

A NUDEZ EM CENA: TEATRO OFICINA, O ESPELHO MÁGICO E O NU ARTÍSTICO.

Maria Angélica Rodrigues de Sousa*

Cite este artigo: SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. A nudez em Cena: Teatro Oficina, o Espelho Mágico e o nu artístico. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.07 - 23, agosto. 2011. Semestral. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2011.

Resumo: O presente texto ocupa-se da reflexão sobre o espaço da cena teatral em sua relação com o uso do corpo nu como recurso cênico. Partindo da abordagem do teatro sob a perspectiva da performance, buscar-se-á aqui ponderar sobre a posição do ator nesta situação de nudez em sua relação com o corpo, com o espaço cênico e com os valores sociais com que estes buscam dialogar. As obras, ensaios e entrevistas com atores do grupo de teatro paulistano Oficina constituem o material empírico sobre o qual as indagações e proposições do presente trabalho serão articuladas. Para tanto, a discussão sobre o status dado ao nu artístico por agentes e público em questão será abordada.

Palavras-chave: Teatro, performance, nudez.

No teatro pode quase tudo

Célia Nascimento – Atriz do Oficina

1. Introdução

A partir da experiência etnográfica nos ensaios das peças - *Cypriano e Chantalan*, de Luiz Antônio Martinez Corrêa, e *Bacantes*, de Eurípedes – encenadas pelo grupo de teatro Oficina – assim como da análise da repercussão da encenação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o presente artigo buscará refletir sobre a recorrente utilização da nudez nas obras observadas, atentando ao diálogo que se desenvolve entre esta nudez e as convenções sociais e estéticas com as quais o grupo busca dialogar, para a partir daí compreender de que maneira tal desnudamento se efetiva no corpo dos atores.

2. Apresentação do objeto: o grupo de teat(r)o Oficina e a experiência em campo.

A cidade de São Paulo constituiu-se historicamente como palco privilegiado para o desenvolvimento da atividade teatral brasileira, assim como para manifestações artísticas em geral. É mais precisamente na década de cinquenta, como apontado por Maria Armanda do Nascimento

Arruda (2001) e Heloísa Pontes (2008) que a cidade passa por importantes mudanças na dinâmica da produção, circulação e nas formas de sociabilidade das dimensões artísticas e intelectuais.

Neste cenário, destaca-se o surgimento e a consolidação de grupos de teatro que se tornariam referências para a transformação da dinâmica de produção e dos conteúdos das obras posteriores. Dentre os grupos fundados neste período destacam-se O TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – fundado em 1948, sendo esta a primeira companhia a se dedicar profissionalmente a um repertório e a uma estética modernos (Labaki, 2001), o Teatro Arena, fundado em 1953 por José Renato [1], recém-formado pela Escola de Artes Dramáticas na USP, e o grupo de teatro Oficina, fundado em 1958 por um grupo de alunos [2] da Escola de Direito do Largo de São Francisco da USP, sendo um deles, José Celso Martinez Corrêa, que é hoje o único membro fundador ainda presente no grupo, atuando como seu principal idealizador e diretor.

O Oficina estreou com dois textos de José Celso Martinez Corrêa de caráter quase autobiográfico, como aponta Armando Silva (1981), tendo em seguida, por influência do Arena se orientado a projetos mais engajados politicamente. Porém, não demorou muito para que o Oficina começasse a ganhar feições próprias; ainda em 1961 o grupo rompe publicamente com o Arena e encena *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams.

É ainda na década de sessenta que o grupo incorpora uma série de influências cênicas nacionais (com o início a um apelo modernista nas produções, tendo mais marcadamente a influência de Oswald de Andrade) e internacionais (Brecht, Artaud, Grotowski, etc). A partir deste período o Oficina passa a articular uma forma própria de criação artística. Através da análise de arquivos do grupo armazenados na Casa de Produção do mesmo e no Arquivo Edgar Leuenroth [3] (AEL), na Unicamp, em 2009, pode-se perceber que esta nova forma de encarar as produções cênicas ganha corpo em *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade encenado em 1967, pouco antes do exílio do grupo. A peça é considerada uma revolução no teatro brasileiro, associada ao movimento da contracultura que eclode neste momento:

Oswald de Andrade passou então a servir de estímulo básico para o grupo lançar e seu espetáculo-manifesto, que iria provocar reações das mais contraditórias e polêmicas, bem como influenciar, diretamente, todo um movimento de artistas de outros gêneros, que recebeu o nome de “Tropicalismo”. (...) Deveria constituir-se em chute no teatro realista historicista (SILVA apud KRÜGER, 2008: 38.)

Na década de sessenta, o movimento da contracultura eclodiria no país preocupado em questionar alguns valores estabelecidos nas mais diferentes esferas culturais: estética, música, drogas, corpo, etc. Tal movimento orienta-se pela ideia de que a marginalidade seria uma ameaça ao sistema. Krüger nos lembra que os trabalhos influenciados pela performance, surgidos através da radicalidade da expressão tropicalista, inauguraram a crítica comportamental (a contracultura), da qual o Oficina viria a ser uma das maiores referências.

O Rei da Vela (vela como analogia a falo), traz o primeiro nu registrado no Oficina, recurso cênico que se tornou marca do grupo. Ainda neste momento podemos observar que cresce a preocupação do grupo com o estatuto do corpo e também do teatro. Observando alguns projetos e manuscritos produzidos pelo grupo naquele momento, é possível notar uma crescente preocupação fenomenológica com relação ao teatro, na busca de uma concepção mais expressionista e menos realista. Este período parece configurar um “embrião” das concepções posteriormente, e atualmente, adotadas pelo grupo no que se refere ao estatuto da arte e a concepção de corpo nela inscrita. É também neste momento que nudez passa a ser utilizada frequentemente como recurso cênico pelo grupo, configurando-se enquanto símbolo-chave de uma nova forma de elaboração política e ideológica. Neste sentido, delinea-se um contexto específico de produção e circulação de corpos nus enquanto arte que se diferencia da aparição clássica da nudez enquanto objeto de apreciação estética: o corpo nu não tem função meramente contemplativa, tampouco tem apenas o objetivo de excitar o espectador, como o nu erótico, assim como não pode ser pensado apenas como um libertador de paradigmas da modernidade, como o caso naturista. Esta forma de utilização da nudez enquanto *corpo em arte* busca efetivar uma ação política que apenas tem sentido respaldando-se na significação que a arte adquire neste contexto, pois como apontará Alfred Gell, “a natureza do objeto de arte é uma função da matriz sócio-relacional na qual está inserido” (GELL, 1998:07).

É neste momento que as noções de antropofagia e a ideia de experimentação proposta pelo projeto modernista a passam a servir de referência para Oficina, que muda neste momento seu nome de *Teatro Oficina* para *Teat(r)o Oficina*. A mudança de nome representa uma mudança de caráter político do grupo: “Não se tratava mais de representar uma determinada força social, mas sim de constituir-se enquanto tal, de fato” (MONTEIRO, 2010, *no prelo*).

3. O nu no Oficina

O campo foi realizado nos anos de 2008 e 2009 no grupo de teatro paulistano Oficina, através do acompanhamento de ensaios e apresentações das peças - *Cypriano e Chantalán*, de Luiz Antônio Martinez Corrêa, e *Bacantes*, de Eurípedes. O grupo Oficina foi escolhido como objeto em função, justamente, do recorrente uso da nudez em cena.

A montagem de *Cypriano de Chantalán* foi realizada em comemoração aos cinquenta anos do grupo. O espetáculo apresenta diversas cenas de nudez, parciais e completas, tendo como personagens principalmente os atores do projeto Bixigão [4], que nos ensaios mostraram-se muito ansiosos com este fato. A questão é que dois deles acabavam de completar dezoito anos, e estreariam sua nudez em cena. Um deles conta-me que, após tantos anos de teatro, não via a hora de fazê-la, era uma libertação, pois no teatro “é diferente ficar nu”. Alguns depoimentos podem ser ilustrativos neste sentido, como a declaração de uma adolescente que também fez parte do projeto Bixigão: “Todo mundo fica nu na vida. Mostrar isso com o teatro está fazendo é cultura?”

A questão da nudez foi abordada com especial atenção nos ensaios deste espetáculo. Já no primeiro ensaio que presenciei, deparei-me com uma situação interessante: o diretor, durante a fala inicial dirigida ao grupo de atores neste ensaio, pede que os menores de idade não participem da cena de nudez da peça. O discurso do diretor aponta para os problemas legais decorrentes da presença de menores nus em cena, e afirma não querer enfrentar o juizado de menores, e que, como já fez Zé Celso diversas vezes, não quer mobilizar processos e advogados devido a esta questão.

Na montagem do espetáculo *As Bacantes*, de Eurípedes, o grupo produz uma versão hiperbólica sobre o texto grego de 405 a.C., em que as personagens de *Penteu* e *Dionísio* são representadas por figuras paródicas e exageradas. O primeiro, rei da Grécia, é interpretado por um sócio de Barak Obama, enquanto a imagem de Dionísio é elevada extravagantemente em sua caracterização, com ênfase no baixo corporal. Um de seus figurinos mostra a mistura de touro e homem, sua roupa apresenta uma figura travestida: usa um salto muito alto, um macacão preto bastante justo ao corpo, tem um chicote em mãos e um buraco na roupa que expõe comicamente o falo do ator.

O texto em questão reconstitui o ritual de origem do teatro, em que as mulheres da cidade de “Tebas do Brasil” são seduzidas pelo semideus Dionísio para participar de seus bacanais no alto do morro da Cadméia. A sedução é parte de uma vingança planejada pelo semideus em função de seu não reconhecimento enquanto tal por seus familiares, as irmãs de sua mãe recusam-se a aceitar que Dionísio era filho dela com Zeus. Além das cenas de bacanal em que a nudez aparece com explícita conotação sexual, pude também observar neste espetáculo outras figuras que reforçam não apenas o uso do nu em cena, como também expressões sobre a construção deste em oposição ao semi-nu, também muito presente. Este último é um estado que os atores definem através de diferentes concepções, como abordaremos em breve. O desnudamento é utilizado de duas formas diferentes nos espetáculos. Uma primeira pode ser definida em termos de sátira: o coro das bacantes mostra a bunda para Cadmo o rei, que usa um terno laranja bastante chamativo, em um momento em que o texto original pede trajes reais. A cena repete-se em outro momento através do adivinho Tirésias e de outras formas de satirização através do rebaixamento.

De fato, o objetivo da sátira é atacar os males da sociedade, (...) Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois constrói-se através do rebaixamento de personalidades (...), instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser tratados em estilo elevado. Ou seja: a sátira ri de assuntos e pessoas “sérias...” (NUTO, 2000).

Podemos notar também uma forma menos crítica e mais positiva no uso do corpo nu: é esta a nudez tomada em sentido ritual pelos atores do grupo, pois ganha o status de experiência regeneradora e libertadora de alguns “males da sociedade”, segundo expressão dos mesmos. Esta concepção de teatro ritual fundamenta-se em alguns diretores e teóricos do teatro em uma tradição que passa por Artaud, Grotowski, Peter Brook, entre outros. É através da experiência ritual que

podemos separar o nu completo do semi-nu, sendo o segundo ferramenta de crítica e de rebaixamento, satírico, e o primeiro tomado pelos atores em sentido ritual, como experiência significativa subjetivamente. Alguns dados etnográficos ilustram esta afirmação. Neste mesmo espetáculo, alguns atores são também câmeras, responsáveis por filmar imagens que são simultaneamente projetadas no teatro durante a peça. O figurino destes atores é composto por roupas que deixam de cobrir apenas nádegas, seio e falo. Após uma apresentação, uma das atrizes/câmeras que esteve sem nenhuma roupa durante grande parte da peça diz-me que não se sentia completamente nua durante o espetáculo, pois estava com uma câmera ligada a um cabo nas mãos, portanto não se sentia “totalmente livre”. A entrevista à mim concedida por Célia, atriz do grupo, também traz à luz proposições interessantes. Ela está no Oficina desde 2007 e afirma que, inicialmente, o nu foi para ela bastante embaraçoso. Apesar de estar já habituada ao “nu de busto”, o “nu completo” trouxe complicações. Ela associa tal dificuldade ao preconceito, do qual é necessário libertar-se para estar nu em cena: “Minha primeira cena foi... eu olhei para o alto, falei, ‘não sou eu’ e foi”. Na fala de ambas as atrizes observamos a necessidade da construção de um corpo nu que é diferente do corpo cotidiano, que dele liberta-se em busca da elaboração de uma experiência diferenciada. O descolamento pode ocorrer através de processos objetivos - como a separação de apetrechos como câmera e roupas - ou subjetivos - através de um deslocamento da consciência de si enquanto pessoa, fato associado frequentemente pelos atores à “sensação de liberdade”. Célia reforça esta ideia. A atriz discorre sobre o caráter pudico e coercitivo dentro do qual foi educada: “a gente cresce ouvindo isso não, isso não pode, isso não está certo”. Para ela, estar nua em cena traz uma sensação de libertação, de poder fazer o que as outras pessoas não podem, tampouco o próprio ator em outro contexto público. O que podemos notar na fala de Célia, assim como na de outros atores do grupo, é uma necessidade de construir-se como ator, como arte, como um corpo que se liberta para e na execução do nu. Sobre este aspecto, o dramaturgo e filósofo francês Denis Guénoun afirma que, quem se despe, não é a pessoa do ator, sua identidade plena, como nos evidencia Célia, mas sim o seu jogo, o seu estar em cena. O palco constitui um espaço socialmente construído para tal; em cena pode; no jogo pode. Esta ideia de liberdade é então construída no imaginário tanto do público quanto do ator, fato que dá ao nu a permissão enquanto *jogo*; é necessária e almejada uma libertação. De que querem libertar-se estes atores?

4. O nu versus o “nu artístico”.

“O melhor figurino de teatro é o corpo nu”

Zé Celso

Quatro de julho de 2007: “Um homem nu invadiu a quadra central do Aberto de Wimbledon, nesta terça-feira (...) na Inglaterra. No momento da invasão, as tenistas russas Maria Sharapova e Elena Dementieva disputavam as quartas-de-final do torneio” [5]. Lembremos que essa não é a primeira vez que uma pessoa despida invade as quadras da competição inglesa. Em 1996, durante a final entre Michael Krajicek e Mali Vai Washington, uma mulher nua também

invadiu a quadra. Em junho de 2008, um vídeo circula a internet com *stripper* de mulher romena em um metrô: “Relatos afirmam que a garota geralmente dança ao som de *You Can Leave Your Hat On* e tira a parte de cima da sua roupa íntima (...). Depois da dança, a *stripper* passa pelo vagão recolhendo a contribuição daqueles que apreciaram a sua dança”. [6]

Todos estes nus foram acusados de atentado ao pudor. Os exemplos acima não seriam necessários para provar que o corpo nu, hoje, passa por um determinado tipo de proibição, relativa a contextos públicos em geral. É importante esclarecer que o termo público, legalmente, não é entendido apenas como oposição ao privado, mas é também utilizado no sentido de vir a público, ou seja, tornar-se conhecido por uma série irrestrita de pessoas. As instruções didáticas para interpretação da lei discriminam público como “aberto ao público (onde qualquer pessoa pode entrar, ainda que mediante condições)” ou “exposto ao público (que permite que número indeterminado de pessoas vejam; é o lugar devassado)”.

Neste sentido, quando levada a público, a nudez é tema de discórdia e grande repercussão social, concomitantemente arte e crime. O art.233 e 234 do código penal brasileiro ilustram as regras que condenam a prática. Estas leis têm por objetivo resguardar o pudor público em situações que possam constituir constrangimento às pessoas em lugares públicos (o inciso II regula a atividade teatral). A lei se enquadra nos crimes contra o costume, configurando um “ultraje público ao pudor”. É de muito valor observar que a lei não regula a nudez especificamente, mas a enquadra na categoria de ato obsceno (art. 233 do Código Penal).

O direito brasileiro entende que a apresentação pública em “estado de nudez” configura o crime de ato obsceno, punido com até um ano de detenção. Todavia, este crime somente se configura quando o agente tem a vontade de provocar um atentado ao pudor público, ou seja, quando ele utiliza sua nudez dolosamente com o intuito de causar escândalo. Nas peças teatrais, a nudez é compreendida juridicamente como parte integrante do espetáculo, eximindo o agente da acusação de dolo [7]. Logo, não é nudez que é condenada criminalmente, mas sim sua associação à sexualidade e sua intenção de dano a moral através desta.

No entanto, é possível observar, tanto nos espetáculos quanto no discurso produzido por atores e direção do Oficina, que a nudez por eles expostas tem o objetivo de provocar um atentado, no sentido de “ofensa às leis ou à moral”[8], como proposto pelo próprio projeto da contracultura. José Celso ainda afirmará: “Então, um dos itens é: vá direto ao tabu. Não perca tempo, porque é lá que está a riqueza, se você for ao tabu, lá tem petróleo, lá jorra, entende? E o tabu sexual talvez seja o mais importante (...)” [9].

O fato que pretendo aqui ressaltar é que esta associação automática entre nudez e sexo não deve ser tomada como natural, mas como fruto de uma cultura da vergonha, que, segundo o sociólogo alemão Norbert Elias, coloca a nudez como marca da importância de valores referentes à moralidade e ao pudor modernos (Elias, 1939). Para Elias, uma mudança no imaginário europeu a partir do século XVI

estabeleceu proibições em relação ao corpo, fazendo surgir novos padrões de conduta que faziam parte de novos “implementos de civilização”. Não é intenção do presente artigo discorrer sobre a associação entre processo civilizatório, nudez e pudor modernos, mas apenas apontar de que forma este discurso foi incorporado pela arte e pelos atores em questão, arte esta que, para fins analíticos, limito às produções do grupo Oficina, mas que não são exclusivas deste, tendo ocorrido em diferentes grupos e manifestações ligadas ou não ao movimento de contracultura. É importante ainda salientar que a nudez é ferramenta cênica de uso diverso, e que pode adquirir outros significados em contextos artísticos diferentes. A nudez levada a cena pelo Oficina, segundo eles, se posiciona assim em sentido contrário a “civilização” a “burguesia”, buscando explicitar a sexualidade e liberdade nela inscrita, tanto metafórica quanto metonimicamente. A intenção é compreender como os atores, através da incorporação destes ideais, constroem sua experiência da nudez em cena.

Podemos notar que sob a classificação de “artístico” o nu pode ter suspensa sua conotação de ataque a moral, ao mesmo tempo em que visa construí-la no caso analisado, passando a ser compreendido enquanto arte. Notemos as reações do público de Quixeramobim [10] diante da encenação de *Os sertões*: “Sou até uma pessoa conservadora, sou católica praticante, mas o que eles fizeram é arte mesmo”. O depoimento desta senhora, Suerda, moradora do sertão cearense, indica que a nudez pode eventualmente ser aceita, mas apenas sob a classificação de arte, na esfera cotidiana, a moral católica deve prevalecer. Mas a atividade teatral não destaca, necessariamente, a nudez de sua conotação de imoralidade e teor sexual: “No meio da platéia, de repente, pôde-se ouvir alguém bradar: ‘Isso é um cabaré, um cabaré!’ ” [11].

Em depoimento de outro ator do Oficina, Daniel, este afirma: “O nu deixa de ser nu para virar arte”. Em entrevistas após a apresentação em Quixeramobim, ouvimos algo semelhante: “Ah! Nudismo é arte”. Como ocorre esta transformação simbólica de nudez em arte? Qual o diálogo estabelecido com os valores envolventes? Como os atores inscrevem estes ideais em seus corpos despídos? Sentem-se realmente nus ou estão vestidos pela performance?

1. 4.1 Definições

Segundo o dicionário Michaelis, o nu define-se por:

Nu - adj. (lat nudu) **1** Não vestido; despido. **2** Descalço (diz-se dos pés). **3** Descoberto. **4** Desfolhado. **5** Desataviado, desguarnecido, desordenado. **6** Carecente, destituído, privado. **7** Falto de adorno ou enfeite natural. **8** Desarmado, desprotegido, grosseiro, tosco. **9** Patente, sincero. **10** Desafetado. **11** Sem vegetação. **12** Desembainhado (falando de espada). sm **1** Nudez (em belas-artes). **2** Arquitecto Porção de muro ou parede lisa, sem moldura ou ressaltos salientes. A olho nu: sem auxílio de lentes. Nu e cru: sem disfarce; tal como é. Nu em pêlo: completamente despido. Nu em pelote: o mesmo que nu em pêlo. Pôr a nu: patentear.

Encontramos ainda, no site da enciclopédia dita livre Wikipédia, definições um pouco mais amplas, adicionadas de um caráter social e histórico do nu. A intenção aqui é trabalhar com a idéia

que o senso comum tem sobre a nudez, para a partir de então esboçar um possível diálogo traçado entre a concepção dos atores em questão e os valores que os circunscrevem. Segundo o site, a nudez é definida como “condição ou estado pessoal em que, parcial ou totalmente, encontra-se uma pessoa sem cobertura de roupas”, aparece também a ideia de que o termo “é usado por vezes para designar o uso de menos roupa do que o esperado por uma convenção cultural, particularmente no que se refere à exposição das partes íntimas, torso ou membros”.

A enciclopédia *on line* aponta ainda para a relação entre nudez e vergonha, além de evidenciar a conotação sexual que o nu traz para conceitos ocidentais. A definição lembra ainda que a nudez depende essencialmente da localização espacial e temporal, podendo variar entre extremos: para alguns constitui apenas a ausência de aparatos ou proteção de genitálias, para outros, mulheres sem véu protetor são consideradas nuas. Por fim, lembra-se a existência do chamado nu artístico, que consiste na reprodução (pictórica ou escultural) de uma pessoa sem vestimentas.

Nesta pesquisa, a nudez será por hora compreendida como exposição, total ou parcial, do que nossa sociedade denomina “partes íntimas”: genitália, dorso e membros, ainda que em campo, seja possível observar que a definição de nudez é constantemente negociada por ambas as partes do fazer teatral, uma linha tênue e relativa separa o nu do vestido. Buscarei privilegiar a concepção de nudez elaborada pelos sujeitos envolvidos no grupo.

No espetáculo *As Bacantes*, esta negociação de sentidos fica evidente, como explicitado acima. Podemos notar que o grupo em questão utiliza conscientemente esta associação entre nudez e sexo como forma de reformular o valor e lugar atribuídos a estes. Neste espetáculo, o nu aparece associado ao sexo, como evidenciado nas cenas de bacanal e outras interações com a platéia, mas também se desloca desta associação: está também na liberdade em cena, na busca por uma experiência coletiva e subjetiva, significativa apenas enquanto arte. O nu em público é fato, é real em cena, mas não fora dela, a realidade do palco é diferente da realidade cotidiana, drama social e estético diferenciam-se entre si. A posição tomada pelo ator Fred Steffen, no poema divulgado em 2008 no blog do Oficina, explicita o papel contestatório buscado pela nudez do grupo, que constrói uma oposição ao que o grupo denomina de “moral burguesa” e às restrições impostas ao corpo e a sexualidade.

“Porquê o Nu ?

30/10/2008

O nu agora é rito

É você voltar a ter conhecimento das suas origens primais.

Se redescobrir ser humano

e perceber

o quanto somos limitados com as vestes de hoje.

Somos iguais,
o nu não nasce burguês,
pelo contrario, ele desmascara a burguesia
tornando o Homem em bicho erótico,
em “sensações e folias”
que é se sentir no seu maior estado de percepção sem contradição.
Estando nu, o que você tem a esconder?
O que você pensa e imagina
seu corpo reage nas contrações,
descontrações
e cheiros
que provocam qualquer classe social.
Mostrando as infinitas possibilidades do prazer
de estar nu.
Ou seja, o nu,
pele com pele não repele
a descoberta de ser nós mesmos
enquanto admiradores
e atuadores
encantados
com a beleza nua de poder vestir
um outro alguém.

Fred Steffen, ator do Oficina, escreveu esse texto no calor da hora do rito rave Labryncoficina50”.

[12]

O poema, em sua primeira estrofe, situa o ator nu em uma esfera extra-cotidiana, na qual a nudez é assumida enquanto rito, enquanto momento de descoberta de si. O poema foi escrito pouco tempo depois que Pedro Cardoso, ator da emissora Rede Globo de Televisão, declarou publicamente seu repúdio ao excesso de nudez das mulheres na televisão brasileira. Pedro Cardoso é avesso ao nu no teatro, pois define que é este elemento o que suspende o que há de mais central nesta prática artística, que é a ficção e a fabulação. A nudez expõe o ator, e tira de evidência a personagem. Neste mesmo mês (novembro de 2008), a revista *Veja* publicou uma matéria de capa sobre o tema.

O texto de Fred Steffen ressalta a associação da nudez à natureza, ao primitivo, ao não cultural, evidenciando a concepção que o grupo tem sobre a “sociedade burguesa”: esta seria uma prisão social, da qual as vestes seriam a metáfora, como se estas moldassem o ser humano “natural” em trajes que o fazem perder-se de si, de sua humanidade plena. A maneira pela qual estes se vêem livres destas amarras é vestindo-se de um outro alguém, que seria o seu “verdadeiro eu”, através da

nudez, como ressalta a última estrofe do poema. Durante o campo, pude perceber que esta concepção não é exclusiva de Stetffen, mas comum (como mostram as falas expostas ao longo deste artigo) a maioria dos atores do grupo. A nudez colocada em cena pelo Oficina refere-se a um estado de plenitude do nu, em detrimento ao nu que denota falta ao remeter à idéia de ausência de algo. A crítica tem como foco o “pudor burguês” que veste, opondo burguesia e sexualidade. Para estes atores, ver-se nu é ver-se naturalmente, verdadeiramente vestido de si mesmo. O paradoxo que nos resta diante desta análise é que o nu, ao mesmo tempo em que é tomado como natural pelos atores, que se sentem livres, ansiosos em experienciá-lo pois “é uma libertação”, em que resquícios de civilização não são suficientes para que a experiência seja completa, como no caso da atriz/câmera, o nu só pode ser construído em termos de arte, de cultura, tomadas como expressões nativas. Desta forma, a natureza, o sexual do ser humano apenas seriam libertos através da cultura, ou seja, da arte? O autor e ator francês Antonin Artaud é referência teórica do grupo e pode auxiliar na compreensão da motivação e potência dessas formas expressivas assumidas enquanto ritual.

5. O teatro como ritual: Artaud

Antonin Artaud, referência importante para alguns atores do grupo e especialmente para José Celso, desenvolve uma aproximação entre teatro e ritual, entendendo esse não apenas como um campo de atuação e expressão cultural, mas também como espaço para reconstrução de si [13]. O autor argumenta que a produção de um teatro ritual deve estar associada à busca por uma arte eficaz, como processo de transformação física e espiritual do homem, buscando como fim a cura da cisão entre pensamento e corpo. Esta questão é fortemente marcada por Zé Celso, que busca entender e utilizar o corpo em sincronia com a mente. Artaud, ao entender o corpo como fenômeno constituinte de uma poesia espacial independente da verbalização, o postula, em sua existência extra-cotidiana, como agente de transformação.

Neste sentido, a atuação deve conter algo de sagrado e transcendental, em que os elementos cênicos libertem ator e espectador de uma realidade lógica e moral, em que ambos possam experimentar sensações próprias à “natureza humana”. Artaud o denominará de teatro da crueldade, pois a experiência cênica deve dar-se de forma cruel constituindo um golpe nas concepções morais e sociais de cada homem, para que o foco de seu olhar desloque-se em direção ao seu interior. “O Teatro da Crueldade só pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos” (FELÍCIO, 1996: 113). A concepção de ritual utilizada por Artaud remonta às origens arcaicas da semântica da palavra. Segundo QUILICI (2004), a palavra ritual teve seu significado expandido progressivamente, sendo adequada para a descrição de culturas tradicionais e modernas. Nestas últimas, denomina-se ritual todo comportamento, profano ou sagrado, que ocorra de maneira repetitiva, assídua. No teatro de Artaud o ritual será entendido em seu sentido arcaico, ou seja, construindo uma oposição ao profano e rotineiro; o teatro deve ser ritual no sentido de opor-se ao

cotidiano; é neste sentido que ele seria também político, numa acepção que romperia com as formas burguesas de divertimento ao repensar os conceitos fundamentais da representação teatral.

Observando a esfera produzida nos espetáculos do Oficina, observamos que ocorre na construção da montagem cênica, das formas expressivas e da própria arquitetura do teatro (que abandona o modelo do palco italiano e utiliza-se de um modelo de estádio, em que a platéia circunda os 360°. do espaço de encenação) a busca por uma quebra de linearidade racional, ou seja, nem tudo que se apresenta no espetáculo é para ser entendido racionalmente, algumas expressões buscam explicitar formas de sentir: as cenas ocorrem simultaneamente em diversos lugares do teatro, inclusive entre a platéia, de modo que fica inviável o acompanhamento de todas as cenas. Neste sentido, a nudez que se apresenta em cena expressa significados que ultrapassam o literal, sendo utilizada em situações diversas, desde a simulação de uma amamentação a membros da platéia, de conotações sexuais, de imagens de santos e figuras de autoridade nuas, até a nudez injustificada, que apenas se apresenta enquanto figurino. O nu não aparece apenas como objeto de apreciação artística ou réplica da nudez cotidiana, mas assume perspectiva mais simbólica que literal, não é posta em cena apenas quando a cena pede o nu, mas também quando esta busca uma energia diferenciada, um impacto, um repensar e reconstruir em sentido artaudiano. Em uma das cenas de *Os Sertões*, Nossa Senhora Aparecida é representada pela imagem de uma atriz seminua, coberta apenas com um manto e uma coroa, imagem que aponta simultaneamente para uma profanação da santidade e uma sacralização do corpo nu; “Porque é uma questão de reinterpretar o mito. Uma das funções da arte é re-significar o mito, a cada geração”, afirmará Zé Celso [14].

A hipótese aqui levantada propõe que esta nudez não apenas despe, mas também veste o ator através de novos valores e concepções: a construção de um corpo performático e extra-cotidiano, no sentido da criação de uma corporalidade ritual, entregue a experiência cênica, recobre os pudores habituais de um diferente referencial simbólico, que não joga apenas com as potências entre realidade e ficção, mas também com os valores erigidos nos processos centrais de construção simbólica.

6. O corpo do ator, a performance e o ritual.

"All performing work begins and ends in the body."

(SCHECHNER apud MULLER, 2005).

A nudez em cena será aqui compreendida sob a perspectiva da performance no sentido apontado por Richard Schechner, pesquisador e diretor estadunidense. O autor define a performance como comportamento restaurado (*restored behavior*), ou seja, como uma repetição de ações que, nas artes cênicas, são selecionadas nos laboratórios de criação. Logo, compreendo que a performance engendra um modelo prescrito de ação que instrui o performer em sua atuação, que está, por sua vez, alicerçada na realidade social, sendo a performance um ato de comunicação gerado pela capacidade humana de simbolização, mas que não se reduz a mimese, o ator não apenas

interpreta a cena, ele a vive. Entendo que para a construção do corpo nu do ator enquanto arte - e neste sentido sua acepção enquanto experiência - uma série de valores e ideais precisam ser incorporados e significados pelos agentes, que os expressam e comunicam através de sua performance. Que quer dizer o corpo nu?

As falas dos atores e o comportamento observado em campo - ao evidenciarem uma excitação com relação à nudez em cena, a busca por uma libertação, e a necessidade da construção de um corpo extra-cotidiano, de um corpo que é jogo em cena e que “por isso pode quase tudo”, como nos mostra exemplarmente a fala de Célia - descrevem a maneira pela qual simbolicamente, os atores entendem sua construção enquanto arte. O corpo passa a ser compreendido por eles como objeto/lugar em que podem expressar-se e viver uma experiência diferenciada da vida cotidiana. Para além da livre movimentação e excitação coletiva observada em campo, sobretudo durante os espetáculos, alguns depoimentos são persuasivos neste ponto. Agrupo-os aqui, sem discriminar os diferentes autores para ilustrar a lógica operante: “no teatro é diferente ficar nu”; “no teatro pode quase tudo, inclusive o que o ator não pode fazer em outros contextos públicos”; “o nu agora é rito”; “minha primeira cena de nudez foi... eu olhei para o alto, falei: não sou eu, e foi”. A declaração da espectadora Suerda, citada acima é também exemplar neste sentido, no teatro pode, é arte, mas na vida cotidiana a regra é outra. O palco é, portanto, para atores e público em questão, espaço diferenciado que possibilita uma nova ordem de experiências em que algumas expressões ganham espaço.

O status atribuído a nudez pela voz e performance destes atores diz respeito a ritualização e sacralidade postulada sobre a arte cênica por estes. O corpo em cena torna-se instrumento político-expressivo (ROMANO, 2005): a performance liberta o ator de prescrições cotidianas para inseri-lo em um jogo no qual a nudez não despe apenas, mas o veste de novas concepções, é necessário ao ator, portanto, construir-se como arte, como um corpo que ao mesmo tempo em que vive a cena afasta-se dela através da idéia de jogo, da elaboração de uma corporalidade ritual e extra-cotidiana para reinventar-se enquanto instrumento que age com outra qualidade de energia. Esta proposição será melhor formulada a seguir. Mas penso que seria interessante, neste momento, um breve esclarecimento sobre a posição teórica que tomo ao entender o teatro como espaço diferenciado da vida cotidiana.

Não nego aqui que o espaço do teatro é dado por regras e leis normais a esfera cotidiana, como explanei acima: há uma legislação e um espaço socialmente construído para o teatro como ele se apresenta no caso analisado. O palco é legislado por regras da vida cotidiana. Mas, apesar destas constatações, também apresento dados etnográficos que evidenciam o caráter de exceção atribuído ao teatro. A questão é que mesmo em termos legais, o espaço da nudez teatral constitui-se em interstícios, às margens do processo central de produção de moralidade, pois a lei não regulamenta especificamente a nudez artística, tampouco o teatro em sua relação com o corpo nu, mas sim sua associação ao ato obsceno. Logo é necessária uma jurisprudência, baseada em valores morais

circulantes, para atribuir ao teatro um caráter de exceção, fortemente baseado em outra lei, a da liberdade de expressão. Logo, esta exceção não se refere necessariamente às regras, mas a qualidade que se atribui a experiência desenvolvida no ambiente teatral. A nudez e sua relação com o obsceno podem ser realizadas no teatro Oficina em nome de outro tipo de experiência, que coloca a arte no estatuto da expressão, que deve ser livre.

Para pensar a construção social e cênica do nu, entendemos que a nudez artística só ocorre a partir da existência de um campo específico de legitimação: a arte é um campo que foi socialmente construído como subversivo no caso descrito, e os atores em cena incorporam estes valores, que os veste de concepções em que estar nu é arte libertadora, forma de expressar valores não expressáveis em outros contextos e outras linguagens. Neste sentido, o status performático liberta o ator de amarras construídas no drama social; o palco é um espaço em que as regras normais do fluxo da vida cotidiana podem ser repensadas. A análise do teatro enquanto ritual proposta por Victor Turner entende que há uma relação dialética entre arte e cotidiano, respectivamente *drama social* e *drama estético* (TURNER, 1980), colocando a esfera social como matéria-prima ao desenvolvimento da personagem da esfera estética, que reciprocamente, coloca a experiência do palco como também potencial à sustentação do drama social (TEIXEIRA, 1998). A partir destes conceitos, Turner admite que as sociedades provocam em si mesmas uma paralisia com relação ao fluxo da vida cotidiana, o drama estético seria uma pausa no drama social, uma situação liminar, marginal, que, como nos lembrará DAWSEY (2006) muda o foco do lugar olhado das coisas. Neste sentido, constrói-se no teatro um espelhamento mágico da realidade, constituindo, desta forma, um espaço em que elementos do cotidiano se reconfiguram e recriam-se universos sociais e simbólicos. A performance não produz mero espelhamento, mas uma subjuntividade que surge como efeito deste espelhamento, um espelhamento mágico, ritual.

Turner afirmará ainda que, nas sociedades pós-industriais, o espelho mágico dos rituais se parte devido à fragmentação que esta sociedade produz na criação de universos simbólicos: o trabalho é diferente da brincadeira que é diferente do ritual. As formas de expressão simbólicas se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais dadas por tal sociedade. Há agora uma multiplicidade de fragmentos, uma ação liminar menos séria e até mesmo subversiva. Turner distinguirá na liminaridade os fenômenos liminares dos liminóides. Nestes últimos, a solidariedade reflete os efeitos da Revolução Industrial: as produções têm caráter individual no contexto de disputa dos bens simbólicos, dissociadas dos processos centrais de produção. Já os fenômenos liminares surgiriam da experiência coletiva, sendo associados a ritmos sócio-estruturais ou, precisamente, a crises.

Neste espaço liminóide, o corpo faz-se instrumento político à medida que repensa concepções de sua própria cultura. O corpo produz a obra que produz o corpo (ROMANO, 2005: 47), a performance, ao eleger o próprio artista como obra, traz uma nova criação de identidade para este, que se vê em cena, não apenas representando um papel, mas também uma idéia, uma mágica

reflexão da vida aberta a novas formas de fazer e pensar. A personagem em cena traduz, de certa forma, um transe performático, que se descola em diversos aspectos dos valores sociais da pessoa de fora do palco, para remontá-los sob outra perspectiva associada a um universo distinto: o criado no e pelo palco.

7. Conclusão ou Vestidos de nudez

*Vou vestido de nudez / Vou livre de amarras
Vou simples, presente e morto de todas as subjetividades do talvez*

Diogo Dias Fernandes & Wasil Sacharuk

É explicitamente notável na definição da palavra nu, como exposto no item 4.1, a conotação negativa em seus significados. O prefixo “des”, que etimologicamente denota negação, aparece dez vezes dentre as definições da palavra. Além de tal prefixo, ainda aparecem as palavras: falto, sem, carecente, destituído e privado. Nota-se que a palavra vem originalmente associada a um conceito negativo, há uma desnaturalização da nudez como ser e estar, e sua caracterização aparece como estado de não ser, não estar. Estar nu é **não** estar vestido.

A pesquisadora Isabela Chaves Lula (2000), atenta para o fato de que a palavra *nu*, em inglês, possui duas versões: *naked (to be naked, estar despido)*, e *nude*, que se refere a um estado de plenitude e harmonia. O termo *nude* foi inserido na língua inglesa no século XVII, justamente por críticos de arte que intencionavam valorizar a nudez como objeto da mesma, esta variação é inexistente na definição da língua portuguesa. Pudemos observar, através da análise da prática e dos discursos dos atores em questão, que a nudez para eles não constitui ausência, como explicitado na definição da palavra nu em português, mas se aproxima mais do estado de plenitude do *nude*.

Neste sentido, concluo este artigo com um aparente paradoxo: os atores em questão vêm-se vestidos de nudez, fato que fica explícito na fala de Zé Celso quando este alega que o nu é o melhor figurino para o teatro: o nu não é compreendido como ausência, mas como figurino, ou seja, é a própria vestimenta eleita para a cena. Procuro mostrar que este paradoxo apresenta-se somente quando insistimos em entender o vestido em termos de vestimentas, de roupas: assim como se pode estar nu metaforicamente, como observa a própria definição da palavra (falta de adorno ou enfeite natural, desarmado, desprotegido, grosseiro, tosco, patente, sincero, desembainhado, sem amparo), proponho que neste caso, a vestimenta é também metafórica, representa uma série de valores literalmente incorporados pelos atores em relação à posição de sua própria arte, subversiva e atrelada aos movimentos da contracultura eclodidos ao final da década de sessenta.

Desta forma, não é o nu que veste, mas a reconstrução do ser enquanto nu em arte e o processo resignificador atribuído a esta arte através da ideia de teatro ritual assumida pelos agentes em questão, ou seja, não basta estar nu com uma câmera nas mãos, a experiência ritual deve ser completa para estes atores, a preocupação com algo externo, ou seja, a projeção, impossibilita a criação de uma expiação ritual: para que os valores em questão sejam suspensos e repensados é

preciso livrar-se deles compeltamente, estejam eles objetificados na forma de roupas ou de outros acessórios, para assim se vestir de uma nova identidade, contruída pelo *nu em arte*. Nesta situação, estar nu significa estar vestido de si mesmo, de sua potência de ser. Se aceitarmos esta definição, o semi-nu poderia também ser aceito enquanto nudez (*nude*) ritual nas circunstâncias em que os atores se utilizem de certos acessórios como agentes de ritualização, mas não tenho dados etnográficos para desenvolver esta afirmação.

Em suma, a solução do paradoxo proposto só é possível se assumirmos: (1) que o nu é figurino pois é experiência vivida enquanto jogo de subjetividades em cena. Neste momento, o nu não se define apenas pela ausência de roupas, mas por “estar em arte”, o corpo é então construído enquanto objeto de arte. Sob o *status* de artístico, a construção da nudez no corpo do ator torna-se figurino, facilitando também a libertação destes com relação aos valores sociais envolventes; (2) que esta arte é assim compreendida por ser uma construção histórica, que visa ser subversiva e se chocar com valores sociais operantes, marcas do movimento da contracultura. Estes valores constroem uma corporalidade específica em cena: “Pretendemos ganhar o público e mostrar que, mais do que gente pelada, queremos dizer uma coisa importante e em que a gente acredita (...) Quando estamos nus, estamos, simplesmente, livres” (Zé Paiva, ator do Oficina) [15]; e (3) que esta arte constrói-se como experiência questionadora em uma situação marginal, liminóide, como apontado por Turner. Este seria um espaço privilegiado para que valores dominantes sejam repensados. O teatro suspende temporariamente experiências cotidianas e com elas estabelece um diálogo através de um olhar de distanciamento, de uma re-criação inscrita em um espelhamento mágico da realidade em que o ator que liberta-se de si mesmo e “se olha sendo olhado”, em uma realidade cênica em que o nu não é apenas permitido, mas, também apreciado. O palco, como um espaço privilegiado para a auto-exame da sociedade (TURNER, 1982) traz a problematização de valores operantes, criando um diálogo direto com questões colocadas pela própria historicidade do grupo. 🌀

NOTAS

*Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas - UNICAMP (2009) sob orientação da professora: Ana Lúcia Ferraz (USP). Participante do NAPEPDR - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da USP e do NEVH - Núcleo de Estudos da Hierarquia e do Valor (DCSo - UFSCAR). Atualmente ingressante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do CECH - UFSCAR sob a orientação do Prof. Dr. Marcos P.D. Lanna. E-mail: ma_angel8@hotmail.com.

[1] A companhia Teatro de Arena estréia com *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens. Além de José Renato, estão entre os fundadores Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy. O grupo destacou-se por seu engajamento político de esquerda de influência marxista. Encenou um dos grandes marcos do teatro nacional: *Eles não usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri.

[2] Sendo eles Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad e José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), que ainda hoje lidera, dirige e confere ao Oficina certa personificação, foi através da pessoa de Zé Celso que o Oficina existiu até os dias atuais.

[3] A documentação em questão foi retirada do país após a Polícia Federal invadir o Teatro Oficina na década de sessenta e retornou ao país em 1979. Registra a trajetória do grupo e momentos importantes da vida político-cultural brasileira (abrange o período de 1959 a 1986). A documentação foi vendida pelo grupo ao arquivo em 1987.

[4] O projeto Bixigão teve início em 2000 e constitui uma tentativa do grupo em estreitar os laços do teatro com a comunidade em que se instala, o bairro do Bexiga. A idéia do projeto consiste em oferecer oficinas gratuitas para crianças e jovens do bairro do Bexiga, hoje o projeto é um Ponto de Cultura. Além de cursos de música, dramaturgia, literatura, circo e outros, as oficinas preparam estes jovens para desempenhar funções nos espetáculos do grupo, tanto em cena quanto nos bastidores. O projeto Bixigão teve início em concomitância com a produção do espetáculo *Os Sertões*. A ideia proposta pelo grupo era trazer, com a presença destes atores do bairro do Bexiga, uma “verdadeira brasilidade” ao espetáculo.

[5] Reportagem de: <http://esportes.terra.com.br/tenis/interna/0,,OI1060374-EI2120,00.html>

[6] Reportagem e vídeo no site: <http://www.ctrlcblog.com.br/2008/06/20/video-da-garota-dancando-e-fazendo-strip-no-metro-da-romenia/>

[7] Fonte: <http://www.jurisway.org.br/v2/drops1.asp?iddrops=243>

[8] Dicionário Aurélio da Língua portuguesa

[9] Entrevista no site: http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1219931_page_2,00.html

[10] A cidade é o mais antigo município do Sertão Central, localizado no Vale Monumental do Ceará. A encenação de *Os Sertões* ocorreu na cidade por ser esta a cidade natal de Antônio Conselheiro.

[11] As declarações deste parágrafo foram retiradas da reportagem do site: <http://www.overmundo.com.br/overblog/os-sertoos-em-quixeramobim-e-canudos>

[12] Disponível no site: <http://teatroficina.uol.com.br/headlines/18>.

[13] A associação entre teatro e ritual não é consenso nas Artes Cênicas e nas Ciências Sociais. Denis Diderot, Roland Barthes e Stanislavski rejeitam essa associação. Esta aproximação é feita em termos nativos.

[14] Entrevista disponível no site: <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=811580>.

[15] <http://www.atarde.com.br/imprimir.jsf?id=811580>.

REFERÊNCIAS:

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: Edusc, 2001

DAWSEY, John. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas**. Campos, v. 7, n. 2, 2006.

_____. “Victor Turner e Antropologia da Experiência”. *Cadernos de Campo* 13:110-121, 2005.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo, Perspectiva: 1996.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KRÜGER, Cauê. **Experiência Social e Expressão Cômica – Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões**. Tese de mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2008.

LABAKI, Aimar. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.

LULA, Isabela Chaves. **Retratos Proibidos: o corpo nu na fotografia**. Tese de mestrado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

MONTEIRO, Marianna F. M. **De Roda Viva aos Sertões: Aspectos de uma Trajetória Teatral**. São Paulo, 2010. No prelo.

MÜLLER, Regina. **Ritual, Schechner e performance**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.24, p.67-85, jul./dez. 2005.

Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro, p. 1-6, 2000

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole- História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)**. Tese de livre-docência. Dep. Antr. IFCH. Unicamp. 2008.

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Anablume, 2004.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: perspectiva: FAPESP, 2005.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C.. **Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica**. Revista Brás. Ci. Soc., São Paulo, v.13, n.37, 1998.

TURNER, Victor. **“Entre lo uno y lo otro: el periodo liminae en los ‘rites de passage’”** in *La Selva de los simbolos: aspectos del ritual ndembu*. México. DF: Siglo Veinteuno, 1980.

_____. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **Grotesco e Paródia em Viva o Povo Brasileiro**, 2000. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/grotesco.html>. Acesso em: 16 Nov. 2009.