemente do que acontece com um filme, por exemplo. Essas duas qualidades definidoras da performance dramática vinculam-se ao que é mais evidente, sua natureza presencial. Veja-se o verbete do *Houaiss* para teatro: “a arte de representar ou de se apresentar a um público”⁵.

Quando se lida com o teatro antigo, estabelece-se uma relação visceral com o texto, que, embora tenha um estatuto próprio, enquanto obra literária, é uma carta de intenções ou um roteiro para a performance, que deve ser presumida com base nos elementos de que o pesquisador dispõe para análise – dados de arqueologia ou da própria recepção das obras, entre outros. As montagens contemporâneas do teatro antigo colocam o pesquisador na posição de espectador, deslocando a centralidade do texto e convidando à consideração de outros elementos que compõem o espetáculo em sua materialidade, como atuação, cenário, figurino, música, antes inacessíveis ou invisíveis⁶. Assim, o estudo da performance requer do classicista um exercício de desapego de sua majestade o texto e uma abertura para (re)visões das obras, livres das convenções que regulam a produção acadêmica e capazes de oferecer-lhes um contraponto muitas vezes iluminador. É suposto que as boas montagens se inscrevem na longa rede de interpretações e comentários que a obra clássica suscita e com as quais se pode aprender, tanto sobre elas quanto sobre nós.

Em minha análise de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro* vou me valer dos seguintes recursos: a) observação direta, uma vez que tive oportunidade de assistir à peça em sua primeira temporada⁷; b) consulta aos paratextos (programa do espetáculo, release para imprensa); c) consulta à crítica especializada e d) a registros fotográficos e filmicos⁸. Vou desdobrar o exame da peça nos seguintes tópicos:

⁵ Para maior discussão desses tópicos, remeto a Hall (2004).

⁶ A condição de espectador não é *sine qua non* para o estudo de performances contemporâneas, embora desejável e enriquecedora. Há outros recursos para reconstruir o espetáculo como filmagens, roteiros, registros fotográficos, paratextos variados, críticas na imprensa e entrevistas/testemunhos com/de integrantes da produção ou espectadores.

⁷ Esclareço, contudo, que a) à época não fui “a campo” (i.e., não tomei notas, não tinha intenção de escrever sobre a peça); b) entre aquele momento e hoje, quando a retomo, passaram-se 13 anos... Muita coisa se apagou e, embora tenha lembrança vívida da experiência, guardo, sobretudo, “impressões”, que são parte da recepção da obra.

⁸ Os Parlapatões tem especial cuidado na preservação da trajetória do grupo, como demonstram o site que documenta cada uma de suas produções (<http://parlapatoes.com.br/>), o canal no Youtube

a) gênese do espetáculo; b) o contexto de sua produção; c) as soluções cênicas adotadas, procurando assim abarcar diversas características dessa montagem singular.

A gênese do espetáculo: por que montar Aristófanes no século XXI?

“Para ir contra, o humor é excelente arma e, ao contrário de ser conservador, ele tem força de transformação. E melhor, se dá através do prazer.”

Hugo Possolo (2003).

O programa do espetáculo traz depoimento de Hugo Possolo em que declara que resolveu montar *As nuvens* por ter sonhado que atuava na peça. Porém, mais significativo, a meu ver, é a admissão do desejo de explorar o potencial político do teatro – político em sentido amplo, abarcando todas as manifestações que regem a vida na *pólis*. O teatro de Aristófanes encarna bem esse ideal, constituindo talvez o maior exemplo de comédia política, no sentido de que ofereceu crítica explícita e abrangente da sociedade contemporânea – porque a comédia grega, assim como a historiografia, era entendida basicamente como crítica da realidade presente. *As nuvens* é bom exemplo dessa característica, pois ao tratar de Sócrates, em última estância um indivíduo sem atuação política marcada, propõe a discussão do impacto da educação e das ideias na cidade e nos cidadãos.

A opção por Aristófanes reforça esse duplo compromisso dos Parlapatões, visível na sua trajetória, com o cômico e com a crítica:

Assim, queremos trafegar na contramão de um individualismo exacerbado para mostrar a capacidade política de nosso ofício. As comédias de Aristófanes são um excelente pretexto para aprofundarmos este tema. No fundo, sem fazer metateatro, estamos falando de nós mesmos, nossa luta pela sobrevivência, nossas contradições e, principalmente, oferecendo nossa visão crítica. E é com ela, através da ironia, que disputaremos um espaço de pensamento, sempre negado aos que fazem humor.⁹

O texto, cujo tom é o de um manifesto, assemelha-se à voz do poeta presente nas parábases aristofânicas (e o programa me parece cumprir de fato essa função),

(<https://www.youtube.com/user/canalparlapatoes?feature=chclk#p/u/0/Yze9m8G0J2g>) e o livro de Valmir Santos, *O riso em cena. Os dez anos de estrada dos Parlapatões* (São Paulo: Estampa, 2002).

⁹ Extraído do programa de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*, em <<http://parlapatoes.com.br/site/as-nuvenus-eou-um-deus-chamado-dinheiro/>>.

mas evoca principalmente o verso de *Acarnenses* (425 a.C.) em que o herói cômico reivindica o direito de oferecer seus conselhos à cidade: “a comédia [*trugoidia*] também conhece o que é justo” (v. 500).

Abraçar autor e obra, no entanto, também implica reconhecer o viés reacionário da comédia aristofânica e, consciente dele, tentar neutralizá-lo. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, por ocasião da estreia no Festival de Curitiba, Possolo externou seu incômodo com o componente reacionário da comédia:

[...] surpreendeu-me o quanto o Aristófanes era reacionário. Na verdade, ele bateu no Sócrates por reacionarismo. Ele não queria o avanço do pensamento que o Sócrates apontava. Só que a crítica que ele fazia ao filósofo era muito contundente, criticava a dominação das pessoas por meio da retórica. Esse também foi um gancho para a adaptação. Pegar o que são as retóricas de hoje (a mídia, a publicidade, os jogos de poder entre políticos etc) e transformar isso na crítica da peça. A gente tenta inverter o reacionarismo de Aristófanes para uma outra ideia, um questionamento que não se pretende nenhum pouco revolucionário, mas, como diz o próprio texto da peça, “a gente quer ver o circo pegar fogo.” (SANTOS, 2003)¹⁰.

Em resumo, a proposta dos Parlapatões para a montagem de Aristófanes é a de resgatar sua verve crítica e, para tal, é necessário contemplar os problemas atuais, identificados como “[...] o poder das retóricas contemporâneas, as formas de manipulação e sustentação do sistema. Imagens e palavras a serviço do poder.” (POSSOLO, 2003). No *release* distribuído à imprensa, a ênfase recai sobre os efeitos da globalização, associada à degradação econômica e cultural. Esse diagnóstico orientou a montagem. Ou, nas palavras de um crítico de teatro: “Ser fiel a Aristófanes (448-385 a.C.) é fazer com seu texto o mesmo que ele fazia com a mitologia: transformá-lo em pretexto para o sarcasmo contra as decadentes mistificações de nosso próprio tempo.” (COELHO, 2003).

O propósito de trazer Aristófanes ao “nosso próprio tempo” é visível na concepção do espetáculo, na qual o contemporâneo impera. O figurino dá destaque aos ternos que vestem os homens de negócios e não há quaisquer alusões ao vestuário grego; no cenário, o piso de alumínio e o telão onde alternam-se projeções

¹⁰ Veja-se também esse trecho do programa, assinado por Possolo (2003): “Ao estudar a obra de Aristófanes, percebi que, além de instigante, a peça [i.é, *As Nuvens*] tinha um quê de reacionária. Aquilo me angustiou. Lá vem os idiotas de sempre falar que o humor confirma valores retrógrados. Tracei a inversão do jogo. Confio no riso e no seu poder demolidor”. O reacionarismo de Aristófanes, embora não seja unanimemente aceito, tem certo eco na bibliografia, especialmente no que respeita ao espectro político em que o poeta é visto como aliado das elites aristocráticas atenienses e crítico da democracia. Não cabe aqui explorar esse tópico, apenas notar que o diretor da peça não está sozinho no diagnóstico que tece sobre o autor.

da nota de cem dólares e as nuvens que por muito tempo foram o pano de fundo do Windows, onipresente em nossos computadores; a iluminação remete aos shows de rock; a trilha sonora alterna o eletrônico com ritmos nacionais, às vezes ensejando um número musical à maneira das chanchadas da Atlântida – *Boneca de Piche*, como um videoclipe, pode ser visto no Youtube. Enfim, o século XXI se faz presente em cada detalhe, sem que haja o intuito de escamotear a raiz grega e antiga da peça, como vou mostrar mais adiante. Com isso, a história que se conta passa a ser percebida como a nossa própria história.

O contexto: globalização, neoliberalismo, eleições

“O Brasil quer mudar. Mudar para crescer, incluir, pacificar. Mudar para conquistar o desenvolvimento econômico que hoje não temos e a justiça social que tanto almejamos.”

Luiz Inácio Lula da Silva (2002).

A recepção da peça pelos veículos de imprensa, um tanto à reboque dos paratextos produzidos pelo Grupo, também ressalta a crítica à sociedade de consumo (*Isto é*, 09/06/2003), à supremacia do dinheiro e do lucro e os valores capitalistas (*Diário de São Paulo*, 07/08/2003), à enganadora mídia moderna (*Estado de São Paulo*, 26/06/2003), à desigualdade e às injustiças sociais (*Digestivo Cultural*, 04/06/2003), aos gurus da autoajuda (*Folha de São Paulo*, 11/06/2003). Nenhuma, no entanto, parece atentar para o contexto específico do país no momento em que a peça foi gestada e apresentada, fator decisivo, a meu ver, para escolha dessas duas comédias (e não outras, e não apenas uma ou outra), pois ao ler *As nuvens*, Possolo (2003) descobriu *Pluto* e, encantado com a peça, resolveu unir as duas numa só montagem.

A estreia coincide com o primeiro ano do governo Lula (PT), que veio a suceder Fernando Henrique Cardoso (PSDB) na presidência da República. Embora não haja menção explícita a esse contexto no programa ou no texto da peça (mas Lula está entre os muitos parodiados em cena), muitas das questões evocadas durante a campanha eleitoral de 2002 e que permeavam então o debate político brasileiro se fazem muito presentes ali. Pretendo destacar três aspectos desse cenário: a desigualdade social, o poder da propaganda, a globalização e suas consequências.

A política neoliberal implementada por Fernando Henrique Cardoso ao longo de seus oito anos na presidência (1995-1998, 1999-2002), que, a *grosso modo*, poderiam somar-se aos anos em que ocupou o cargo de ministro da fazenda de Itamar Franco (1993-1994), teve como marcos a privatização e abertura do país a empresas estrangeiras. Nas palavras de Rubim (2003, p. 15):

A Era FHC foi perpassada, na prática e na imaginação, por um programa de fazer o Brasil “contemporâneo” pela via de uma globalização subordinada ao chamado Primeiro Mundo. A adoção, sem adequações, e mesmo a mera imitação dos valores e da cultura daquele ideal de sociedade tornaram-se as suas marcas registradas.

Esse projeto, parte devido a crises econômicas de âmbito internacional, parte devido a contradições do próprio programa de governo, cuja meta de controle de inflação estava baseada na manutenção artificial do câmbio, foi abalado ao final do governo com a perda da estabilidade econômica, conquistada graças ao do Plano Real (1994). Seguiram-se altos índices de desemprego, queda expressiva do PIB, aumento da taxa de juros e elevação dos impostos, o que gerou o aumento da desigualdade social e se refletiu no índice de popularidade do então presidente – segundo o Datafolha, em outubro de 2002 a porcentagem dos que julgavam o governo FHC ótimo ou bom era de apenas 23% (FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003)¹¹.

Foi nesse cenário que se travou a campanha eleitoral de 2002, que teve como principais agentes o candidato da situação, José Serra (PSDB), e, pela oposição, no espectro da esquerda, Luiz Inácio Lula da Silva (PT). O debate foi muito polarizado e acalorado em torno de projetos de governo bastante distintos, especialmente no que respeitava às políticas sociais. Lula elegeu-se com a promessa de atuar fortemente para erradicar a miséria e diminuir substancialmente o fosso que separava (e ainda separa) os mais pobres dos mais ricos na população brasileira.

Outra característica interessante da campanha de 2002 foi o alcance de sua cobertura midiática, a maior realizada até então (FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003), sendo que a exposição dos candidatos extrapolou o horário político gratuito e os tradicionais debates entre candidatos, estendendo-se para os programas jornalísticos e de entretenimento. Segundo Rubim (2003), sua principal marca foi a visibilidade. Essa ampla cobertura chamou atenção para o papel do *marketing* político, fato já bastante evidente desde a eleição de Fernando Collor de Mello (1990-1992), mas que a cada nova disputa ganha maior destaque. O jornalista Eugênio Bucci parece ter resumido bem a questão quando disse: “Já que tudo é imagem, alguém deveria proclamar, de uma vez, que a publicidade suplantou o jornalismo na função de mediar os debates públicos. Sem publicidade, não há democracia. Pelo menos, não há eleição.” (apud FIGUEIREDO; COUTINHO, 2003). Esse mesmo diagnóstico foi feito por Duda Mendonça (2001, s.p.), responsável por inúmeras campanhas de sucesso e que conduziu a propaganda de Lula em 2002:

¹¹ Tabela 1.

Foi por isso que a grande virada no moderno marketing político brasileiro se deu com a entrada dos publicitários. Até então, o nosso marketing era predominantemente jornalístico. Daí a natureza mais narrativa e mais informativa da sua linguagem. Não havia uma consciência clara do que significava escrever texto para televisão. Com a entrada dos publicitários, tudo mudou.

Para Figueiredo e Coutinho (2003), a campanha expôs “a força do *marketing* político em um país de partidos fracos, eleitores pouco escolarizados e com uma televisão capaz de criar (e destruir) ídolos da noite para o dia”.

Duda Mendonça, marqueteiro de Lula, demonstrou maior entendimento do poder desse veículo para criar e consolidar a imagem de seu candidato. Para ele (MENDONÇA, 2001, s.p.), “em matéria de campanha política na televisão, a forma, é muitas vezes, mais importante que o conteúdo”. Assim, decide apresentar o Partido dos Trabalhadores e seus candidatos de uma forma mais palatável à sociedade, mais *light*, como o próprio publicitário enuncia¹². É a origem da transformação do combativo líder sindical no conciliador “Lulinha paz e amor”, uma “domesticação” da imagem expressa na adoção de uma retórica menos agressiva e num figurino executivo que privilegiava o terno e gravata, entre outros fatores. O discurso do candidato também não distou muito dos demais concorrentes, com ênfase em análises conjunturais, discussão de temas sociais (desemprego e segurança), tendo como diferencial o compromisso de não bater de frente com o livre-mercado, expresso na *Carta ao povo brasileiro*, importante documento de campanha (RUBIM, 2003, p. 6).

Com esse sucinto panorama da campanha, quero apontar que o diagnóstico e a imagem de Brasil que emerge do debate eleitoral pautou de certa forma a escolha e adaptação de Possolo das comédias aristofânicas. *As nuvens* tematiza o poder do discurso para mudar a realidade em prol do mais hábil orador, já *Pluto* trata da redistribuição da riqueza de forma igualitária entre todos os cidadãos.

O herói da primeira peça, Estrepsíades (Estrepado, na versão de Possolo), quer encontrar um meio de não pagar suas dívidas, almejando assim vantagens exclusivas para si. Para isso, busca, primeiro, convencer seu filho Fidípedes (Fedepê) a frequentar a escola de Sócrates (Wall Street), onde aprenderia argumentos capazes de torcer a realidade, o discurso injusto. Diante da recusa do jovem, Estrepsíades se candidata como discípulo do Pensatório, mas, incapaz de dominar as sutilezas do pensamento retórico, termina por ser substituído por seu filho, persuadido afinal.

O herói da segunda peça, Crêmilo (Crédulo), apesar de honesto e trabalhador, está condenado à pobreza, enquanto os desonestos prosperam. Ao cumprir a

¹² Cf. Rubim (2003, p. 6): “Cabe destacar o tom *light* da campanha do PT. Nesse caso, dois números trazidos por Mauro Porto são expressivos: Lula foi o candidato que mais dedicou tempo às músicas e jingles (10,6%) e o que menos utilizou o recurso da propaganda negativa (2,5%)”.

determinação do oráculo para que seguisse a primeira pessoa que encontrasse ao sair do templo, depara-se com o deus Pluto, ou Dinheiro, e o persuade a tornar todos ricos, mesmo os desonestos, pois, segundo seu raciocínio, uma vez ricos, não mais teriam necessidade de delinquir. Seu plano previa, assim, a extinção da Pobreza, que acaba por ser expulsa da cidade.

Em ambos os casos, a concentração do poder de transformação na mão dos homens termina por solapar a crença nos deuses tradicionais. Em *As nuvens*, as divindades homônimas, que representam em parte forças da natureza, em parte as sutilezas retóricas, são propostas por Sócrates como substitutas dos deuses do Olimpo. Em *Pluto*, o súbito enriquecimento da sociedade torna os deuses obsoletos, já que todos os homens têm acesso aos bens materiais e a carência inexistente, abolindo a necessidade de culto.

Em vista das questões postas pelo contexto político e social brasileiro do início do século, as duas comédias são complementares e ganham se postas lado a lado. A adaptação proposta por Possolo unifica os enredos das duas, que também requerem atualização. Os heróis devem representar as contradições do Brasil contemporâneo. Assim, Estrepado (Estrepesiades) incorpora a dicotomia campo e cidade e a mobilidade das novas classes sociais, já que abandona suas raízes rurais para ascender socialmente pelo casamento com a filha de um magnata urbano, Megaclown [sic]. Apesar de apresentado como rico, está endividado e luta para manter seu padrão de vida. Já Crédulo (Crêmilo) é trabalhador, honesto, mas, apesar disso, irremediavelmente pobre – o que é percebido por Estrepado como uma deficiência, uma vez que está empenhado em evitar para si o destino do outro¹³.

Sócrates, o mestre da retórica, em cuja escola se ensina economia e cujos discípulos atuam na bolsa de valores, recebe o nome de Wall Street, encarnando o mercado diante do qual todos se curvam. A lei do mercado se pauta pelo consumo, que, por sua vez, é criação e tem sustento no *marketing*. Esta relação é posta na explanação que o guru do Pensatório dá a Fedepê, filho de Estrepado, quando ele se junta a seus discípulos. Diante da questão sobre o que consistem seus ensinamentos, Sócrates/Wall Street responde:

Wall: Retórica! É simples! Temos de convencer todos sobre nossa verdade filosófica: “Consumo, logo existo!”. Se os seres humanos, digo, se os consumidores pensarem no que é justo e no que é injusto nessa vida, não vão comprar nada... Temos que iludi-los sempre!

Fedepê: Iludir as pessoas?

¹³ Cf. *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*, numa de suas primeiras falas, Estrepado caracteriza Crédulo assim: “O homem que eu matei não era nem bom, nem mau. Era pobre.”

Wall: Sim!!! O Marketing é tudo!!! Até um péssimo produto vende bem se a embalagem for boa. Vamos tomar como exemplo um produto que todos conhecem bem: a notícia!

Estrepado: A notícia é um produto?

Wall: Sim! Fedepê vai ver como funciona o grande espetáculo da notícia (...). (apud KRUGER, 2008, p. 111).

Naturalmente, o programa utópico de redistribuição de renda de Crédulo, levado às últimas consequências, é incompatível com as pretensões de Wall e de Estrepado, que continuam a pensar em termos de vantagens corporativas ou individualistas. Isso confere a nossa comédia um certo ar de tragédia. Vale notar que as mesmas contradições permeavam o programa eleitoral de Luis Inácio Lula da Silva, como exposto na *Carta ao povo brasileiro*, que tinha por norte conjugar economia de mercado e justiça social. Esse programa, como se sabe, sagrou-se vencedor nas urnas¹⁴.

Compre um e leve dois: desafios e soluções de uma transposição

Uma vez decidido a fazer as duas, a questão passa a ser como conjugá-las. Reside nessa fusão a principal novidade e desafio dessa montagem. O procedimento não é novo no teatro ocidental, longe disso. Como é sabido, os romanos construíram sua comédia a partir da reelaboração de material grego, a denominada *contaminatio*, por vezes adaptando mais de uma peça a um único enredo ou transpondo-as ao contexto romano.

A escolha do nome do espetáculo escancara sua natureza compósita, evidenciada nos conectivos “e/ou” que reúnem, de forma aparentemente tosca, os títulos das duas comédias de Aristófanes em que se baseia a adaptação: *As nuvens* (423 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.), traduzida no Brasil por *Um deus chamado dinheiro* – as duas, por sinal, junto com *Só para Mulheres* (*Assembleia de Mulheres*, 392 a.C.), integram um dos volumes que a Zahar dedicou à obra do comediógrafo grego¹⁵.

¹⁴ Tome-se por exemplo o trecho seguinte (LULA DA SILVA, 2002): “O povo brasileiro quer mudar para valer. Recusa qualquer forma de continuísmo, seja ele assumido ou mascarado. Quer trilhar o caminho da redução de nossa vulnerabilidade externa pelo esforço conjugado de exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas. Quer abrir o caminho de combinar o incremento da atividade econômica com políticas sociais consistentes e criativas. O caminho das reformas estruturais que de fato democratizem e modernizem o país, tornando-o mais justo, eficiente e, ao mesmo tempo, mais competitivo no mercado internacional.”

¹⁵ Esse detalhe já indica que a adaptação da comédia, a cargo de Hugo Possolo, baseou-se nas traduções de Mário da Gama Kury, o que se confirma com o cotejo de trechos do roteiro disponibilizados na internet com as referidas traduções (Cf. ARISTÓFANES. **As nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995). Via de regra, a adaptação segue bem de perto a

No *release* distribuído à imprensa (e que pode ser consultado no *site* do grupo), explica-se que os conectivos remetem à “folha de cheque de conta conjunta: *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*”, evocando de imediato a questão do dinheiro como central à montagem – note-se ainda que em “deus” o “s” final é substituído pelo cifrão. Os signatários dessa “conta conjunta”, Crédulo e Estrepado, terão, no entanto, muita dificuldade em administrá-la.

Desde a abertura da peça, personagens e histórias se cruzam num registro a uma só vez trágico e banal, do tipo que povoa as páginas dos jornais sensacionalistas. Duas personagens anônimas apresentam as circunstâncias em que o encontro se dá. Todos vestem ternos, luzes e música remetem a sirenes dos carros de polícia. Eis os fatos: dois homens se envolvem em um acidente de trânsito, iniciam uma discussão que termina com um deles baleado e morto. O público é convidado a examinar a vida de cada um para determinar o que há de comum entre eles, partindo do pressuposto de que, olhadas de perto, até as ações mais “idiotas” podem adquirir contornos especiais.

Na sequência, vítima e algoz passam a narrar a história um do outro, resumindo em traços gerais o prólogo das comédias gregas que inspiram o espetáculo. A identidade dos dois homens é então revelada; Crédulo, o que morreu, é o trabalhador honesto e pobre, enquanto que Estrepado, o que matou, é o ricoço endividado – e mau-caráter, a valer a premissa de *Pluto* de que só os patifes enriquecem (o que faz sentido, uma vez que a personagem quer dar calote em dívidas contraídas para sustentar uma vida luxuosa e que se casou com uma herdeira rica, com cujo ideal de vida não compactua). O tratamento dado ao caráter das personagens, no entanto, está próximo ao que se vê na comédia aristofânica em que o herói cômico é vil por natureza (*ponerós*, segundo o já clássico estudo de Whitman)¹⁶, mas simpático, na medida em que é capaz de indignar-se e punir os desvios da sociedade.

A abertura entrega o desfecho e se encerra com o corpo de Crédulo estendido no chão. As histórias de cada um serão narradas em retrospecto, mas antes, no entanto, o ator que representa Crédulo, deixado sozinho em cena, numa intervenção à maneira da parábase, dirige-se aos espectadores em nome do comediógrafo grego:

Aristófanes, autor dessa peça, avisa que esse texto foi escrito na Grécia há mais de 2400 anos, com a declarada intenção de ajudar na condenação do filósofo Sócrates, o que de fato acabou acontecendo. Sócrates foi condenado à morte.

tradução proposta por Gama Kury. Apesar de não contar com a tradução integral de Aristófanes, a Zahar foi quem concentrou a maior seleção de comédias do autor, sete ao todo, sempre na tradução de Mário da Gama Kury.

¹⁶ Cf. WHITMAN, W. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

Portanto, qualquer semelhança entre os personagens e os fatos reais aqui narrados é mera sacanagem dos atores.¹⁷

O texto, que o ator lê de um papel tirado de seu bolso, quer ser de um didatismo primário e cumpre, a meu ver, dupla função. A primeira é não deixar que o espectador perca de vista a origem da peça, sobretudo em vista da atualização de cenário e personagens. Ao contrário de outras adaptações de textos gregos em que a alusão é velada, essa transitará o tempo todo entre o passado e o presente, ressaltando o que há de comum nesses contextos – assim como o espectador foi convidado a contemplar a vida das personagens principais procurando semelhanças, a mesma operação vale para o contexto grego e o mundo contemporâneo. Por outro lado, adverte-se que a comédia (e a observação cabe apenas à peça *As nuvens*) contribuiu para a condenação de Sócrates, de modo a colocar em questão o caráter reacionário da comédia, incômoda para o grupo teatral. Se não é uma unanimidade, Sócrates é uma figura admirada da antiguidade, um exemplo de alguém afeito aos princípios e à liberdade de pensamento¹⁸.

Essa declaração, então, tão à queima-roupa quanto o tiro que vitimou Crédulo (cujo ator que lhe dá vida está alçado a porta-voz do poeta, lendo a nota) evidencia o caráter ideológico do gênero e o fato de que os atores, nada ingênuos, estão cientes dele: o fato de ser crítico não implica necessariamente que a crítica seja justa. Os atores se propõem a corrigir isso subvertendo a relação entre realidade e ficção. Ao afirmar que qualquer coincidência se deve à “sacanagem”, desvinculam-se personagens e atores históricos. Sócrates, rebatizado de Wall Street, pode representar vícios de nosso tempo com menos distorção, porque de fato Wall Street não pretende ser o Sócrates histórico, apesar de aqui e ali haver sobreposições. Da mesma forma, as *Nuvens* são associadas à *Microsoft*, empresa multinacional criada por Bill Gates, que as adotou como imagem para a tela de entrada do *Windows*, o sistema operacional mais bem sucedido da história. Ambos passam a representar a força do capital e das novas mídias digitais, ferramentas da globalização.

Outro desafio que o grupo enfrenta abertamente diz respeito à topicalidade da comédia grega. As referências a figuras e eventos contemporâneos e locais são numerosas e requerem explicações que nos livros se materializam na forma de notas. Os leitores de Aristófanes estão habituados a interromper a leitura para

¹⁷ Transcrito do vídeo disponível no *Youtube* com os 15 minutos iniciais da peça (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=crLBCHzQHmc>>).

¹⁸ Vou passar aqui a questão de se *As nuvens* realmente ajudou na condenação de Sócrates e, especialmente, a problemática questão as “intencionalidade” da obra. Mário da Gama Kury, cujas traduções embasaram a adaptação, anota na introdução às peças que “muito provavelmente esta comédia de Aristófanes influenciou no julgamento de Sócrates e em sua condenação à morte” (1995, p. 8), sendo o que deve ter bastado aos comediantes.

atentar a essa forma específica, e tipicamente acadêmica, de paratexto, sem a qual, a compreensão do todo ficaria comprometida. Naturalmente isso não constituía um problema quando da performance original da obra, uma vez que o público conhecia a maior parte das referências. Passados apenas alguns anos, como indicam a produção de escólios e léxicos já na Antiguidade, isso já não era mais assim. Hoje, a encenação da comédia grega requer pensar como tratar essa questão. As adaptações muitas vezes amputam essas referências, desfigurando a obra, ou ignoram a dificuldade, jogando para a plateia o problema de interpretar as alusões.

No caso dos Parlapatões, o programa, que poderia cumprir minimamente essa função contextualizadora, não o faz – intencionalmente, creio eu. A solução mais fácil, porque é a que menos interrompe a ação dramática, é inserir a explicação na fala dos personagens. Assim, quando Crédulo e seu criado descobrem que estão na companhia de Pluto, deus cuja identidade é clara para o público original da peça, mas que não é óbvia para as plateias contemporâneas, o criado, depois de fingir indignação (“Você é o deus Pluto e nos escondeu isso até agora? Isso não se faz!”), passa a perguntar reiteradamente: “Mas quem é Pluto mesmo?”. Após muita insistência, a resposta é dada pelo patrão: “Pluto, o deus Dinheiro!”, informando assim, por tabela, o espectador. Outras alusões de menor monta são suprimidas, sem maiores problemas para a compreensão do enredo¹⁹.

Outras vezes, o grupo opta por chamar a atenção do público para essa característica que a obra assumiu hoje, em vista da distância temporal e cultural que se impõe entre ela e nós, de modo a não escamotear as dificuldades que representam. Também o espectador, como o leitor, será obrigado a fazer uma pausa na contemplação do espetáculo – isso fica claro na “nota de advertência” posta logo na abertura da peça que situa Aristófanes e Sócrates.

Outro momento em que isso ocorre, ainda mais revelador, diz respeito a elucidação de, ao que tudo leva a crer, um neologismo criado por Aristófanes, o *phrontisterion*. A tradução por “Pensatório” enfatiza o estranhamento do termo, aplicado às escolas onde os filósofos se reuniam a seus discípulos para “pensar”²⁰. O termo é mencionado pela primeira vez na peça, sem que haja preocupação de situá-lo precisamente (“Lá [no Pensatório] vivem pessoas que falando a respeito do céu, afirmam que ele é um forno que cobre as pessoas.”). À medida que o termo recorre no diálogo entre Estrepado e Fedepê, cria-se a expectativa sobre seu significado, exacerbada pelo fato de pai e filho divergirem sobre a natureza dos atos praticados em tal lugar. Num dado momento, Estrepado dirige-se aos espectadores (apud KRUGER, 2008, p. 110):

¹⁹ Como a alusão a conterrâneos do poeta cuja identidade é praticamente desconhecida hoje.

²⁰ Cf. tradução de Mário da Gama Kury, já citada, mas também na de Gilda Reale Starzynski (São Paulo: Difel, 1967).

Estrepado: [...] Adoro plateias silenciosas. Há alguns minutos observo que ninguém aqui entende que porra é esse tal de Pensatório. Mas ninguém ousa perguntar. É impressionante como as pessoas são tímidas! O ideal é fazer como nos livros. Notas de rodapé. Facilitando suas vidas: Rodapés Nhatale!

Puxado para cena um ator, acororado sobre um skate, que emula um encicléma, incorpora a nota de rodapé e explica (apud KRUGER, 2008, p. 110):

Rodapés: Pensatório. Do grego: Lugar onde se pensa. Ou seja, um lugar que não existe. Na comédia de Aristófanes, o Pensatório é a escola dos discípulos sabidos, onde morava e trabalhava o filósofo Sócrates, com seus discípulos e condiscípulos. Aqui o personagem Sócrates ganhou um nome mais atual: Mister Wall! Wall Street.

A personificação da nota de rodapé, tão característica das edições impressas da comédia de Aristófanes, serve a pelo menos dois propósitos. Um seria evidenciar a matriz erudita que o texto, um clássico, assume, assinalando ao público que nem tudo será de imediato compreensível aos modernos e que a adaptação tem limites, sob pena de desfigurar o original. Outro está na reprodução de mecanismos de promoção do cômico empregados com frequência por Aristófanes e seus congêneres. Destacaria nesse caso dois: a) a concretização de algo que é abstrato (a nota ganha vida e vira personagem, com direito a nome, inclusive); b) o tratamento satírico de um elemento pertencente às esferas intelectuais. Tanto um quanto outro estão presentes em *As nuvens*, em que os argumentos retóricos justo e injusto são personificados e disputam entre si, tal atletas da luta ou galos de rinha, o favor das personagens e do público. O mesmo se passa com as próprias nuvens, claramente associadas aos fenômenos da natureza, que assumem, no coro, a forma de mulheres/divindades. A ironia surge também no conteúdo da fala. Ao designar o Pensatório como “lugar onde se pensa”, Rodapé acrescenta: “Ou seja, um lugar que não existe”, denunciando a falsa aura intelectual da escola de Sócrates/Wall Street. Não há nesse mundo lugar destinado ao exercício do pensamento.

Essas interpelações à plateia, características da comédia grega, se repetem ao longo do espetáculo, constituindo também uma estratégia para tirar o espectador de sua zona de conforto. Dentre as lembranças mais fortes que tenho do espetáculo está a de entrar no teatro e encontrar sobre os assentos fichas verdes e vermelhas. O público deveria escolher uma delas, indicando assim se se voluntariava a colaborar com o espetáculo ativamente (verde) ou, pelo contrário, se queria assumir postura meramente contemplativa (vermelha). Escolhidas as fichas e os papéis, a plateia era surpreendida durante o espetáculo com a informação de que os atores teriam resolvido subverter o pacto, ou seja, seriam chamados a atuar os detentores das fichas vermelhas. É de se imaginar o desconforto que isso implicava em parte do

público! A intenção aqui é tirar o público de sua passividade. E espectadores de fato eram convocados a atuar em algumas cenas da peça. O teatro tem o papel fundamental de formar cidadãos críticos, capazes de agir para mudar o curso dos acontecimentos. Assim, o ideal grego do teatro como expressão da pólis é retomado de forma coerente.

Essas formas de interação constituem o maior diferencial dessa montagem e resultam num espetáculo que captura o espírito da comédia aristofânica de maneira mais fiel do que se tivesse pretendido realizar uma montagem “arqueológica”, presa à letra do texto e às convenções do teatro grego – em termos de figurino, adereços, cenários, etc.

Post-scriptum: de narizes e estrelas vermelhas

Ao final da primeira temporada, em setembro de 2003, a seguinte nota, intitulada “Nariz vermelho”, é publicada na coluna de Mônica Bergamo na *Folha de São Paulo*:

Por falar em Lula, os integrantes do Grupo teatral Parlapatões aguardam ansiosos uma resposta do presidente – que foi formalmente convidado por dois palhaços da trupe a assistir à peça *As nuvens e/ou um deus* chamado Dinheiro. “Estamos dispostos a nos locomover até Brasília para realizar uma sessão exclusiva, sem custo ao erário”, diz a carta, enviada ao Palácio do Planalto.

*

Os palhaços juram que o convite é sério. A resposta ainda não chegou.

A apresentação nunca aconteceu. Possolo atribuiu mais tarde a recusa ao teor crítico da releitura da comédia grega (apud KRUGER, 2008, p. 110):

[...] a nossa montagem das “Nuvens” foi uma das montagens mais críticas que a gente já fez, mas ela foi descontextualizada [...] Ela era uma porrada, ela era uma porrada. E a gente ofereceu para fazer no Palácio do Planalto logo que o Lula assumiu. E eu tinha vários amigos lá dentro, sabia que tinha possibilidade. Eles não quiseram. O cara não queria ver a ratoeira. Não queria.

Na sua percepção, o presidente queria passar longe do diagnóstico mordaz da realidade brasileira e das contradições inerentes ao programa de governo por ele proposto que a peça trazia. Para ele, a montagem foi “descontextualizada”, sendo que o desejo de apresentá-la no Palácio do Planalto para o presidente seria, depreende-se, uma tentativa de devolvê-la à perspectiva original. A ratoeira evoca a armadilha que o *marketing* político criara e que, cedo ou tarde, como sabemos bem demais, leva à aporia.

DUARTE, A. S. Socrates in Wall Street. The Parlapatões and the reception of aristophanic comedy at the beginning of Lula's government. **Itinerários**, Araraquara, n. 45, p. 53-69, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper intends to discuss the reception of Aristophanic comedy in contemporary Brazil by analyzing a specific staging. **As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro** (The Clouds and / or a god called Money) was staged by the Parlapatões company in 2003, the first year of the government of Luiz Inacio Lula da Silva, to whose electoral campaign it seems to respond. This analysis will be guided by the following features: a) direct observation derived from experience as a spectator; b) consulting paratexts (the show program, press release, etc), c) theater reviews, and d) photographic and filmic records. The play will be examined from the following topics: a) genesis of the staging; b) the context of the production; c) the adopted performing solutions, thus seeking to encompass the various features of this unique assembly.*

■ **KEYWORDS:** *Aristophanes. Brazilian presidential election (2002). Classical reception. Parlapatões. The clouds.*

REFERÊNCIAS

BERGAMO, M. Nariz vermelho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0209200303.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CARDOSO, Z. A. **O teatro brasileiro e a tradição clássica**. (Espetáculos apresentados de julho de 1990 a dezembro de 2014, em São Paulo). Inédito. São Paulo: 2015.

COELHO, S. S. Aristófanes expõe a essência dos Parlapatões. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33971.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2016.

FIGUEIREDO, R.; COUTINHO, C. A eleição de 2002. **Opinião Pública**, v. 9, n. 2, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762003000200005>. Acesso em: 28 jun. 2016.

HALL, E. Towards a theory of performance reception. **Arion**, vol. 12, n. 1, p. 51-89, 2004.

KRUGER, C. **Experiência social e expressão cômica**: Os parlapatões, patifes e paspalhões. 2008. 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000439665>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

LULA DA SILVA, L. I. **Carta ao Povo Brasileiro**. 2002. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/uploads/cartaaopovobrasileiro.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

MENDONÇA, D. **Casos e Coisas**. 2001. s.p. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/casos-e-coisasduda-mendoncapdf.html>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

POSSOLO, H. **As nuvens, a mídia e os sonhos**. Texto do programa de *As nuvens e/ou um deus chamado dinheiro*. 2003. Disponível em: <<http://www.parlapatoes.com.br/texto-programa-content.php?id=8>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

RUBIM, A. A. C. **Cultura e política na eleição de 2002**: as estratégias de Lula presidente. 2003. Disponível em: <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/16885_Cached.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2016.

SANTOS, V. Parlapatões atualizam comicidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31622.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2016.



