



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

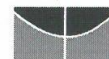
FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO
(FRANCISCO LEAL)

**A ESTÉTICA DO GROTESCO COMO MEIO PARA
POTENCIALIZAR A EXPRESSIVIDADE NO CORPO CÊNICO**

BRASÍLIA
2019



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Alice Stefânia Curi (PPGCEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Érico José Souza de Oliveira (UFBA)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Izabela Brochado (PPGCEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, 23 de Setembro de 2019.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO
(FRANCISCO LEAL)

**A ESTÉTICA DO GROTESCO COMO MEIO PARA
POTENCIALIZAR A EXPRESSIVIDADE NO CORPO CÊNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília como requisito parcial para obtenção do
grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Stefânia Curi

BRASÍLIA
2019

FRANCISCO CARLOS COSTA FILHO
(FRANCISCO LEAL)

**A ESTÉTICA DO GROTESCO COMO MEIO PARA
POTENCIALIZAR A EXPRESSIVIDADE NO CORPO CÊNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília como requisito parcial para obtenção do
grau de mestre em Artes Cênicas.
Orientadora: Profa. Dra. Alice Stefânia Curi

Aprovado pela Banca Examinadora em 23 de Setembro de 2019

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alice Stefânia Curi – IdA/PPGCEN/UnB
Presidenta da Banca

Profa. Dra. Izabela Brochado – IdA/PPGCEN/UnB
Membro efetivo

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira – PPGAC/UFBA
Membro efetivo (externo)

Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro - IdA/PPGCEN/UnB
Membro suplente

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora prof.^a Dra. Alice Stefânia Curi por me tratar com igualdade e profissionalismo, acreditando na minha pesquisa e dando-me sua confiança na gestão da mesma.

Ao Núcleo Experimental em Movimento (NEM) e seus membros atuais, Lupe Leal, Luciana Matias, Marcelo Nenevê e Joaquim Lima pelo espaço de treinamento, criação e inspiração compartilhados, e à prof.^a Ms. Giselle Rodrigues, fundadora do grupo que muito influenciou minha forma de pensar o trabalho do ator/atriz. Ao Projeto MOVER – Laboratório de Criação e Pesquisa em Linguagem do Movimento, na pessoa da prof.^a Dra. Marcia Duarte, que me deu oportunidades profissionais e me iniciou na pesquisa acadêmica.

Ao ator Eduardo Streit Görck, pela humildade e disposição de se entregar de corpo e alma à pesquisa. Aos participantes voluntários/as na primeira etapa das investigações.

Ao Giuseppe Motta, cujos ouvidos e trocas foram generosas, divertidas e motivadoras.

Ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, da Universidade de Brasília, cujo grupo de estudos conduzido por minha orientadora foi importante para ampliar os horizontes teóricos.

À Universidade de Brasília e a CAL – Casa da Cultura da América Latina, incubadoras dos meus projetos artísticos e do Núcleo Experimental em Movimento.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Roberta Matsumoto e Izabela Brochado, pela imensa troca de conhecimento e a todos/as que participaram como professores/as convidados/as, fazendo um verdadeiro rebuliço na minha cabeça.

À prof.^a Felícia Johansson que compôs a banca de qualificação, e cujas orientações foram importantes.

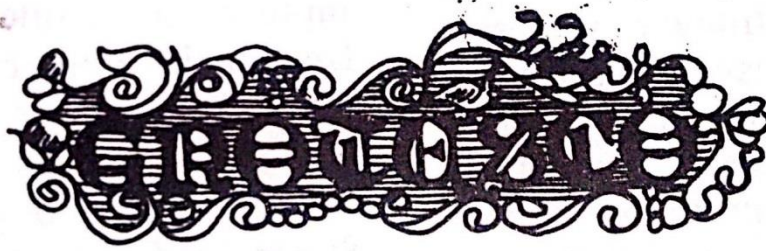
À prof.^a Cecília de Almeida Borges, pela presença sensível na pesquisa prática e compartilhamento de saberes em relação à estética do grotesco e ao *butoh*. Aos colegas da turma do PPG-CEN, pelo companheirismo, interesse, inquietações e tantos momentos de discussões acaloradas, experimentações, provocações e confraternizações que são fundamentais para manter a chama acesa. Evoé!

À Jéssica da secretaria do PPG-CEN/UnB por sempre estar disposta a esclarecer dúvidas.

Ao Teatro O Bando, que tanto me instigou a pensar o teatro. À Juliana Pinho, João Brites, Guilherme Noronha e Sara Avelar. Aos meus colegas na formação “A Consciência do Actor em Cena” que compartilharam da minha pesquisa e também contribuíram para seu desenvolvimento.

A todos/as colaboradores no espetáculo “Minhoca”.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.



Por um momento, cede. Fecha os olhos. Chafurda, chapinha. Afunda o rosto, solta a língua. Lambe os orifícios. Deixa a baba escorrer. Geme, cadela no cio. Como um macaco, acaricia teus próprios colhões. Estende tua pata peluda para o Outro, delicadamente. Cata os piolhos do Outro. Deixa que catem os teus. Esmaga entre os dentes, engole. Fala-me do gosto.

Caio Fernando Abreu

Change is good.

(Conselho simples e fundamental que a atriz sul-africana Ntando Cele me deu em um momento de necessidade e que para mim reflete a estética do grotesco).

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo investigar procedimentos que potencializassem a expressividade no corpo cênico a partir da estética do grotesco. Dialoga principalmente com a teoria proposta por Mikhail Bakhtin acerca do realismo grotesco e de outros autores, como Wolfgang Kayser, acerca do grotesco. Bakhtin associa o grotesco às manifestações populares nos períodos da Idade Média e Renascimento europeus. A partir da obra literária de François Rabelais, vincula-o à realidade da própria vida especialmente durante festas como o Carnaval, elaborando uma concepção de mundo e um sistema de imagens em que predomina a coletividade, a ambivalência, a abundância e o riso alegre. Bufões e bobos são os representantes por excelência dessa categoria, com suas protuberâncias, excrecências e hibridismos. O teatro acontece na feira, na praça pública, em peças farsescas, na *Commedia dell'Arte*, nos mistérios e *soties*. Já Kayser está mais associado ao grotesco romântico, uma vertente não tão cômica, mais caracterizada pelo sarcasmo, ironia e pessimismo. Como pontos comuns entre os autores, está a manifestação do excesso, do monstruoso, da heterogeneidade, bem como o reconhecimento da natureza subversiva do grotesco. Dialogando também com o encenador e pedagogo Meierhold, foi desenvolvida uma práxis teatral a partir da seleção de um elemento do realismo grotesco – o “baixo material e corporal” e da premissa de “olhar para o avesso”, reconhecendo o grotesco em si mesmo e buscando transformá-lo em expressividade cênica. Também são apresentadas noções que foram utilizadas nessa práxis: variações, subversão e profundidade/superfície. A pesquisa aconteceu em duas fases, a primeira com um grupo de artistas voluntários/as e a segunda com um ator. Foram criadas duas experiências estéticas – a brincadeira “Diabos” e o espetáculo solo “Minhoca”, que também serão abordadas nestas páginas.

Palavras-chave: Grotesco; Estética; Expressividade; Corpo cênico.

ABSTRACT

This research had as a purpose the investigation of procedures that could enrich the expressivity in the scenic body through the aesthetics of the grotesque. It dialogues mainly with the theory proposed by Mikhail Bakhtin about the grotesque realism and other authors, such as Wolfgang Kayser, about the grotesque. Bakhtin associates the grotesque to the folk culture in the periods of European Middle Age and Renaissance. From François Rabelais's literary work, Bakhtin connects it to the reality of life itself, especially during parties like the Carnival, elaborating a conception of the world and a system of images in which prevails the collectivity, the ambivalence, the abundance and the joyful laughter. Buffoons and fools are the main representatives of this category, with their protuberances, excrescencies and hybridisms. The theater happens in the public markets, in plays like the farces, in *Commedia dell'Arte*, misteries and *soties*. Kayser is more associated to the romantic grotesque, an approach that isn't so comical, more characterized by sarcasm, irony and pessimism. As common points between the authors is the manifestation of the excess, the monstrosity, the heterogeneity, as well as the recognition of the subversive nature within the grotesque. Also in dialogue with the director and pedagogue Meierhold, it was developed a theatrical praxis from the selection of one element of the grotesque realism – the “low material bodily principle” and from the idea of “looking backwards”, recognizing the grotesque in ourselves and looking for means on how to transform it into scenic expressivity. In this thesis it is also presented the notions that were used in the praxis: variations, subversion and deepness/shalowness. The research had two stages: the first one with a group of volunteer artists and the second with an actor. It was created two aesthetic experiences – the street game “Devils” and the theatrical solo “Worm”, which are approached in these pages as well.

Key-words: Grotesque; Aesthetics; Expressivity; Scenic body.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Decoração ornamental com tema grotesco na Igreja São Zacarias, Veneza, Itália.</i>	<i>16</i>
<i>Figura 2 - Representação do grotesco na pintura. “Caricatura” de Bartolomeo Passerotti, séc. XVI-XVII, coleção particular</i>	<i>16</i>
<i>Figura 3 - Máscaras da Commedia dell’Arte. Acervo do grupo inglês The Medieval Players/Beggarsbelief.....</i>	<i>23</i>
<i>Figura 4 – “O Combate entre o Carnaval e a Quaresma” – Pieter Bruegel. Viena, Kunsthistorisches Museum. Detalhes do quadro nas imagens à esquerda e direita</i>	<i>26</i>
<i>Figura 5 - Ornamentos grotescos de Agostino Veneziano (esq). Escultura grotesca no Parque de Bomarco, Itália (dir).....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 6 - Quimera de Arezzo, bronze etrusco séc. V a.C., Florença, Museo Archeologico.....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 7 - Caliban, interpretado pelo bailarino Michael Clark, no filme “A Última Tempestade” (1991), de Peter Greenaway</i>	<i>33</i>
<i>Figura 8 - Deidades hindus: Ganesha (abaixo) e Kali (acima).....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 9 – Afresco do Deus grego Príapo (Casa dos Vetti, Pompeia, Itália); Afresco no Museu Arqueológico Nacional – Gabinetto Secreto (Nápoles, Itália).....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 10 - Davi, de Michelangelo (Galeria da Academia de Artes de Florença, Itália)</i>	<i>39</i>
<i>Figura 11 - A personagem Till, interpretada por Inês Peixoto em “Till – a saga de um herói torto”, do Teatro Galpão, poderia exemplificar esse herói rústico do teatro popular. Fotos Guto Muniz e Casa da Foto.....</i>	<i>43</i>
<i>Figura 12 - “Contra el bien general” (1814 – 1815) - Francisco Goya. Museu do Prado, Madrid, Espanha.</i>	<i>45</i>
<i>Figura 13 - “Tu que no puedes” (1797-1799) - Francisco Goya. Museu do Prado, Madrid, Espanha.</i>	<i>48</i>
<i>Figura 14 - As famosas gravuras de Jacques Callot. “Bello Sguardo and Coviello”, da série “Dances of Sfessania (Balli di Sfessania” (c. 1621). National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.....</i>	<i>49</i>
<i>Figura 15 - Fita de Moebius</i>	<i>51</i>
<i>Figura 16 - “Cegos guiando cegos” (1568), de Pieter Bruegel, o Velho. Museu de Capodimonte, Nápoles, Itália.....</i>	<i>53</i>

<i>Figura 17 - Cena do espetáculo “Lá – viver em quadrados”, do Núcleo Experimental em Movimento. “Ela” (esq), “Norma” (centro) e “Ele” (dir). Teatro SESC Garagem e Funarte - DF (2018). Foto: Claraboia Digital.</i>	55
<i>Figura 18 - Prática com um grupo</i>	71
<i>Figura 19 - Escultura de Gunther Vons Hagen (Exposição “Body Worlds and The Mirror of Time”)</i>	73
<i>Figura 20 - Assustado (José Justino). Boneco mamulengo de boca escancarada</i>	81
<i>Figura 21 - Detalhe de uma das pinturas de Bosch - metade pés humanos, metade cabeça de um pássaro</i>	87
<i>Figura 22 - Representação de bufões nas artes visuais - "Keying Up" - The Court Jester – Willian Merrit Chase, 1875); Eduardo caracterizado como o diabo-bufão Michael di Caprio</i>	88
<i>Figura 23 - Personagem bufonesco do filme “O Corcunda de Notre Dame”, Walt Disney Features (1996)</i>	88
<i>Figura 24 - Eu caracterizado como o diabo-bufão Michael Jenifer</i>	93
<i>Figura 25 - Representações do Louco em cartas de Tarô. Ilustração (esq.) de Giacinto Gaudenzi e (dir.) de Alexander Daniloff.</i>	101
<i>Figura 26 - Minhoca faz uma dança-ritual. Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)</i>	103
<i>Figura 27 - Minhoca come terra (fecunda e é fecundada). Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)</i>	103
<i>Figura 28 - Minhoca olha o Pássaro, desejando ter asas. Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)</i>	104
<i>Figura 29 - Minhoca é parida. Foto: Humberto Araújo(SESC/2019)</i>	105
<i>Figura 30 - Metamorfose da Minhoca em ser humano. Foto Humberto Araújo (SESC/2019)</i>	106
<i>Figura 31 - Croqui do figurino para “Minhoca”, elaborado por Amanda Cintra</i>	107

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - O GROTESCO.....	30
1.1 - O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA	30
1.2 - APROXIMAÇÕES COM O TEATRO.....	44
1.3 - UM CORPO FORA DA NORMA: ESTIGMA E ESPETÁCULO “LÁ”	52
CAPITULO 2 – TATEANDO PRINCÍPIOS.....	57
2.1 - O BAIXO MATERIAL E CORPORAL	57
2.1.1 - AQUECIMENTO “JAMBURANA”	59
2.2.2 - VOZ E REVERBERAÇÕES GROTESCAS.....	62
2.2 - FERRAMENTAS UTILIZADAS NA PRÁTICA DE PESQUISA	64
2.2.1 – VARIAÇÃO E SUBVERSÃO	64
2.2.2 - PROFUNDIDADE E SUPERFÍCIE	66
CAPITULO 3 – DOS PRINCÍPIOS À CENA	70
3.1 - FASE 1: PRÁTICA COM UM GRUPO	70
3.1.1 - OLHAR PARA O AVESSE: O RECONHECIMENTO DO GROTESCO EM SI MESMO E SUA TRANSFORMAÇÃO EM EXPRESSIVIDADE (ESTE É O MEU CORPO, ESTA É A MINHA VOZ)	74
3.2 - FASE 2: PRÁTICA COM UM ATOR	77
3.2.1 - BRINCADEIRA “DIABOS”	77
3.2.2 - SOBRE A RECEPÇÃO DO PÚBLICO.....	89
3.2.3 - ESPETÁCULO “MINHOCA”	94
3.3.3 - PROCEDIMENTOS APLICADOS NA CRIAÇÃO DA “MINHOCA”....	107
(IN) CONCLUSÕES FINAIS	112

ANEXOS	116
I- DEPOIMENTO DO ARTISTA JESÚS MANUEL SOBRE A DRAMATURGIA DO ESPAÇO	116
II- DEPOIMENTO DO ATOR EDUARDO GÖRCK SOBRE SUAS EXPERIÊNCIAS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
APÊNDICE	123

INTRODUÇÃO

O que é o grotesco? Existiria uma resposta que poderia defini-lo exatamente? Como sugere Fabiano Santos (2009), da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, o grotesco é como um monstro de muitas faces, pois suas definições são polissêmicas, dinâmicas e se transformam com o tempo. Podemos pensar que manifestações humanas com características do grotesco são universais, afinal aquilo que apresenta traços de animalidade, escatologia, deboche, ironia, escárnio, monstruosidade, tragicomicidade, exagero, excesso, ritual, hibridismo, horror, contraste, dentre outros elementos, poderia conter, dialogar ou tangenciar o grotesco em algum de seus elementos.

Segundo Santos,

variando de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotesco mostra-se como uma categoria mutável; portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja (2009, p.135).

Os pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), da área da Comunicação e Jornalismo da UFRJ, também assinalam esse aspecto atemporal, nos mostrando que sua história pode remeter a tempos muito antigos:

O grotesco é um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente na Antiguidade e nos tempos modernos (...) atravessa de fato tempos diversos, à maneira de uma constante supratemporal (2002, p. 19).

Os autores assinalam nesse trecho o aspecto da comicidade presente no grotesco, o que foi amplamente debatido desde que começou a aparecer nas discussões estéticas. O diretor e pedagogo teatral Vsevolod Meierhold (1874-1940), que escreveu sobre o grotesco no teatro, questiona a definição de uma enciclopédia russa em que constava que “o grotesco é a definição de um gênero decididamente cômico na literatura, na música e nas artes plásticas”. Em ontologia de textos e estudos feitos pelo diretor, organizada por Juan Antonio Hormigón, lemos:

Por que *decididamente* cômico e somente *cômico*? (...) O grotesco não só pode ser cômico – como estudou Flogel na *Geschichte des Grotesk-komischen*, como também trágico, como vemos nos desenhos de Goya, nos contos de terror de Poe e sobretudo em Hoffmann” (1998, MEIERHOLD in HORMIGÓN, p.196, tradução minha¹)

¹ “¿Por qué decididamente cômico y sólo cômico? (...) El grotesco no sólo puede ser cômico –como lo ha estudiado Flogel en la *Geschichte des Grotesk-komischen*–, sino también trágico, como lo vemos en los dibujos de Goya, en los cuentos de terror de Poe y sobre todo en Hoffman”.

Vale assinalar que nessa enciclopédia, o grotesco é referido como um gênero. No entanto, segundo atribuição de Sodré e Paiva, o grotesco hoje é reconhecido como uma categoria estética, sendo categoria estética “algo que nem sempre encontramos uma definição clara nos compêndios teóricos” (2002, p.33):

Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que se pode chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos (...) Deste modo, três palavras imbricam-se para definir uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.34).

O teórico do teatro Patrice Pavis assinala que “não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas (grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, nihilista, etc)” (2008, p.188). No teatro, Pavis o situa como um gênero bastante associado ao tragicômico: “gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva” (*idem*).

Diante desse quadro e do que ainda veremos adiante, pela amplitude do que o conceito acerca do grotesco pode abarcar, sigo pela definição de categoria estética, que em si poderia assinalar tanto características do gênero da comédia quanto da tragédia, por exemplo.

Ao longo do seu artigo “Do grotesco: etimologia e conceituação estética”, Fernanda Lima, da área de Letras Neolatinas da UFRJ, nos aponta que apenas no séc. XIX o grotesco passa a ter sua importância consolidada no campo artístico, graças à obra de referência de Victor Hugo (1802-1885) “Do Grotesco e do Sublime”, que se encontra no prefácio de “Cromwell” (1827). Nessa obra, segundo Lima, ao discorrer sobre a relevância do grotesco trazendo inúmeros exemplos que vem desde a Antiguidade até seu tempo, o autor legitima-o como categoria estética.

Apesar dessa heterogeneidade na definição conceitual, a aparição do vocábulo tem uma “origem” na história “oficial” da cultura Ocidental². Em “O Grotesco – configuração na literatura e na pintura” (1957), do teórico alemão Wolfgang Kayser³, consta que a

²Seja baseado nesse fato ou apontando outro caminho de gênese, é recorrente a tentativa de encontrar a “origem” do grotesco, ficando de fora a discussão de que a ideia de origem em si é questionável, como nos aponta Michel Foucault na obra “A arqueologia do Saber” (1969), estudo em que critica a história tradicional em sua lógica evolutiva e suas consequentes noções de origem e conhecimento.

³Kayser associou-se ao partido nazista alemão, o que me provoca incômodo em trazê-lo na análise, embora seja inevitável, pois junto a Bakhtin figura como referência teórica importante do grotesco.

palavra começou a ser usada em fins do séc. XV, proveniente do italiano *grotta* (gruta, caverna), etimologicamente designando um tipo de decoração ornamental encontrada em grutas na Itália, com motivos que misturavam e combinavam de maneira inusitada os reinos vegetal, animal e mineral, contrariando a ordem da natureza (*figura 1*).

Como nos aponta Norma Discini, da área de Linguística e Semiótica da USP, Bakhtin comenta que o termo “grotesco” passou a exprimir a “transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” e que “o motivo ornamental romano era apenas um fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento” (2016, p.58).

Com o passar dos séculos, o grotesco vai ganhando diferentes representações na arte, em obras da literatura, das artes visuais e também do teatro, como nos aponta Lima (2016), listando exemplos como: grotesco modernista, grotesco romântico, realismo grotesco, grotesco erótico, grotesco nauseabundo, grotesco diabólico, grotesco infernal, grotesco abismal, grotesco monstruoso, grotesco satânico, grotesco escatológico, grotesco satírico, grotesco fantástico (*figura 2*).



Figura 1 - Decoração ornamental com tema grotesco na Igreja São Zacarias, Veneza, Itália.
Figura 2 - Representação do grotesco na pintura. "Caricatura" de Bartolomeo Passerotti, séc. XVI-XVII, coleção particular

Esta dissertação se insere no campo de estudos das Artes Cênicas, portanto minha abordagem acerca do grotesco é feita buscando o diálogo especialmente com a linguagem

teatral e o corpo cênico. Dentre as representações citadas acima, o recorte da pesquisa se volta mais enfaticamente para as abordagens feitas pelo pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que discorreu sobre o que chamou de “realismo grotesco”, e para o grotesco romântico presente na teoria de Kayser.

O termo “realismo” quando empregado por Bakhtin em “realismo grotesco” não faz referência ao estilo teatral presente nos estudos do diretor e pedagogo Constantin Stanislavski. O “real” neste caso aludiria à ligação com a própria vida cotidiana, que afinal é o que fundamenta a análise de Bakhtin – a expressão da vida e do corpo em um tempo-espaço em que a cosmovisão Carnavalesca se faz presente, em que o real da vida é transformado/parodiado/invertido através do grotesco. Pavis comenta que o grotesco é uma arte realista porque podemos reconhecer o objeto intencionalmente deformado, como ocorre nas caricaturas – “ele firma a existência das coisas, criticando-as” (2008, p. 188). A utilização que faço do termo “realismo” seguirá os princípios de Bakhtin.

Cabe apontar que Bakhtin chega a comentar sobre o “grotesco realista”, quando discorre sobre uma renovação pela qual teria passado o grotesco no séc. XX, que teria sido expressa através de duas linhas de desenvolvimento: uma linha “modernista” (citando o dramaturgo Alfred Jerry como exemplo, e também os surrealistas e expressionistas) embora afirme que este grotesco ainda retoma tradições do grotesco romântico; e a segunda linha o “grotesco realista” (citando Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda como exemplos). O grotesco realista “retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas Carnavalescas (Pablo Neruda)” (BAKHTIN, 2008, p.40). No entanto, é uma passagem vaga, e Bakhtin não prossegue o pensamento em relação aos nomes citados do teatro: “não é nosso propósito definir as particularidades do grotesco atual. Examinaremos simplesmente a última teoria ligada à linha modernista. Aludimos à obra do eminente crítico literário alemão Wolfgang Kayser, *Das Grotesk in Malerei um Dichtung*, 1957 (O Grotesco na pintura e na poesia)” (*id*, p.40).

Como explicita Lima (2016), dentro da estrutura da estética grotesca, houve uma cisão em duas representações, o realismo grotesco (de Bakhtin) e o grotesco romântico (de Kayser), ao qual Bakhtin também associa o “modernista”, como visto no trecho citado no parágrafo anterior. O primeiro estaria intrinsecamente ligado à cultura cômica popular, manifestando-se em períodos de festas oficiais e não oficiais. O segundo seria uma vertente menos cômica e mais horripilante, marcado por características como sarcasmo, pessimismo e ironia. Nessa linha, Kayser discute a etimologia da palavra e traz exemplos

voltados à literatura e à pintura, como nas obras de Bosch, Bruegel e Goya. Vejamos a descrição feita por Lima:

O grotesco fantástico, com seu mundo onírico, diabólico e sobrenatural, e o grotesco satírico, com seu mundo de máscaras, suas formas caricaturais e afetadas. Esta cisão do grotesco corresponde às divergências interpretativas entre Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O primeiro eleva o grotesco romântico, marcado pelo sarcasmo, pelo pessimismo e pela ironia, à categoria de representante por excelência desta estética (...) O segundo defende a teoria de que a verdadeira essência do grotesco estaria associada à alegria das festas populares da Idade Média e do Renascimento (2016, p.16).

Segundo Santos (2009) podemos encontrar pontos comuns entre os dois autores, como a manifestação do excessivo, do monstruoso e da heterogeneidade em realidades não-cotidianas, bem como o reconhecimento da natureza subversiva do grotesco, esteja ela indicada por meio de traços horripilantes ou satíricos, como nos apontou Lima.

Neste trabalho, voltei-me mais para a concepção feita por Bakhtin, embora busque diluir as fronteiras estabelecidas com esta cisão. Em minha abordagem cênica, busquei não me fixar em aspectos necessariamente trágicos ou cômicos, de maneira que o grotesco romântico também esteve presente como uma referência para os trabalhos práticos.

No primeiro capítulo, faço um levantamento mais geral do grotesco como estética, trazendo as noções de outros autores como Victor Hugo, Umberto Eco e Charles Baudelaire. Dentro da ampla produção bakhtiniana, me debruço sobre um de seus escritos mais tardios, a obra de 1965 “A Cultura Cômica Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” (em tradução inglesa *Rabelais and his world*). Nesse estudo, revisão de sua tese de doutorado escrita em 1940, Bakhtin analisa o conjunto da obra literária “Gargantua e Pantagruel”, uma pentalogia escrita pelo francês Rabelais no séc. XV (1494-1553). Segundo Victor Hugo, Rabelais é considerado um autor não menos importante do que William Shakespeare, Miguel Cervantes ou Dante Alighieri⁴.

A meu ver, é possível para o leitor - mesmo sem o prévio conhecimento da obra de Rabelais (embora recomendado) - conhecer e compreender pela análise trazida por Bakhtin do que se trataria o “universo rabelaisiano”, que lhe serviu de base para ilustrar as características da teoria que construiu acerca do realismo grotesco. Esse universo é composto por seres e histórias fantásticas e narra as aventuras de dois gigantes (Pantagruel e seu filho Gargantua) pelo mundo, tendo como inspiração e pano de fundo elementos da

⁴No Brasil, a obra de Rabelais poderia encontrar ecos na produção do modernista Oswald de Andrade, o que por si só poderia constituir o objeto de pesquisa de uma dissertação de mestrado. Pelo tempo e enfoque desta pesquisa, aqui não será discutida essa relação, ficando registrada como uma possibilidade para estudos posteriores.

cultura popular presentes na rua, nas praças públicas, nos mercados, nas feiras e festas europeias, ambientes que Rabelais frequentou e em que “bebeu” (no sentido figurado e literal) para escrever sua obra maestra.

É um universo predominantemente alegre e festivo, em que não prevalece a “monotonia da existência diária”. A literatura de Rabelais é cômica, tem o intuito primeiro de fazer rir, e foi por muito tempo desvalorizada, considerada uma literatura inferior. Como aponta Santos, “as manifestações do grotesco em vários contextos históricos receberam a designação de mau gosto, o que pode ser visto como sintoma do papel subversivo dessa categoria estética” (2009, p.262).

Isso pode ter explicação no fato de que neste “sistema de imagens” pensado por Bakhtin, o princípio organizador é o “baixo material e corporal”, a saber, tudo o que se relaciona com as partes inferiores do corpo – barriga, intestino (tripas), órgãos genitais, bexiga, e portanto os atos e necessidades físicas relacionados a essas regiões: comer, beber, defecar, urinar, copular, cuspir, etc (ainda que não esteja localizada no baixo, a boca também exerce um papel fundamental nesse sistema).

Dessa maneira, a linguagem literária de Rabelais foi desenvolvida dentro de um contexto e vocabulário específicos, que quando vistos sem considerar seu aspecto ambivalente, pode ser julgada por um viés moralizante, em que se enfatiza apenas o polo negativo – um alerta e crítica severa que Bakhtin fará sobre a linha modernista (e romântica, analogamente) do grotesco:

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares Carnavalescos (...) é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e articulações desse tipo faziam parte do todo Carnavalesco impregnado por uma lógica única. (...) Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente *ambivalente*: ela tem uma relação substancial com o ciclo morte-vida-renascimento. Por isso essas figuras são destituídas de cinismo e grosseria, no sentido que atribuímos a esses termos. Mas as mesmas imagens (por exemplo a projeção de excrementos e a rega com urina), percebidos em um outro sistema de concepção de mundo, onde os polos positivos e negativos do devir (nascimento e morte) são separados um do outro, opostos um ao outro em imagens diferentes que não se fundem, transformam-se efetivamente em cinismo grosseiro, perdem sua relação *direta* com o ciclo morte-vida-renascimento e, portanto, sua ambivalência. Elas consagram então apenas o aspecto negativo, e os fenômenos que elas designam tomam um sentido extremamente vulgar, unilateral (como é o sentido moderno que tem para nós as palavras “excremento”, “urina”). (...) Os especialistas tem o hábito de compreender e julgar o vocabulário da praça pública em Rabelais em função do sentido que ele adquiriu na época moderna, isoladamente dos atos Carnavalescos e da praça popular que consistem seu veículo. Por isso, não podem captar sua profunda ambivalência (2008, p. 129).

Resumidamente, nesse sistema, nessa “concepção de mundo”, prevalecem então alguns pontos essenciais: apoia-se em um pensamento enquanto coletividade, ou seja, não

é voltado para o indivíduo. Os agentes são o povo, pois pertence ao povo, sendo assim tem um caráter universal e popular.

Baseia-se numa cosmovisão Carnavalesca de mundo, em que ocorrem rituais e brincadeiras milenares, que podem estar presentes inclusive em outras festas ou manifestações populares que não necessariamente o Carnaval. Nessa cosmovisão, nada é tratado com demasiada seriedade, piedade ou ordem, e principalmente as hierarquias ficam suspensas – acontece uma inversão de papéis entre o alto (o que é elevado, importante, sagrado) e o baixo (o terreno, o profano) o que caracteriza o processo de “rebaixamento” e “degradação”.

A lógica da inversão é própria da cultura popular, como nos mostra Norma Discini. A autora aponta que segundo Bakhtin, a cosmovisão Carnavalesca não diz respeito à “concepção espetaculosa-teatral do Carnaval, bastante característica dos tempos modernos” e sim a “uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados” (1981, p.138-9 apud DISCINI, 2016, p.55).

As imagens são marcadas pelo exagero, sendo comuns corpos com protuberâncias e excrecências, a exemplo dos gigantes. O exagero tem um caráter positivo e afirmativo, pois é reflexo da abundância.

Este sistema é permeado por um princípio cósmico, havendo uma forte relação com a terra (aspecto telúrico), a terra simbolizando ao mesmo tempo vida (dá a vida - ventre) e morte (recebe a morte – túmulo), nascimento e ressurreição. Seus temas principais são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. Esse princípio também está vinculado ao movimento de degradação ou rebaixamento, em que se entra em contato com a vida da parte inferior do corpo, o “baixo produtivo”, também próprios da cultura cômica popular. Como nos aponta Discini,

as degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra (...) O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco. A função regeneradora do rebaixamento grotesco compõe a cosmovisão Carnavalesca (2016, p.57).

A linguagem/vocabulário característico desse sistema é o vocabulário da feira, do mercado popular, composto por xingamentos, blasfêmias, insultos, palavras de “baixo calão” (que literalmente podem se referir às partes baixas do corpo), mas mescladas com elogios (o que criará mais ambivalência). Também são recorrentes os usos de superlativos, formando uma gramática jocosa, tal como pede a visão Carnavalesca de mundo (DISCINI, 2016). Em Rabelais há ainda muitas enumerações e descrições de desmembramentos do corpo, possivelmente devido à sua formação como médico.

Dentre as características assinaladas, destaco a ambivalência como primordial – movimento em que os polos opostos, como vida e morte, se aproximam ou se unem em uma mesma imagem, como imagens de nascimento e morte, que aparecem frequentemente juntas. Um exemplo muito citado é a imagem de velhas grávidas representadas em estatuetas, assim descritas por Bakhtin:

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L’Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: É a morte prenhe, a morte que dá à luz (2008, p.22).

Todos esses princípios teóricos tangenciaram a prática de pesquisa, direta ou indiretamente, a fim de investigar procedimentos/caminhos/meios para potencializar a expressividade no corpo cênico. Contudo, dentre elas elegi a noção do “baixo material e corporal” como um princípio de fato para minha investigação. Vale ressaltar que embora o trabalho possa ser aplicado a outros campos das artes cênicas (dança e circo por exemplo), a pesquisa teve como foco o corpo cênico do ator/atriz.

Na arte do teatro, as características do sistema de imagens do realismo grotesco são observáveis em gêneros e estilos como a Farsa⁵, os Mistérios⁶, as Moralidades⁷, a *Commedia dell'Arte*⁸, as *Soties*⁹, a bufonaria¹⁰ e nos dramas satíricos¹¹ gregos.

⁵ Farsas: Segundo Iracy Machado “a farsa é um gênero pertencente ao teatro religioso medieval, um teatro do riso e da contestação. As pessoas iam procurar o repouso, o prazer da zombaria e da crítica e certa alegria da liberação” (2009, p.123). Segundo Alexandre Mate (2014, p.10) são “peças originalmente utilizadas para serem apresentadas entre duas obras sérias, formas cômico-populares nas quais os atores amadores (no sentido de estarem desvinculados da religião) satirizavam os costumes e comportamentos das pessoas, independentemente de sua ‘importância social’ nos contextos em que as obras se apresentavam. Fundamentadas no exagero de situações ou dos comportamentos humanos, as farsas não tinham nenhuma intenção didática ou moralizante, não criavam personagens alegóricas e objetivavam provocar o riso, a partir de temáticas ligadas à vida cotidiana. Esta forma teatral ganha o gosto popular, mas foi considerada (como sempre aconteceu na história do teatro) como gênero menor e vulgar, sendo, por conseguinte, indexada pela Igreja e ‘eliminada’, também, enquanto importância e significado, no período posterior pelos intelectuais do Renascimento”.

⁶ Mistérios: segundo Iracy Machado (2009), os Mistérios são um teatro de edificação religiosa que alimentavam a vida moral, satisfaziam a fé e a sensibilidade religiosa do povo. Atingiu seu apogeu exatamente no momento em que as farsas o fizeram. Segundo Alexandre Mate (2014, p.5) “trata-se de um gênero em que inicialmente eram apresentadas encenações da vida dos santos. Posteriormente, os Milagres apresentaram um fato maravilhoso em que acontecia a intervenção de algum santo ou da virgem Maria (condição de deus *ex machina*): que não precisava mais estar ligado fielmente ao modo pelo qual os santos eram apresentados pela Bíblia. Os Milagres contavam sempre a história de personagens repugnantes que cometiam crimes considerados odiosos, mas que, por intervenção dos santos, e por se mostrarem arrependidas e terem fé nas figuras evocadas, eram perdoadas. Geralmente, os temas eram retirados de várias fontes como lendas, histórias, romances e cenas do Antigo Testamento”.

⁷ Moralidades: segundo Mate (2014, p.9) “peças fundamentadas no princípio segundo o qual: ‘tudo vai mal, mas poderia ser/estar pior!’, o gênero é o último a ser desenvolvido no período medieval, constituindo-se em exercícios didáticos ou alegóricos, montados em caráter louvatório, apresentando as vantagens religiosas: por meio da abstenção dos vícios e da observância às virtudes. Trata-se, portanto, rigorosamente de um exercício com caráter didático-moral; desse modo, e por extensão, as moralidades representavam também pontos de vista mais explicitamente políticos: fazendo apologia a princípios morais e cívicos (para além dos, e já anunciados, religiosos). As cenas eram tiradas do Novo Testamento, faladas em língua vernacular.”

⁸ Commedia Dell'Arte: Segundo Patrice Pavis (2008, p.61) “a *Commedia Dell'Arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores (e atrizes, o que era novidade na época), que elaboravam um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um *canevas*, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado. Uma vez inventado o esquema diretor do ator (o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os *lazzi* característicos de seu papel (indicações sobre jogos de cena cômicos) e as reações do público. Os atores, agrupados em companhias homogêneas, percorrem a Europa representando em salas alugadas, em praças públicas ou patrocinados por um príncipe: mantêm forte tradição familiar e artesanal. Representam uma dúzia de tipos fixos, eles próprios divididos em dois ‘partidos’. O partido sério compreende os dois casais de namorados. O partido ridículo, o dos velhos cômicos (Pantaleão e o Doutor), do Capitão (extraído do *Miles Gloriosus* de Plauto), dos criados ou Zanni, estes com diversos nomes (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzottino, Scapino, Covicello, Truffaldino) se dividem em primeiro Zanni (criado esperto e espirituoso, condutor da intriga) ou segundo Zanni (personagem ingênua e estúpida). O partido ridículo sempre porta máscaras grotescas, e estas máscaras (*maschere*) servem para designar o ator pelo nome de sua personagem” (*Figura 3*).

⁹ Sotie ou Sottie: Segundo Mate (2014, p.11), “peça curta ou variante de drama satírico na qual a protagonista (*sot* - louco ou bobo da corte), investido por uma espécie de ‘loucura libertatória e irresponsável’ fazia críticas contundentes aos representantes do poder, dizendo-lhes verdades (que de outra forma não seria possível). Segundo a documentação histórica, tais personagens faziam muitas acrobacias e usavam roupas verde-amarelo, repletas de guizos no chapéu”.

¹⁰ Bufão: A bufonaria é a arte do bufão. Segundo Joaquim Elias (2018, p.24), “diversas são as versões do bufão, cada um com suas especificidades geográficas, históricas, antropológicas, míticas, artísticas e psicológicas. O fato é que valendo-se dessa multiplicidade de facetas, eles atravessaram toda a história da



Figura 3 - Máscaras da Commedia dell'Arte. Acervo do grupo inglês The Medieval Players/Beggarsbelief

Bakhtin cita que Rabelais teve bastante contato com o teatro da praça pública, especialmente na França, em cidades como Poitou, Montmorillon, Saint Maixent, Pitiers, famosas por suas produções teatrais. No entanto, Bakhtin não estabelece propriamente um diálogo com a produção teatral ou o trabalho do ator/atriz em sua tese, focando no caráter da brincadeira presente na cultura popular. Como nos apontará o pesquisador Dick McCaw em seu importante livro *“Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meierhold and Grotowski”*, apenas nos primeiros escritos de Bakhtin seria possível traçar

humanidade (...) Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso prévio. Porém seu significado mais profundo é o de fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez. O bufão pretende alcançar a sabedoria por meio do riso, fazendo com que cada um pense por si mesmo e chegue às próprias conclusões”.

¹¹ **Drama satírico:** Segundo Vanessa Brandão (2012, p.5), é “um gênero dramático grego híbrido e intertextual, apresentado em concursos teatrais das Grandes Dionisíacas entre os séculos V-II a.C. Sua característica mais evidente, que o diferencia dos outros gêneros da época, é a presença de Sileno e seus filhos, os sátiros, que formam o coro da peça, e são representados como seres metade-homem metade-animal (geralmente bode com rabos de cavalo) com falos eretos animais. Essas criaturas são as responsáveis pela comicidade e também pelo caráter sagrado do gênero, pois, como participam do séquito de Dioniso, são representantes do deus dentro da peça”.

alguma relação com o ator/atriz, quando Bakhtin elucubra sobre o “eu” e o “outro”, refletindo sobre a relação autor-herói (na literatura de romance):

Bakhtin dramatiza a situação do Eu e outro, apresentando-os como duas figuras que se encaram e olham um para o outro. Seu pensamento inicial é teatral no sentido de que nós passamos nossas vidas observando (e sendo observados) no tempo e espaço: *theasthai* no grego antigo significava contemplar ou ver, *theatron* era um lugar para ver¹² (McCAW, 2016, p.33, tradução minha).

O espaço que preocupa Bakhtin em sua obra acerca de Rabelais não é o teatro, mas a praça pública, embora ali fossem colocados pequenos tablados no chão para a apresentação dos espetáculos dos gêneros a que me referi acima. Ainda assim, em um pensamento controverso, Bakhtin afirma que o teatro separava ator e plateia, pela presença da luz de ribalta (*footlights*), e que a divisão promovida por essas luzes seria definidora do que era teatro. Um pensamento que ia no caminho contrário à produções contemporâneas, como as promovidas pelo encenador Appia, nas quais buscava na época promover celebrações participativas em suas obras¹³ (McCAW, 2016), e posteriormente nas produções do próprio Meierhold, que também buscou romper com separações palco/plateia.

Para fins desta pesquisa, o problema principal foi como traduzir elementos presentes na categoria estética do realismo grotesco visando descobrir meios para potencializar a expressividade no trabalho do ator/atriz, contribuindo com reflexões e o compartilhamento de experiências e procedimentos que possam interessar professores/as, atores/atrizes, pesquisadores/as e artistas cênicos que estejam pesquisando maneiras de desenvolver a expressividade e a criação de figuras teatrais, ou investigando o grotesco em suas poéticas.

Não houve o interesse em nortear o trabalho atorial para um gênero teatral específico, e sim trabalhar seu potencial expressivo de uma forma ampla, até porque o teatro contemporâneo se caracteriza por fronteiras mais borradas entre teatro, dança, performance, artes visuais, cinema, trazendo à cena criações híbridas (como da própria

¹² “Bakhtin dramatises the situation of I and other, presenting them as two figures facing each other and looking at each other. His early thinking is theatrical in the sense that we spend our lives observing (and being observed) in time and space: *theasthai* in ancient Greek meant to behold or view, *theatron* was a place for viewing”.

¹³ Aqui apenas pincelei uma discussão que é bastante ampla e trazida com mais profundidade na obra de McCaw, que nos aponta que “é impossível provar que Bakhtin soubesse dessas correntes culturais e se elas o afetaram de alguma maneira, mas certamente há uma conexão entre suas noções do corpo e performances celebrativas com as de Appia, Laban e outros – uma conexão que merece pesquisas futuras” (2016, p. 53, tradução minha). “*It is impossible to prove that Bakhtin was aware of these currents and whether they had any effect on him, but certainly there is a connection between his notions of the body and celebrative performance and those of Appia, Laban and others – a connection which deserves future research*”.

natureza do grotesco) e transdisciplinares, como nos aponta a pesquisadora em Artes Cênicas, Silvia Fernandes:

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante (2011, p.11).

As práticas de pesquisa desenvolvidas juntamente com a revisão bibliográfica e os caminhos para a expressividade investigados dialogam em certos aspectos com o pensamento e criações do diretor russo Vsevolod Meierhold (1874-1940) no que se refere à forma como enxergava o teatro, a encenação, a recepção e o trabalho do ator. Em suas produções ao longo do séc. XX, considerando diferentes fases pelas quais suas pesquisas passaram, vemos tentativas de explicitar os artifícios da linguagem teatral. Ocorre a busca por um “teatro teatral” em que não acontece a ilusão do naturalismo, que criticava em seu mestre Constantin Stanislavski (1863-1938). Há também uma ênfase em se lançar um olhar para a tradição do teatro de feira, bem como para a estética do grotesco, ideias expressas no texto “O grotesco como forma cênica”, escrito em 1913. Dessa maneira, o viés que Meierhold lança sobre o trabalho do ator e a encenação serão trazidos em diálogo com o grotesco.

A obra de Bakhtin me interessa especialmente pela beleza que vejo em sua maneira de abordar os movimentos de transformação da vida. O ciclo morte-vida-renascimento é sugerido de uma forma alegre: o que morre dá a vida em seguida, mais abundante e melhor (BAKHTIN, 2008). No realismo grotesco há a ideia de um futuro utópico em que tudo o que acontece dentro dessa categoria teria como base a celebração e a esperança de mudança para algo melhor.

É um autor que dá o devido valor ao riso: mais vale rir do que é demasiado sério. Celebrar a vida, comendo e bebendo muito. Sua leitura se revela atual mesmo que aborde o período da Idade Média europeia, pois pese obviamente as diferenças na contemporaneidade, prevalecem ainda hoje diferentes formas de controle sobre os corpos¹⁴, análogas às que aconteciam na esfera social daquela época, quando o único escape à rigidez excessiva eram justamente as festas promovidas pelo e para o povo.

Como coloca Bakhtin, o uso do sistema de imagens do realismo grotesco não deve ser entendido como um método exterior e mecânico de defesa contra a censura. Por

¹⁴Sobre formas de controle dos corpos ao longo da História, ver Michel Foucault: “Vigiar e punir: nascimento da prisão”, “Arqueologia do Saber”, “Microfísica do Poder”, “História da Loucura”.

milhares de anos as pessoas usam as imagens cômicas para expressar seu criticismo, sua profunda desconfiança da verdade oficial, suas mais altas esperanças e aspirações. Mas não sejamos ingênuos de achar que por trás desta liberação não havia também um controle por parte dos poderosos, afinal depois do Carnaval vem a Quarta-feira de Cinzas (*figura 4*).

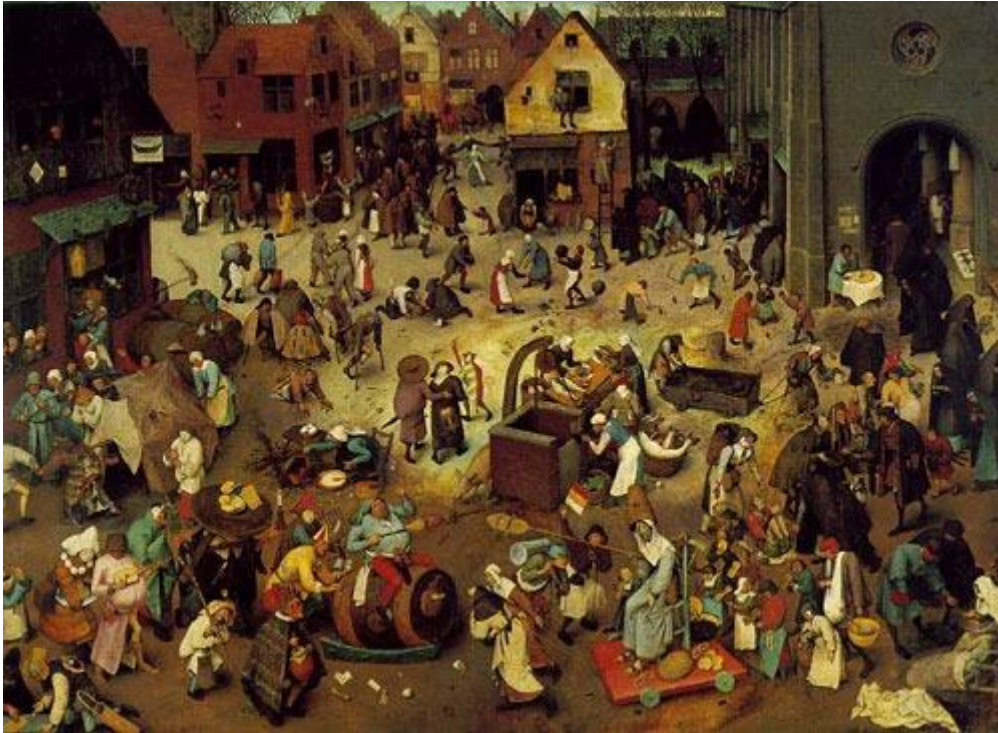


Figura 4 – “O Combate entre o Carnaval e a Quaresma” – Pieter Bruegel. Viena, Kunsthistorisches Museum. Detalhes do quadro nas imagens à esquerda e direita

Em 1559, Pieter Bruegel (o Velho) pintou "O Combate entre o Carnaval e a Quaresma". O lado esquerdo do quadro representa uma pousada com taberna. O lado direito representa uma igreja. Os quadros de Bruegel precisam de atenção. Suas personagens são pequenas. O Carnaval está no detalhe, um senhor mais gordo, com um porco no espeto, uma torta na cabeça, um pé num caldeirão e um presunto à frente da barrica. Dali entendemos a palavra Carnaval, em latim, carne vale, adeus carne. A quaresma, no outro detalhe, é magra. Este gênero, Carnaval vs quaresma, tornou-se comum. Há outro quadro de Jan Miense Molenaer retratando o mesmo tema. Retrata a dualidade que,

em parte os gregos chamaram de Apolíneo e Dionísíaco: nossa natureza conflitante entre o sacrifício e o prazer, entre o jejum e a gula, entre a vontade de festejar e o recolhimento (KARNAL, Leandro¹⁵).

Transformar o medo em um monstro alegre, o terror cósmico em deboche, as figuras poderosas, como o rei, em rei-momo. Experimentar a liberação do corpo. Ver a morte como uma passagem para algo que está por nascer. O ano velho que dá lugar ao ano novo. A primavera que sucede o inverno. Depois da colheita, as mesas cheias, o banquete. Bakhtin, contemporâneo de Meierhold (ambos perseguidos pelo mesmo regime totalitário), nos apresenta um pensamento que se mostra revolucionário e ao mesmo tempo otimista. Apesar das injustiças, da desigualdade social, das hierarquias, ele exalta os momentos em que tudo isso desaparece na horizontalidade das festas populares, do Carnaval, da cultura popular. E nós, seres humanos, sempre precisaremos de um respiro, de esperança, de riso, pois as injustiças muito provavelmente continuarão existindo.

O próprio Bakhtin questiona se todas essas imagens não fariam parte de uma tradição já morta, um peso morto que impediria Rabelais de ver e representar a verdadeira realidade dos tempos modernos. E responde sua própria questão:

Esta seria uma suposição absurda. O sistema das imagens da festa popular formou-se efetivamente e viveu durante milênios. No curso desse longo processo, houve evidentemente escórias, sedimentos mortos na vida corrente, nas crenças e preconceitos. Mas no essencial, esse sistema cresceu, enriqueceu-se com um sentido novo, filtrando as esperanças e ideias populares novas, e modificou-se no crisol da experiência popular. A língua das imagens, ganhando novos matizes, refinou-se (2008, p.183).

No segundo capítulo, busquei dialogar a teoria do grotesco com uma prática teatral concreta a partir da seleção de elementos, tendo como objetivo favorecer o desenvolvimento da expressividade do ator/atriz. Foram eles:

- 1- Olhar para o avesso: o reconhecimento do grotesco em si mesmo e a busca por sua transformação em expressividade.
- 2- O “baixo material e corporal”: partindo da noção elaborada por Bakhtin, proponho dois tipos de aquecimento. Gradualmente, conduzo a investigação e exploração através de elementos constituintes do grotesco, como: a boca aberta, as caretas, a relação entre boca e ânus, verbos de ação como rastejar, se esfregar (remetendo a animais rasteiros), friccionar, amassar e pisar o barro/a terra. Ritmos brasileiros como o funk e o coco são utilizados para acionar o baixo. Mirando as noções de exagero/hipérbole, busco trabalhar

¹⁵ Texto disponível em <<<https://www.facebook.com/prof.leandrokarnal/posts/Carnaval-e-quaresmaem-1559-pieter-bruegel-o-velho-pintou-o-combate-entre-o-carna/1678640272378338/>>> Acesso em 07/05/2019

a noção dos orifícios do corpo, por onde escapam as protuberâncias e excrecências. Proponho uma investigação que se baseia na percepção e exploração do movimento a partir da abertura dos orifícios do corpo (boca, ouvidos, narinas, sexo, ânus).

Baseado na ideia de um corpo eternamente incompleto, como sugere Bakhtin, busco elucidar algumas noções que permearam meu processo de treinamento e investigação com intuito de auxiliar o ator/atriz na descoberta de outras nuances em suas criações e experimentações. Reflito sobre como promover variações, subversão, sobre o que seria estar na superfície e na profundidade.

No terceiro capítulo, abordarei especificamente como se deu a prática de pesquisa, que aconteceu em duas fases distintas. Em um primeiro momento, em que considero ainda estar tateando no escuro à procura de uma metodologia mais clara, trabalhei com um grupo de artistas voluntários/as vindos de campos diversos das Artes Cênicas (circo, teatro, dança), além de ter realizado treinamentos e experimentações individuais.

Essa fase ocorreu no período de Março a Maio de 2018, nos espaços da FUNARTE (Sala de Dança Klauss Vianna) e na Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB) em Brasília-DF. As atividades contaram com apoio do Núcleo Experimental em Movimento – NEM, e muitos excertos estão registrados em vídeo.

O NEM é um grupo de pesquisa que surgiu a partir do projeto de extensão “MOVER: Laboratório de Criação e Pesquisa em Linguagem do Movimento”, do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. O grupo foi criado pela diretora e professora Ms. Giselle Rodrigues, e em 2013 retomou as investigações, ano em que ingressei no projeto. Em 2015, Rodrigues se afasta e juntamente a outros três membros, passamos a fazer a gestão do grupo, produzindo o espetáculo “Lá – viver em quadrados” que estreou em 2017. Toda a experiência dentro do NEM quanto o processo de criação do espetáculo “Lá”, que aponta elementos do grotesco, contribuíram para o nascimento dessa pesquisa, uma vez que foram espaços que me permitiram descobrir meus próprios interesses artísticos.

Em uma segunda fase da pesquisa prática, trabalhei com apenas um ator, Eduardo Görck, aprofundando procedimentos anteriores como a exploração do vocabulário da praça pública (composto por um jogo entre xingamentos e elogios) e das protuberâncias a partir de enchimentos, em um processo de criação de figuras. Elaboramos uma brincadeira intitulada “Diabos” e demos início ao processo criativo de um solo chamado “Minhoca”, que estrou em Agosto de 2019. Ambos trazem em seu âmago, desde os caminhos para criar até o resultado estético, aspectos presentes no grotesco.

Na performance “Diabos”, investigamos a criação de figuras diabólicas, levando em conta que o infernal é uma representação muito comum na estética do grotesco e nas tradições populares medievais, embora o diabo ganhe diferentes personalidades a depender da abordagem. Pela natureza bakhtiniana, são bufonescos, cômicos, exagerados. Pela natureza kayseriana, podem ser sombrios e lúgubres. Investigamos o processo de rebaixamento, que consiste em um movimento vertical do “alto” para o “baixo”, ou seja, aquilo que é considerado elevado, sério, sagrado é trazido para o plano material, o corpo.

Através de paródias, destronamentos, travestimentos, se brinca de forma satírica com a imagem dos poderosos (políticos, religiosos, instituições, etc.), rebaixando-os, por meio de uma relação direta com o espectador/folião. Analiso esta experiência desde o processo para construção das figuras, que passou por investigações sobre o bufão, até sua recepção, considerando que a saída aconteceu em uma Região Administrativa do Distrito Federal, cuja população é bastante religiosa.

Já “Minhoca” tem em seu âmago o aspecto telúrico refletido por Bakhtin, a união indissociável entre o corpo e a terra. Em seu aspecto cósmico, a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e de renascimento e ressurreição (o seio materno). Aqui, rebaixar - para além do aspecto jocoso comentado - consiste em aproximar da terra tanto no sentido de absorção quanto de renascimento, matar e dar a vida em seguida, mais abundante e melhor. Esse movimento de morte e renascimento é o que lhe confere um caráter ambivalente – ao mesmo tempo negação e afirmação, onde “o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 2008).

CAPÍTULO 1 - O GROTESCO

1.1 - O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA

Em uma análise mais superficial, o grotesco poderia ser associado apenas à estética do feio, mas o conceito é muito mais complexo, ainda que no feio estejam presentes características também atribuídas ao grotesco, como a desproporção, a assimetria, a caricatura, dentre outras. Segundo Sodré e Paiva,

o feio (tradicionalmente identificado ao “mau”, assim como o belo era tido como “bom”), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por ex. a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo” (SODRÉ E PAIVA, 2002, p. 19).

Em sua obra “História da Feiura”, o escritor e filósofo italiano Umberto Eco irá discorrer sobre a complexidade também presente na conceituação do feio, que foi pensado por inúmeros filósofos, estetas e teóricos, como Platão, Aristóteles, Kant, Nietzsche, dentre outros. Para Eco “os conceitos de belo e feio são relativos a vários períodos históricos ou às várias culturas (...) o que não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável”. (2007, p.14). Quando apresenta palavras sinônimas do feio, encontramos o vocábulo grotesco entre elas:

aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, **grotesco**, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (ECO, 2007, p. 18, grifo nosso).

Embora ocorra essa associação ao feio, uma das maiores propriedades do grotesco está justamente na resistência quanto a uma única possibilidade de definição, o que ainda hoje o coloca em uma classificação de “estranho domínio” (LIMA, 2016).

Retomando o que foi pincelado na Introdução, o vocábulo “grotesco” começou a ser usado em fins do séc. XV, derivando-se para outras línguas a partir do italiano *grotta*, que etimologicamente designava um tipo de decoração ornamental encontrada em grutas na Itália (KAYSER, 2013). Em desenhos, gravuras, pinturas e esculturas encontramos uma mistura entre os reinos animal, vegetal e mineral (*figura 5*), o que acabou rompendo – ainda que inicialmente de forma mais tímida – com o ideal clássico da arte (*mimesis* do

real, verossimilhança) (LIMA, 2016). Segundo Kayser, que descreve as ornamentações feitas pelos renascentistas Rafael, Agostino Veneziano, Lucas Signorelli,

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas o lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estética, da simetria, da ordem natural das grandezas (2013, p.20).

Esses grotescos ornamentais foram chamados no séc. XVI de “sonhos de pintores” (*sogni dei pittori*). Se pensamos nos povos originários em diversas regiões do mundo, não tenho dúvidas que outras manifestações com características grotescas existiram antes deste período assinalado. Kayser reconhece que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e uma história completa do grotesco “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) [sic] e outras manifestações poéticas” (2002, p.17). Agregaria: as latino-americanas, as indígenas, as africanas... Contudo, foi a descoberta dessas grutas e a descrição da arte ali encontrada que deu o “marco inicial” à conceituação do termo no Ocidente, que passou a ser reconhecido na História da Arte e no campo da estética.



Figura 5 - Ornamentos grotescos de Agostino Veneziano (esq). Escultura grotesca no Parque de Bomarco, Itália (dir)

Portanto, na historiografia que comumente encontramos registrada sobre o grotesco (em Victor Hugo, Kayser, Bakhtin, os principais teóricos do tema), é importante fazer algumas ressalvas: ela segue uma visão “evolutiva” do fenômeno e foca no seu “desenvolvimento” em países europeus. Além disso, a bibliografia mais privilegia as manifestações na Literatura e nas Artes Plásticas. O campo das Artes Cênicas, que compõe o recorte desta pesquisa, é comumente citado em relação a essas linguagens¹⁶.

Os estudos de Kayser e Bakhtin constituem as obras contemporâneas mais significativas no que tange à teorização do grotesco (SANTOS, 2009) e nelas podemos observar o enfoque mencionado acima. Kayser, por exemplo, empregará a palavra fazendo referência à Literatura (para caracterizar preferencialmente o estilo de Rabelais, Fischart ou Morgestern), às Artes Plásticas, à música (menciona Ravel e a obra “*Grotesques*”), a uma forma de dança ou descrevendo o comportamento de uma família (KAYSER, 2013). Bakhtin se debruça sobre a obra literária de Rabelais. Victor Hugo utiliza exemplos da poesia, remetendo à Antiguidade (com exemplos como a hidra, as harpias, os ciclopes, as Eumênides gregas – *figura 6*), e cita a presença do grotesco em grandes nomes de poetas e pintores como Ariosto, Cervantes, Rabelais, Veronese, Michelangelo, Rafael, Rubens, Dante. No campo das Artes Cênicas, menciona Shakespeare¹⁷ e personagens como Calibã (de “*A Tempestade*”, *figura 7*).



Figura 6 - Quimera de Arezzo, bronze etrusco séc. V a.C., Florença, Museo Archeologico.

¹⁶ Durante a pesquisa, ao entrar em contato com o pensamento do professor português Boaventura dos Santos acerca das “epistemologias do sul”, desejei voltar meu olhar para as manifestações do grotesco de forma menos eurocêntrica, a fim de encontrar outras cosmovisões e universos simbólicos. No entanto, devido ao tempo, à bibliografia disponível e a um próprio amadurecimento que só ocorreu no decorrer das leituras, por hora reconheço fazer uma abordagem superficial em relação à cultura brasileira, ficando de fora também outros países da América do Sul e da África. No entanto, há um desejo de seguir investigando essa estética à luz dessas culturas. Na Argentina, por exemplo, tenho conhecimento da existência do gênero *grotesco criollo*.

¹⁷ Segundo Kayser, o grotesco como categoria de Shakespeare foi desenvolvido, por exemplo, por Wilson Knight em *The Wheel of Fire*, Cambridge, 1931 com base no “Rei Lear”.



Figura 7 - Caliban, interpretado pelo bailarino Michael Clark, no filme “A Última Tempestade” (1991), de Peter Greenaway

Kayser em sua análise recorta o grotesco dentro do período do romantismo, e como componentes aponta a recorrência de alguns motivos, como tudo o que é monstruoso, a mistura do mecânico com o orgânico, além das já citadas combinações que fogem da ordem da natureza. O grotesco seria caracterizado por um “mundo alheado” (tornado estranho), em que “para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro (...) O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (KAYSER, 2013, p.159).

Ou seja, na sua visão, se tentarmos criar um mundo em que os seres que o habitam já são fantásticos ou na lógica interna dentro do imaginário criado, são plausíveis de existirem criaturas horripilantes, não se daria no espectador/leitor o efeito do grotesco já que não ocorreria o processo de estranhamento que advém da transformação de algo que era antes habitual (alheamento do mundo) em outra coisa.

A perspectiva ocidentalizada acerca do tema deve ser relativizada afinal se poderia questionar que o grotesco está presente no Oriente, se consideramos por exemplo as divindades indianas, que dada a combinação de formas heterogêneas, a multiplicidade de membros e o exagero das proporções físicas observáveis em seus corpos, poderiam ser consideradas grotescas. Mas nas análises sobre o tema, segundo nos aponta Santos, não se deve olhar apenas para o objeto em si, é preciso considerar também outros aspectos, como da recepção:

As análises não tendem a se dedicar apenas a suas formas primordiais, como também aos efeitos psicológicos estimulados pelo grotesco, visto que essa categoria pautada na surpresa e no estranhamento costuma depender das reações de seus espectadores. Atento a esses fatores, Frederick Burwick escolhe um caminho diverso ao de Kayser e Bakhtin, buscando o entendimento do grotesco não na esfera de sua configuração, mas de sua recepção (2009, p.146).

As criações grotescas de fato provocam um efeito forte nos leitores e espectadores, não por acaso Meierhold percebe a relevância desse fenômeno e começa a usá-lo em suas obras. O encenador-pedagogo questiona se seria possível usá-lo apenas como meio para criar contrastes ou reforçá-los e se o grotesco não seria um efeito em si mesmo (MEIERHOLD, 1912). Estaria propondo um uso utilitário dessa estética? Ou apenas reconhecendo que poderia servir como um recurso para romper com o naturalismo excessivo que na fase inicial de seu trabalho combatia?

É certo que a recepção¹⁸ constitui um aspecto muito relevante no estudo sobre a estética do grotesco, e poderia por si só guiar uma investigação científica, ainda mais considerando como o espectador tem crescido como objeto de estudo teórico no campo das artes cênicas, após fases históricas em que foram mais enfatizados os trabalhos do dramaturgo, logo do diretor/encenador e depois do ator. Como o foco desta pesquisa está voltado para o trabalho do ator/atriz, a questão da recepção é apenas pincelada não se constituindo um objeto específico de análise, embora obviamente transpasse a discussão visto que fez parte da prática de pesquisa uma brincadeira, logo com a presença de um público (recepção), que gerou muita polêmica (me refiro a “Diabos”, apresentada no Distrito Federal no Carnaval, sobre a qual ainda falarei mais adiante).

Sobre a recepção, Kayser também reconhece sua importância, mas se preocupa mais em definir o que poderia configurar o fenômeno, pois a recepção é subjetiva.

É perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica como tal. Quem não está familiarizado com a cultura dos Incas pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem, mas aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível, talvez tenha como forma familiar, o seu lugar determinado num nexos significativo perfeitamente compreensível. Mas enquanto nada soubermos a este respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra “grotesco” (2013, p. 156)

Como resumirá Santos (2013), o grotesco, como categoria estética, deve ser considerado em três níveis: no processo criativo do artista, na obra em si (plano diegético) e na recepção, o que levou Kayser a buscar uma estrutura que o descrevesse.

Assim, considerando processo, obra e recepção, os deuses hindus (*figura 8*) na Índia poderiam ser considerados a princípio (se olhamos apenas para o objeto) como grotescos por nós ocidentais. Porém, quando passamos a conhecer melhor e entender o con-

¹⁸ Como descreve Patrice Pavis, a recepção é a atitude do espectador diante do espetáculo, a maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética.

teúdo simbólico de tais representações (o que constituiu o processo criativo), nossa recepção pode ser diferente e a obra já não nos causar a estranheza que segundo Kayser é componente basilar do grotesco.

Para Santos “essas imagens [deuses hindus] não apresentam qualquer intenção de provocar o grotesco, parecendo estranhas apenas à sensibilidade ocidental, que ignora sua verdadeira função” (2009, p. 148).

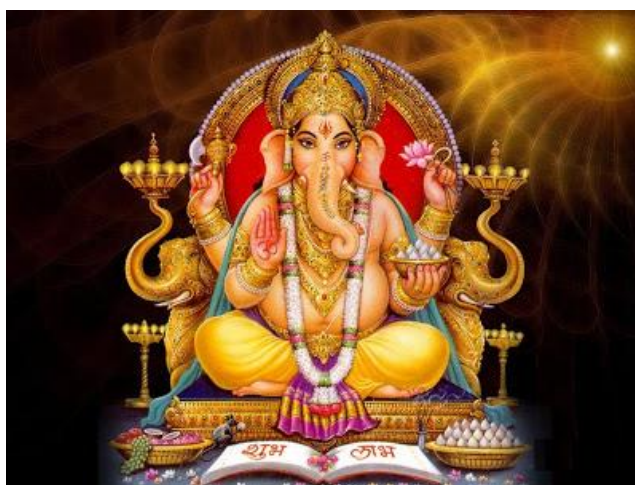


Figura 8 - Deidades hindus: Ganesha (abaixo) e Kali (acima)

Sobre esse assunto, Eco comentará:

Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia parecer horripilante – enquanto para o nativo poderia representar uma divindade benévola. Em compensação para alguém pertencente a alguma religião não europeia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão (2007, p.10).

Estamos vendo que diante do fenômeno grotesco a relatividade é importante, inclusive quando analisamos a própria natureza do grotesco, que segundo os teóricos ora recebe mais atenção em seu aspecto cômico ora no horripilante. No primeiro caso, o riso ocupará um espaço fundamental. Na visão de Bakhtin, é o riso que principalmente configuraria o fenômeno grotesco, o riso presente na tradição cômica popular da Idade Média

e do Renascimento, que levou à criação da obra de Rabelais e que segundo o autor teria entrado em declínio na Idade Moderna, substituído por uma seriedade:

A época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso (...) A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada de maneira geral e preliminar da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* (BAKHTIN, 2008, p.57).

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral e petrificado, do fanatismo e pedantismo, do medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, do significado único, do sentimentalismo. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 1984, p.123, tradução minha¹⁹).

Na Idade Média, o riso se mostra como uma necessidade perante a seriedade dos dogmas, ritos, cerimônias oficiais da Igreja Católica. O riso e a bufonaria são uma válvula de escape e tem nas festas não oficiais (Festa dos Loucos, Festa do Asno²⁰) um lugar primordial, sendo essas “análogas aos seus parentes consanguíneos, o Carnaval e o *charivari*²¹” (BAKHTIN, 1987, p.68).

O Carnaval era o maior festival popular na Europa, período em que ocorriam muitas peças, que segundo o historiador Peter Burke não podem ser propriamente entendidas sem algum conhecimento sobre os rituais do Carnaval. O autor aponta que ritual é um termo difícil de se definir, utilizando-o em sua obra para se referir ao “uso de ações que expressem um significado, de maneira oposta a ações mais utilitárias e também para a

¹⁹ “*True ambivalent and universal laughter does not deny seriousness but purifies and completes it. Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïvité and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. Laughter does not permit seriousness to atrophy and to be torn away from the one being, forever incomplete. It restores this ambivalent wholeness. Such is the function of laughter in the historical development of culture and literature*”. A obra de Bakhtin será trazida a partir de duas versões: uma tradução em Português (2008) e outra em Inglês (1984), devido a diferenças relevantes que notei nas traduções. Em alguns casos, eu mesmo fiz a tradução a partir do Inglês.

²⁰ “A festa dos loucos é uma das expressões mais claras e mais puras do riso festivo associado à Igreja na Idade Média. Outra dessas manifestações, a “festa do asno”, evoca a fuga de Maria levando o menino Jesús para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesús (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu “hinham!” (sic) Celebravam-se “missas do asno”. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico “Hin Ham!”(sic) No fim da cerimônia, o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes e os fieis, em vez de responderem “amém, zurravam outras três” (BAKHTIN, 2008, p. 67).

²¹ Segundo Burke (2009), o *charivari* era conhecido por toda a Europa, de Portugal à Hungria, com variações de detalhes, inclusive quem seria a vítima. Não era apenas o homem mais velho que casa com a mulher mais jovem (ou vice-versa) que podiam ser o objeto do *charivari*, mas qualquer um que estivesse casando pela segunda vez, ou uma garota casando fora do vilarejo, ou um marido que foi agredido ou corneado pela esposa. Era uma gozação pública, organizada, onde insultos eram permitidos. A vítima era levada pelas ruas montada de costas no lombo de um burro (para mostrar que o casamento colocava tudo de cabeça pra baixo).

expressão de significados através de palavras ou imagens” (BURKE, 2009, p.180, tradução minha²²).

Bakhtin irá descrever inúmeros desses rituais ao longo de sua obra sobre Rabelais, apontando elementos como a abundância (banquete), visto que era um período de muita comilança, especialmente de carne, mas variando conforme a região (panquecas, *waffles*) e bebedeira. Burke aponta que no Carnaval na Rússia, “bebia-se como se nunca mais fossem beber” (1978, p.183, tradução minha²³).

Burke descreve brincadeiras e costumes não muito diferentes do que vemos nas ruas do Brasil ainda hoje: muita dança e canções com mais excitação do que normalmente, pessoas usando máscaras, homens se vestindo de mulheres e mulheres se vestindo de homens, bem como outras fantasias (clérigos, freiras, bobos, diabos, homens e animais selvagens, como ursos). Os italianos gostavam de se vestir de personagens da *Commedia dell'Arte*, como Pulcinella.

Dentre as brincadeiras, as pessoas jogavam farinha umas nas outras, ou maçãs, laranjas, pedras, ovos, estivessem recheados com água de rosas ou não. Bakhtin comenta especialmente sobre a rega de urina e excrementos. A linguagem era agressiva, com muitos xingamentos e versos satíricos eram cantados, também de maneira semelhante ao nosso Carnaval com nossas marchinhas de duplo-sentido, funks e axés com letras obscenas, divertidas (muitas vezes infelizmente machistas, como constatamos em experimentações para a brincadeira “Diabos”, o que nos levou a buscar funks feministas).

Burke também aponta acontecimentos mais formais, que ocorriam no centro das praças nos últimos dias de Carnaval, onde os atores se distinguiam mais dos espectadores, em performances “improvisadas” (sem roteiro prévio ou ensaio, coordenadas por um grupo). Como ocorre nas quadrilhas das festas juninas brasileiras, em que as pessoas dançam seguindo as instruções ditadas por uma pessoa, ao vivo ou em versão gravada, lá “as performances não eram exatamente fixas, mas tampouco exatamente livres” (BURKE, 1978, p.184, tradução minha²⁴). Frequentemente, seguiam três elementos: uma procissão, como um desfile em que as pessoas se vestiam de gigantes, deuses, demônios, etc. (Bakhtin exemplifica com as salsichas gigantes de Nuremberg); o segundo, alguma competição como corridas de cavalos ou corridas entre as pessoas (no Brasil seriam jogos como a

²² “The use of action to express meaning, as opposed to more utilitarian actions and also to the expression of meaning through words or images”.

²³ “Drinking was also heavy. In Russia, according to an English visitor, in the last week of Carnival ‘they drink as if they were never to drink more’”.

²⁴ “The performances were not exactly fixed but not exactly free, just as they were not exactly serious but not exactly pure entertainment, something in between”.

corrida de saco, o ovo na colher, gincanas); o terceiro elemento seria a apresentação de uma peça, usualmente uma farsa.

Burke aponta esse caráter de mistura entre espectador e ator, dizendo que era difícil distinguir uma peça formal dos jogos informais. Claro, em uma festa onde reinava a liberdade e a libertação de tabus do dia-a-dia, onde as pessoas se permitiam viver uma “segunda vida”, uma vida Carnavalesca em oposição à vida “oficial”, como conceitua Bakhtin, as fronteiras ficam difíceis de definir. Sermões, leis, casamentos, pessoas importantes como os mestres, tudo que era demasiado sério, virava gozação pelo fenômeno da inversão. Bakhtin descreve detalhadamente o ritual do casamento (*mock wedding*).

Bakhtin reflete profundamente sobre o significado de tais imagens, buscando defender que todos esses rituais e brincadeiras, permeados pelo riso alegre e libertador, se ancoram na questão da ambivalência, que conferiria outras camadas de sentido para os símbolos representados na festa, além de puro caos ou desordem subversiva, como superficialmente as classes superiores designavam a festa. Embora os estudiosos da época não estivessem preocupados em refletir sobre esses “por quês”, e Burke reconheça que atualmente possamos apenas especular sobre o significado das imagens Carnavalescas, ele diz: “o que é claro é que o Carnaval era polissêmico, significando diferentes coisas para diferentes pessoas” (2009, p.191, tradução minha²⁵).

Sobre o riso, o teórico e poeta Charles Baudelaire em seu artigo “Sobre a essência do Riso” (1855) discorre sobre a comicidade enfatizando um aspecto satânico que estaria presente no riso. Segundo ele, e aqui retomo a discussão sobre a relatividade que é preciso cultivar na interpretação do grotesco, muitas representações antigas, embora nos façam rir, não foram concebidas para serem cômicas, pelo contrário, seriam sérias:

Quanto às figuras grotescas que a Antiguidade nos deixou, as máscaras, as estatuetas de bronze, os Hércules constituídos inteiramente de músculos, os pequenos Priapos com a língua retorcida no ar, com as orelhas pontudas, inteiramente cerebello ou falo. Quanto a esses prodigiosos falos (*figura 9*), sobre os quais as alvas filhas de Rômulo montam inocentemente a cavalo, esses monstruosos aparelhos de procriação armados de campainhas e de asas, creio que todas essas coisas são plenas de seriedade. Vênus, Pan, Hércules não eram personagens que provocavam o riso. Rimos deles após a vinda de Jesús, Platão e Sêneca tendo contribuído para isso. Creio que a Antiguidade tinha muito respeito pelos tambores-mores e pelos malabaristas de todos os tipos, e que todos os fetiches extravagantes que eu citei são apenas signos de adoração ou, no máximo, símbolos de força e, de forma alguma, emanações do espírito visando o cômico. Os ídolos hindus e chineses ignoram que eles sejam ridículos. É em nós, cristãos, que se situa o cômico (1855, p.7, trad. Zênia de Faria).

²⁵ “What is clear is that Carnival was polysemous, meaning different things to different people”.

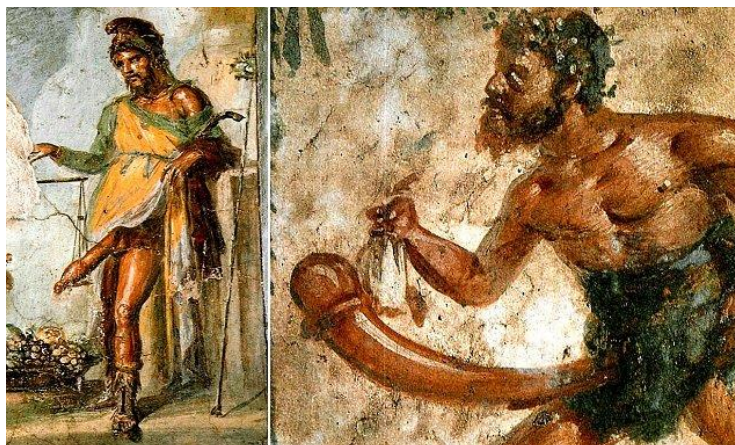


Figura 9 – Afresco do Deus grego Píriapo (Casa dos Vetti, Pompeia, Itália); Afresco no Museu Arqueológico Nacional – Gabinetto Secreto (Nápoles, Itália)



Figura 10 - Davi, de Michelangelo (Galeria da Academia de Artes de Florença, Itália)

Tais representações, no entanto, não constituem o ideal clássico, que se distingue completamente do grotesco. Nos cânones literários e plásticos da Antiguidade clássica, que constituem a base estética do Renascimento, “se apagam protuberâncias, tapam-se orifícios, retiram-se excrescências, abstraem-se imperfeições” (DISCINI, 2016, p.63). Os órgãos genitais masculinos, por exemplo, via de regra são representados em proporções menores (*figura 10*).

A pesquisadora Carolina H. Mandell, doutora em Artes da Cena pela UNICAMP, investigou possibilidades de criação para a cena considerando o grotesco na dança japonesa *Butoh* (a partir do mestre Hijikata) e no trabalho do diretor russo Meierhold. Sobre o tema, ela diz: “o uso do termo, tal qual fazemos no Ocidente, não é coerente com os

paradigmas da encenação oriental, sobretudo a japonesa” (2009, p.14). Para justificar a relação que faz do termo ocidental com a prática oriental do *butoh*, a autora faz uma analogia entre grotesco e a ideia da “conquista do insólito” trazida pelo teórico japonês Zeami quando fala do Teatro Nô: “em linhas gerais, a ideia de *insólito* se aproxima claramente daquilo que denominamos como *grotesco* no teatro ocidental” (*Id. Ibid*, grifos da autora).

Feitas essas ressalvas, seguindo na versão da história do grotesco pelo viés europeu, após a descoberta das grutas na Itália houve uma grande difusão no séc. XVI por vários países da Europa. Produções que buscavam romper com as noções de proporção, equilíbrio, simetria (características da estética do Belo²⁶), dando mais lugar para “o componente lúdico, alegre e onírico do grotesco, mas também algo de sinistro e angustiante, na representação de um mundo diferente ou distorcido” (LIMA, 2016, p. 4).

Nas Artes Cênicas, se destaca nesse período a presença de elementos grotescos nas formas e conteúdo da *Commedia dell’Arte* italiana, no teatro de títeres e no movimento alemão *Sturm und Drang*²⁷ (LIMA, 2016). Para a visão de Bakhtin, o grotesco já estaria manifesto desde muito antes, pois sua origem estaria vinculada às fontes populares.

Como nos aponta a autora, ao escrever “Do grotesco e do Sublime” no prefácio do drama histórico “Cromwell²⁸”, Victor Hugo consolidou a importância do grotesco no campo artístico, legitimando-o enquanto categoria estética. Sodré e Paiva também colocam que foi Hugo o grande pioneiro acerca do pensamento teórico sobre o grotesco, apontando outros nomes antes dele, como Montaigne e Justus Möser²⁹, embora não tenham tido a mesma repercussão.

Sem necessariamente estabelecer uma dicotomia entre as vertentes cômica e horripilante (como o farão posteriormente Kayser e Bakhtin), “o texto de Hugo é programático, isto é, tem ares de manifesto, de algo de novo para dizer, no caso em nome

²⁶ O Belo, segundo Sodré e Paiva, “é desde a Antiguidade grega, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas” (2002, p. 17).

²⁷ *Sturm und Drang*, “tempestade e ímpeto”, denominação do movimento pré-romântico alemão no séc. XVIII. A obra “*Satyros*” de Goethe é um exemplo da produção do *Sturm und Drang*, sendo o protagonista uma espécie de monstro, um espírito agreste (silvano), misto de homem e de carneiro (KAYSER, 2013).

²⁸ “Cromwell” é um drama em cinco atos e em versos composto por Victor Hugo (1802-1885). Foi publicado pela primeira vez em Paris em 1827. O prefácio é frequentemente muito mais estudado do que a própria peça, texto escrito em cinco atos que retoma a história real de Oliver Cromwell, um lorde protetor da Inglaterra do século XVII. A peça toma proporções gigantescas, com mais de 60 personagens (sem contar as multidões), 74 cenas e aproximadamente 6.000 versos.

²⁹ Em 1761, Justus Möser, fortemente influenciado pela *Commedia dell’arte* publicara “Arlequim ou a defesa do grotesco cômico” (KAYSER, 2013).

do idealismo-romântico, decidido a romper com o ‘bom gosto’ da tradição clássica” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.42)

Segundo eles, Hugo dialoga implicitamente com os pontos de vista de Hegel, Goethe e Schlegel, mas vai além de seus antecessores, criticando as idealizações artísticas, “para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro das formas simbólicas do passado, que ele citava como ‘os tempos primitivos, os tempos antigos’” (*Id. Ibid.*).

Hugo propõe assim um “programa teórico contra hegemônico” (sendo a arte neoclássica a estética hegemônica naquele período), proposto dentro de um modelo que todavia seguia a ideia de evolução: primeiro a era primitiva, depois a antiga, em seguida a moderna e a romântica. Ainda segundo Sodré e Paiva,

Hugo procede sempre com argumentos de autoridade: o grotesco simplesmente ‘é’, assim como ele o descreve, ora conceito, ora imagem. E se estende até onde ele bem entende (...) Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica (2002, p.44).

No entanto, apesar de não se ater à dicotomia cômico \times trágico, o autor coloca o grotesco de certa maneira subordinado ao sublime, conforme podemos observar no trecho abaixo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo, com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2004, p.31).

Não creio que o grotesco precise funcionar como “escada” para o sublime, para “nos elevarmos ao belo” como Hugo diz. Ele tem um valor independente, expresso no hibridismo de uma coisa e outra, nos contrastes agudos. Como disseram as bruxas no primeiro ato de “Macbeth”, de Shakespeare: “o belo é podre. O podre é belo” (ECO, 2007, p.230).

No artigo “Estética da carne: insurreições curriculares de um corpo feio”, escrito em conjunto por Steferson Zanoni Roseiro, Alexsandro Rodrigues e Davis Moreira Alvim, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), os autores defendem um importante aspecto que tangencia essa discussão: a legitimidade do querer ser feio, o feio como resistência, como uma rebeldia que o corpo faz às maquinações a que somos submetidos:

Os corpos belos – criados no exercício de conversão e de embelezamento – sempre serão a referência daquilo que se deve ser ou se tornar. É preciso

convencer e converter o corpo feio, o corpo-carne, corpo-disforme; e, quando nada mais afetar esse corpo disforme, convoquemos, via biopolíticas, os riscos da feiura, da obesidade, da tristeza. Não se sentir bem com seu próprio corpo é o risco o qual a maquinaria produtivista do capitalismo não pode arcar, pois, então, que sejam tomadas medidas para enaltecimento de uma felicidade corporal (ROSEIRO, RODRIGUES, ALVIM, 2008, p.280).

Os padrões de beleza atuais incidem em nós um modelo estético opressivo, que a todo tempo nos dita como deveríamos ser, exibindo *role models* na capa das revistas, ideais e irreais, enquadrando-nos em formas fixas que mais nos fazem parecer sair de uma produção em série. Como criticam os autores, nos exigem *smart* (inteligentes) e *fit* (em forma). A estética do grotesco, pelo contrário, abraça os corpos híbridos, incompletos, protuberantes, feios, a coletividade da massa.

Em Bakhtin, no entanto, essa discussão não vem ao caso, uma vez que ali se trata do corpo em coletividade, corpo como massa, e não individualmente. A Carnavalização acontece em horizontalidade e as diferenças ficam suspensas ou são rebaixadas, satiricamente. Em Bakhtin, o corpo grotesco “é uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e às transformações” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.57).

Depois do séc. XIX, a discussão sobre o grotesco diminui, retornando após a Segunda Guerra Mundial nas obras de Kayser e Bakhtin. Ainda que partindo de pontos de vista diferentes, eles compartilham pensamentos como “o pressuposto de que é preciso realçar a especificidade e a importância dessa categoria estética e que, em vista da insuficiência das concepções anteriores, será preciso formular uma nova teoria” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.56).

Sodré e Paiva apresentam uma classificação que é interessante para entender melhor o fenômeno, mostrando quais seriam seus gêneros (segundo eles, o modo ou maneira de apresentação do fenômeno) e espécies, a fim de tentar diminuir a confusão que existe dadas as problematizações conceituais. Do ponto de vista da forma discursiva, apontam o grotesco Representado e o Atuado:

1- Representado – Trata-se das cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta.

1.1 Suporte escrito: literatura, imprensa.

1.2 Suporte imagístico: pintura, escultura, arquitetura, desenho, fotografia, cinema e televisão.

2- Atuado – Trata-se das situações de comunicação direta, vividas na existência comum ou nos palcos, interpretadas como grotesco, de natureza:

2.1 *Espontânea*: episódios ou incidentes da vida cotidiana, geralmente expostos na mídia, que apontam para o rebaixamento espiritual ou a irrisão (absurdos da realidade, disparates levados a sério, o ridículo advindo do exagero, etc) característicos do grotesco (...)

2.2 *Encenada*: também chamado de “burlesco”, é o grotesco que pode revelar-se em peças teatrais ou quaisquer outros jogos cênicos. Destaca-se um modo de atuar que busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis, como na *Commedia dell'arte*, no teatro elizabetano ou no teatro

espanhol da mesma época (...). O grotesco é também típico dos anti-heróis rústicos e grosseiros do velho teatro popular (*figura 11*), assim como dos enredos das farsas e entremezes características das trupes ambulantes. Contemporaneamente, multiplicam-se os exemplos nas paródias teatrais e cinematográficas.

2.3 *Carnavalesca*: Aparece nos ritos e festas regidos pelo espírito Carnavalesco e circense, desde festejos populares até o Carnaval propriamente dito. Essas manifestações – que remontam à Idade Média europeia – são hoje típicas dos espetáculos circenses, das feiras urbanas (Brasil, México), das festas de largo, de festividades religiosas com forte participação popular (2002, p. 66-68).



Figura 11 - A personagem Till, interpretada por Inês Peixoto em “Till – a saga de um herói torto”, do Teatro Galpão, poderia exemplificar esse herói rústico do teatro popular. Fotos Guto Muniz e Casa da Foto.

Das espécies, os autores dizem que em ambas as formas (atuadas e representadas), o grotesco assumiria as seguintes modalidades expressivas:

1- *Escatológico*: Trata-se das situações escatológica ou coprologicamente caracterizadas, por referência a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc. Ex: Em “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água” (...) O cinema internacional e a televisão brasileira são prodígios exemplos.

2- *Teratológico*: São referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc. Um exemplo clássico é o corcunda Quasímodo (O Corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo), em que se associam feiúra e delicadeza de sentimentos. Em nós, vale lembrar o “Bocartorta”, de Monteiro Lobato.

3- *Chocante*: Seja escatológico ou teratológico, quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas (...) A televisão brasileira também aqui comparece como fonte exemplar.

4- *Crítico*: Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não se propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos de poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas (...) Em “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, Lima Barreto mostra, por meio da caricatura de Floriano Peixoto, a inanição política e ética da ditadura republicana (...) Chaplin foi no cinema o grande artista desta espécie (...) Na literatura brasileira destacam-se Machado de Assis, Lima Barreto, Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan (2002, p. 68-71).

1.2 - APROXIMAÇÕES COM O TEATRO

Como já apontado, para fundamentar sua teoria Bakhtin toma como objeto a pentalogia de Rabelais³⁰, trazendo muitos trechos dos livros em sua tese. Nas obras, é narrada a saga dos gigantes Gargantua (pai) e Pantagruel (filho), sendo a trajetória de Gargantua desenvolvida no “Livro Primeiro” e a de Pantagruel ao longo dos livros “Segundo, Terceiro, Quarto e Quinto” (DISCINI, 2016). Neles, estariam refletidas as concepções do realismo grotesco, com um sistema de imagens particular em que predominam:

Imagens ligadas ao baixo corporal, à abundância, ao exagero, à coletividade e à monstruosidade, que remeteriam aos conceitos inerentes à dinâmica do ciclo vida-morte-renascimento, para elaborar uma forma de riso redentora, que dessacralizaria os aspectos graves da existência por meio da pilhéria desprezível, frívola e trivial (SANTOS, 2009, p.143).

Já Kayser parte de uma ótica diferente, em que o grotesco assume características mais sombrias, horrorosas, abismais. No grotesco romântico, o traço essencial seria aquilo que é estranho, hostil e inumano. Os monstros e as representações de demônios, por exemplo, são assustadores ou terríveis, ou seja, o lado satírico, alegre, debochado, não faria parte desse universo segundo a concepção kayseriana:

(...) a caricatura, e cumpre acrescentar-lhe, também a sátira estão perto do grotesco e até podem preparar-lhe o solo. As formas maiores, como, por exemplo, o ciclo gráfico, ou o drama, ou o romance, permitem comprovar a facilidade com que o grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica. Mas, como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso (KAYSER, 2013, p.40)

³⁰ “Pantagruel” (1532), “Gargantua” (1534), “O Terceiro Livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel” (1546), “O Quarto Livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel” (1552), “O Quinto Livro” (póstumo, publicado em 1564).

Além dessas duas linhas (realismo grotesco e grotesco romântico), Lima (2016) apontou outras classificações dentro da estética do grotesco que podem ser observados em autores e pintores que são citados em diferentes contextos por Bakhtin e Kayser: Rabelais, Marquês de Sade, Goethe, Victor Hugo, E.T.A. Hoffman, Edgard Allan Poe, Shakespeare, Cervantes, Boccaccio e pintores como: Jacques Callot, Francisco Goya (*figura 12*), Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel – o Velho.



Figura 12 - “Contra el bien general” (1814 – 1815) - Francisco Goya. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Chegamos às salas dedicadas a Goya. Ali vemos “Saturno devorando seus filhos”, ou os esboços para os tapetes murais; ou, ainda, folheamos os ciclos dos “Caprichos” ou dos “Desastres da Guerra” (...). Eis numa estampa do ciclo dos “Desastres da Guerra” – que se intitula “Contra o bem público” – aparece acorrido uma espécie de juriconsulto, escrevendo fria e indiferentemente num livro. Trata-se ainda de um ser humano? Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhe cresceram asas de morcego. Mas tampouco é ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico: no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra – é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante. Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga – mas tais categorias não bastam para a interpretação. Nessas gravuras, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés (KAYSER, 2013, p.15).

Bakhtin reconhece a relevância da análise feita por Kayser, mas a critica por oferecer apenas a teoria romântica e as formas modernistas, não considerando os elementos milenares que estariam presentes no grotesco antes da era romântica: o grotesco arcaico e antigo presente nos dramas satíricos ou a comédia de Ática, por exemplo, bem como o grotesco medieval e renascentista. Na teoria de Kayser, “a verdadeira natureza do grotesco, que não pode ser separada da cultura cômica popular e do espírito do Carnaval, fica inexplicada” (BAKHTIN, 1984, p.47).

Bakhtin argumenta que a influência do Carnaval, seus elementos e imagens foi enorme durante todos os períodos de desenvolvimento literário. No entanto, foi

frequentemente escondida, aparecendo de uma forma indireta ou difícil de detectar. No Renascimento essa influência aparece de forma excepcionalmente forte, direta e clara. Contrariamente, Kayser teria formalizado a herança dos temas e símbolos Carnavalescos, e não apenas ele, as produções literárias do período moderno teriam enfraquecido a verdadeira expressão do grotesco, que foi perdendo sua característica ambivalente devido à ênfase dada apenas ao polo negativo das imagens grotescas.

Dentro da lógica única que caracterizava o Carnaval, em que a praça pública se tornava um lugar não oficial de completa liberdade, ocorriam gestos tradicionais de rebaixamento como a brincadeira da projeção de fezes e a rega de urina. Segundo Bakhtin, todos os gestos e expressões de natureza degradante são ambivalentes: “as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o *nascimento*, a *fecundidade*, a *renovação*, o *bem-estar*. Na época de Rabelais esse aspecto positivo era perfeitamente vivo e sentido de maneira mais clara” (BAKHTIN, 2008, p.128, grifos do autor).

Quando o sentido dessas imagens vai se perdendo, o que no realismo grotesco expressava ambivalência se transforma em escatologia, monstruosidade ou mero riso destrutivo ou trivial. O riso também passa por essa mudança: enquanto no romantismo adquire um tom irônico e sarcástico, saindo das ruas para fechar-se em câmaras, no realismo grotesco é alegre e festivo, libertador, positivo, fundamental para uma concepção de mundo. Outras imagens ambivalentes como dos xingamentos-elogios, espancamentos-enfeitamentos também teriam passado por esse processo de esvaziamento. Como coloca Discini, “sem a regeneração e o inacabamento contínuos, base da metamorfose amparada pelo riso alegre, não há realismo grotesco, marca do estilo de Rabelais” (2016, p.64).

No espírito Carnavalesco não existia medo ou seriedade, tudo o que era escuro e aterrorizante se transformava em alegria, em “monstros alegres” nas palavras de Bakhtin, e na obra de Rabelais tais elementos são basilares, expressos nas imagens ligadas ao baixo material e corporal:

O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo (BAKHTIN, 2008, p. 42).

Bakhtin fala de uma “verdadeira natureza” do grotesco enquanto Kayser fala do que contamina a “pureza” do fenômeno. É compreensível que frente a um conceito que

ainda não havia recebido a devida atenção, tentassem buscar uma definição mais precisa. Embates estéticos entre vanguardas europeias foram comuns nos séculos passados. No teatro, foram marcantes e muito produtivas as discussões entre Stanislavski e o discípulo Meierhold, entre o “teatro naturalista” e o “teatro de convenções³¹”, empreendidos respectivamente por cada diretor.

O grotesco e a separação entre as vertentes cômica e trágica que a cisão entre Bakhtin e Kayser desencadeou aponta para a importante discussão acerca das dualidades modernas. A tentativa de superar essas dualidades é uma tendência do pensamento contemporâneo que está inserida no horizonte filosófico das epistemologias ecológicas. Segundo os professores Carlos Alberto Steil, da Antropologia (UFRGS) e Isabel Cristina de Moura Carvalho, da Educação (PUC-RS),

o conceito *epistemologias ecológicas* é necessariamente plural, na medida em que não pretende designar uma unidade teórica, mas uma área de convergência de novos horizontes de compreensão, diferentes daqueles que sustentam as dualidades mencionadas [natureza e cultura, corpo e mente, artifício e natureza, sujeito e objeto] e a externalidade de um sujeito cognoscente humano fora do mundo, da natureza e independente de seus objetos de conhecimento (2014, p. 164).

Nesse pensamento ocorre a defesa por uma simetria entre humanos e não humanos, entre as coisas e o pensamento, os processos históricos e os naturais (ontologia simétrica), em contraposição à noção de oposição, que por muito tempo dominou as ciências, caracterizando a ontologia antropocêntrica. Como nos colocam os autores, “não se trata aqui de apenas reconhecer a diversidade cultural e levar em conta o ponto de vista do ‘outro’ humano, mas de considerar o ponto de vista das coisas e dos organismos não humanos que habitam o mundo” (STEIL e CARVALHO, 2014, p.166).

Esse pensamento pode se relacionar ao grotesco. Se olharmos para o elemento da animalidade, por exemplo, hibridação entre ser humano e animal, obviamente não há um grau de hierarquia entre os seres. Também encontramos ecos no próprio pensamento de Bakhtin, quando discorre sobre a horizontalidade do Carnaval, momento em que as pessoas na rua estão celebrando “ombro-a-ombro”. Além disso, pelo processo de rebaixamento, as hierarquias ficam suspensas, o que estava no alto vai para baixo e vice-versa.

³¹ Como nos aponta a Dra. em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), a pesquisadora Jacyan Castilho (2013), essa separação ficou bastante clara no texto “O Teatro Naturalista e o Teatro de Estados de Alma” (em trad. de Aldomar Conrado) ou “*El Teatro Naturalista y el Teatro de Atmosfera* (trad. de Juan Antonio Hormigón), escrito em 1906 e publicado em 1913 por Meierhold. Eugênio Barba aponta que em 1902, Meierhold deixa a companhia de Stanislavski (Teatro de Arte de Moscou) e dirige sua própria companhia até 1905, quando à convite de Stanislavski retorna para dirigir o Estúdio Teatral. Ali, segue sua busca por “um novo teatro” (*uslovny*, que significa “estilizado” ou “convencional”).

Ao invés de colocar as calças nas pernas, coloca-se na cabeça. No lugar dos olhos, os peitos.



Figura 13 - “Tu que no puedes” (1797-1799) - Francisco Goya. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Na gravura acima (*figura 13*), em que Francisco de Goya satiriza a exploração do povo pelas classes privilegiadas, vemos um exemplo do procedimento da inversão: o ser humano que normalmente sobe no burro, agora o carrega. Em Rabelais, Gargantua ao invés de nascer por baixo, nasce por cima, pela orelha de sua mãe, em um “nascimento Carnavalesco”, uma reviravolta que segundo Bakhtin é tipicamente grotesca³². Semelhantemente, logo ao nascer, Gargantua grita por bebida, e não por leite (2008, p.226).

No teatro, ambas teorias de Kayser e de Bakhtin nos apontam que a *Commedia dell'Arte* italiana contém elementos do grotesco. Esse gênero teatral que acontecia nas ruas (*figura 14*), usualmente em tabladros dispostos nas praças e feiras, com atores e atrizes seguindo um roteiro de ações sobre o qual improvisavam com suas figuras, é chamado por Kayser de “um mundo quimérico”:

Pantalone é o velho caricato sempre louco de amor e sempre enganado; o Dottore é um fanfarrão arrogante, e sempre desmascarado, e assim por diante; tudo, num estilo excêntrico de movimento. As máscaras (...) servem de meio

³² Gargantua lamenta pela perda de sua esposa: “Ah! Falsa morte, és má, és ultrajante, roubando-me aquela à qual a imortalidade pertencia por direito!”. Em seguida, o narrador segue: “Assim falando, [Gargantua] chorava como uma vaca, mas, ao mesmo tempo, ria como um bezerro, quando lhe vinha à memória seu filho Pantagruel” (in DASCINI, 2016, p.57).

para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegas e agitados remígios de galo (KAYSER, 2013, p.43).

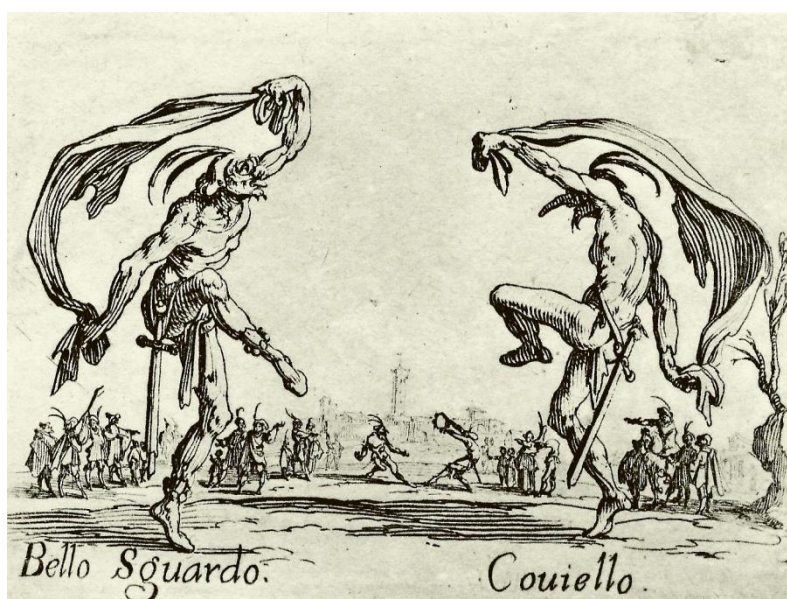


Figura 14 - As famosas gravuras de Jacques Callot. “Bello Sguardo and Coviello”, da série “Dances of Sfessania (Balli di Sfessania)” (c. 1621). National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

Em sua breve consideração sobre a *Commedia dell'Arte*, Kayser enfatiza o grotesco no aspecto da animalidade. Já em Bakhtin, o gênero está diretamente relacionado à toda a teoria, uma vez que o período recortado por ele em sua análise e o contexto da praça pública é o que caracteriza a *Commedia*. Embora Bakhtin enfatize mais as pessoas e seu comportamento nas festividades, como suas vidas se transformavam nesse período, personagens como os bobos, palhaços e bufões estavam inevitavelmente presentes, pois era na rua o lugar em que mais podiam existir (salvo os poucos bufões que trabalhavam para os reis em palácios). Não há como separar a vida real das pessoas dos espetáculos e personagens teatrais nesse contexto, pois todos compartilhavam os mesmos ambientes e ao mesmo tempo, nas procissões, nas mascaradas, nas festas oficiais e não oficiais. Não havia uma divisão tão estrita, todos brincavam juntos.

Pela *Commedia dell'Arte* encontramos uma conexão entre Bakhtin e Meierhold, uma vez que este considerava importantíssimas as formas do teatro popular, tendo bebido delas para criar a teatralidade característica de suas produções, e também das formas dos teatros orientais (*kabuki* japonês e Ópera de Pequim), do teatro do Século de Ouro espanhol, do teatro Isabelino (especialmente em Shakespeare) e do circo (CASTILHO, 2013). Sobre o teatro de feira, Meierhold diz:

O teatro de feira é eterno. Se seus princípios foram rechaçados do teatro, sabemos, no entanto, que estão solidamente enraizados nas páginas dos manuscritos dos autênticos escritores teatrais (...) Em nossos dias, os princípios do teatro de feira, jogados para fora da cena, encontraram refúgio nos cabarés franceses, no *Urbrettl* alemão, no *Music Hall* inglês ou nos varietês de todo o mundo (1998, MEIERHOLD in HORMIGÓN, p.192, tradução minha³³).

Outra convergência é que a *Commedia dell'Arte* foi responsável por afastar Meierhold das produções simbolistas, demasiadamente sérias e estáticas. Da mesma forma, as imagens populares afastaram Bakhtin de um discurso filosófico muito denso para dar lugar a estudos mais acessíveis sobre o romance na literatura e a obra de Rabelais (McCAW, 2016).

Em Meierhold, veremos confirmada a transformação pela qual passou o riso, comentada por Baudelaire. Ele diz: “Não é verdade que não saibamos rir, mas é verdade que já não existe entre nós a risada obtusa e amorfa do cretino. Conhecemos no seu lugar um riso breve e harmonioso do homem cultivado que aprendeu a olhar as coisas desde cima e em profundidade³⁴” (1998, MEIERHOLD in HORMIGÓN, p. 193, tradução minha).

O “riso do cretino” seria o riso da praça pública, descomedido e despudorado, que depois perde o caráter horizontal, pois passa a ser fixado em um pensamento hierárquico. O homem “cultivado”, que vê as coisas de cima, já não ri de maneira aberta, mas sim de forma contida, controlada e privada.

Meierhold entende profundamente e estima a presença dos contrastes no fenômeno grotesco, e segue questionando as dicotomias, afirmando que no grotesco não existe apenas o “contraste agudo”, mas uma mistura dos contrastes, inclusive do que é alto com o que é baixo. O autor, citando o gótico, questiona se o grotesco não poderia servir simplesmente como um meio para criar esses contrastes, uma forma de criar um efeito, como no caso do gótico. Ele diz: “Como no gótico, estão extraordinariamente equilibradas a afirmação e a negação, o celeste e o terrestre, o belo e o monstruoso (1998, MEIERHOLD in HORMIGÓN, p.195, tradução minha³⁵).

³³ “El barracón es eterno. Si bien sus principios han sido rechazados de teatro, sabemos, sin embargo, que están solidamente enraizados en las páginas de los manuscritos de los auténticos escritores teatrales (...) En nuestros días, arrojados de la escena los principios del teatro de feria, han encontrado refugio en los cabarets franceses, en el *Urbrettl* alemán, en el *Music Hall* inglés o en los varietés de todo el mundo”.

³⁴ “No es verdad que no sepamos reír, pero es verdad que ya no existe entre nosotros la obtusa, amorfa risotada del cretino. Conocemos en su lugar la risa breve y armoniosa del hombre cultivado que ha aprendido a mirar las cosas desde arriba y en profundidad”

³⁵ “Igual que en el gótico están equilibradas extraordinariamente la afirmación y la negación, lo celeste y lo terrestre, lo bello y lo monstruoso, el grotesco, embelleciendo lo monstruoso”.

Castilho aponta que o uso do contraste, associado ao contraponto na música ou à polifonia na literatura (conceito que também foi teorizado por Bakhtin), foi o estilo preferido de Meierhold, que criava as chamadas “composições paradoxais”, em que elementos (signos) distintos eram colocados juntos na cena, criando um efeito no receptor típico do grotesco: surpresa, não entendimento, desejo de desvendamento.

Estivesse no texto em contraponto à atuação, em elementos cenográficos, entre as ações e gestos de um indivíduo em relação ao grupo, ocorria um dissenso: provavelmente embasado por seu sólido conhecimento teórico-musical, ele [Meierhold] fez da técnica do contraponto um procedimento basilar na proposição do teatro grotesco, no qual a composição paradoxal³⁶ é o método de encenação por excelência (CASTILHO, 2013, p.139).

Em suas palavras vemos uma ideia que se expressa também na Fita de Moebius (figura 15). Nela, a imagem se cria pela junção de duas extremidades invertidas de uma faixa, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas (FERNANDES, 2000). A dinâmica implicada nessa figura é de tal ordem que os limites entre os polos de uma dupla original (fora e dentro, ou lado A e lado B) se diluem até borrar a própria ideia de dualidade (CURI, 2013).



Figura 15 - Fita de Moebius

Esse fluxo de movimento entre os opostos dialoga com o conceito de grotesco levantado por Bakhtin, em que nada é fixo. O corpo grotesco está em constante metamorfose, inclusive ultrapassando os limites do próprio corpo nesse processo, o que explicaria a recorrência das protuberâncias e excrecências.

Também o diretor polonês Jerzy Grotowski apresenta um conceito em que vemos uma preocupação em quebrar os dualismos estanques, que no início de sua trajetória artística ainda apareciam, mas com o passar do tempo foram sendo diluídos em prol de um pensamento menos dicotômico.

A “conjunção de opostos” (*Conjunctio Oppositorum*), apresentada pela pesquisadora Lidia Olinto em sua tese “*Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski*

³⁶ Segundo a autora, as composições paradoxais tiveram início na fase simbolista de Meierhold, e consistiam um princípio no qual “os desenhos dos movimentos, a tessitura das palavras, a disposição dos grupos podem revelar, ao espectador que souber lê-los, algo diferente do que dizem as palavras – principalmente, por vezes, o contrário do que elas dizem” (2013, p. 155).

e companhia (1970-1982)”, norteia uma importante discussão acerca do paradoxo precisão-espontaneidade no trabalho do artista da cena, ensejando o pensamento de que essas habilidades devem estar em constante movimento, como na Fita de Moebius, em que apesar de opostas atuam em conjunto.

Na próxima sessão, abordarei o grotesco sobre um ponto de vista mais sociológico, no que concerne ao processo de estigmatização sofrido pelo corpo “fora da norma” ao longo da história, neste caso o termo grotesco adquirindo um sentido de adjetivação pejorativa, e como esse pensamento dialoga com o espetáculo “Lá – viver em quadrados”.

1.3 - UM CORPO FORA DA NORMA: ESTIGMA E ESPETÁCULO “LÁ”

O pesquisador, professor e diretor José Tonezzi, em sua obra “A Cena Contaminada: um teatro das disfunções” (2011), nos mostra que os padrões de normalidade comportamental ou física são construções sociais e jurídicas impostas desde a antiguidade. Por séculos as deformidades e os desvios de comportamento como a demência ou a loucura³⁷, até mesmo a velhice, foram ridicularizadas, classificadas pela ciência como monstrosidades, punidas pela lei, condenadas moralmente pela Igreja, infligindo assim uma forte estigmatização social na pessoa que nascia ou desenvolvia alguma anormalidade.

Assim, o corpo “grotesco”, fosse por um distúrbio, uma deficiência física ou mental, teria frequentemente um destino cruel: na Grécia poderia ser atirado por um despenhadeiro ainda bebê, em regiões da Europa no período da Idade Média poderia ter que perambular a esmo por vilas em busca de ajuda, como o faziam as pessoas com deficiência visual (*figura 16*) ou andar com um sino pendurado ao pescoço para alertar sobre sua presença, como o faziam as pessoas que tinham lepra. Poderia ainda ser mandado em um barco para uma ilha distante junto a seus “semelhantes”, como faziam com as pessoas consideradas loucas. Ou fazer parte de espetáculos de *freak show*, como era comum às pessoas com outras deficiências físicas (os chamados “anões”, os gêmeos siameses, os “gigantes”).

Grotesco nesse sentido significava, na prática, exclusão e marginalização. Segundo Tonezzi (2011), apenas nos últimos cinquenta anos de nossa história se inicia

³⁷ Cf *História da Loucura* (1991), de Michel Foucault.

um paradigma de inclusão, que também será refletido nas artes. Essa mudança começa a acontecer por motivos históricos como o fim da I Guerra Mundial que trouxe a presença de milhares de soldados mutilados e deformados para o cotidiano das cidades, somando-se aos corpos de vítimas de acidentes de trabalho, que se tornavam muito comuns.



Figura 16 - “Cegos guiando cegos” (1568), de Pieter Bruegel, o Velho. Museu de Capodimonte, Nápoles, Itália

Também em decorrência dos avanços das ciências naturais no estudo dos fenômenos teratológicos, que passam a explicar biologicamente o que antes tinha um valor simbólico de equivalência espiritual, como podemos observar no trecho:

Porque eles eram vistos como um signo da cólera dos deuses, como punição de uma depravação extrema. Assim, um monstro não era tido apenas como um ser alterado por imperfeições corporais, mas também, ainda, no pensamento que se construía, se inseriam noções tomadas ao universo da moral, à suspeita de copulações culpáveis, e inúmeras outras preocupações de espírito produzidas pela ignorância e pelo fanatismo. (E. G. SAINT-HILAIRE, 1826 apud TONEZZI, 2011, p.26).

Como vimos, o corpo “grotesco” por muito tempo foi obrigado a habitar lugares marginais. Atualmente, pese as políticas de inclusão e ações afirmativas do Estado, muitos corpos ainda são socialmente vistos como grotescos, sofrendo estigmatização, como as pessoas obesas, transgêneras, em situação de rua. Ainda ouvimos as piadas de “viado”, “aleijado”, “retardado”, “preto”, “gordo”. São corpos que precisam suportar imposições de uma lógica social em que ainda predominam padrões normativos, como do homem-branco-másculo-heterossexual e da mulher-branca-feminina-heterossexual.

Mas esses corpos, as minorias, tem insurgido frente ao que foi e é socialmente

instituído e mantido pelo Estado como uma ferramenta de controle³⁸ opressora sobre as vidas das pessoas. Olhar e assumir “o grotesco em si” buscando transformá-lo em expressividade foi uma das motivações para uma das práticas desenvolvidas dentro da pesquisa.

As questões trazidas por Tonezzi reverberam no espetáculo “Lá – viver em quadrados”, do NEM - Núcleo Experimental em Movimento, grupo de pesquisa que sou integrante (referido na Introdução). A peça teve sua estreia em 2017 em Brasília-DF e segue em cartaz participando de festivais. O elenco é composto por mim (Francisco Leal), Lupe Leal e Luciana Matias, a direção é de Marcelo Nenevê.

Durante uma primeira etapa do processo, por cerca de 8 meses (2016), a direção esteve em minhas mãos. Junto com os atores-criadores naquele período, fui o responsável pelo levantamento do discurso e composições iniciais. Parti da pergunta: *o que te oprime e ao que você resiste?* Como resposta, os atores Lupe e Luciana trouxeram materiais cênicos que refletiam as opressões que haviam sofrido por não terem um modelo “ideal” de corpo. Passada essa fase, afastei-me da direção para focar mais no trabalho de atuação, de maneira que a encenação final ficou a cargo de Nenevê, mas sempre de forma bem colaborativa.

Durante o processo percebi que a obra apontava elementos da estética do grotesco, embora essa estética não tenha sido necessariamente um ponto de partida. Quando dessa percepção, a referência do grotesco enriqueceu nossas criações, mas tampouco nos fechamos a essa proposição estética como norteadora. Ainda assim, ela é perceptível na construção dos corpos das personagens – corpos não-cotidianos, movimentação fragmentada, atuação caricatural, maquínica, exageros/hipérboles (características que se aproximam mais do grotesco romântico/Kayser).

Na dramaturgia, abordamos a opressão que ocorre dentro de um sistema normatizante (minha personagem se chama “Norma”), e ao final ocorre uma tentativa de libertação dos corpos e desejos das personagens controladas (que poderia se relacionar com a libertação presente no realismo grotesco/Bakhtin).

Na peça, “Ele” e “Ela” são personagens cujo comportamento é manipulado e formatado por “Norma” (*figura 17*), que exige o cumprimento das regras de maneira a mostrar para o público que em seu sistema está tudo em “ordem e progredindo”. “Ele” e

³⁸ Cf. Para mais sobre como as relações entre capitalismo e a manutenção de padrões estéticos, ver o artigo *Estética da carne – insurreições curriculares de um corpo feio* de Steferson Zanoni Roseiro, Alexsandro Rodrigues e Davis Moreira Alvim.

“Ela” tentam ao máximo se adequar aos padrões estabelecidos (estéticos, comportamentais), enquadrando-se ao que seria o “ideal” de um corpo masculino e feminino, em uma brincadeira com a estética do belo ou aos cânones clássicos da arte. Como nos aponta Discini (2006), o grotesco rebaixa o corpo idealizado pelo ascetismo cristão e pelos cânones clássicos segundo o acabamento e a perfeição.



Figura 17 - Cena do espetáculo “Lá – viver em quadrados”, do Núcleo Experimental em Movimento. “Ela” (esq), “Norma” (centro) e “Ele” (dir). Teatro SESC Garagem e Funarte - DF (2018). Foto: Claraboia Digital.

Em dado momento “Ele” passa por um *upgrade* na narrativa: ganha um peitoral e abdome musculosos, ficando assim “bem melhor do que antes”, quando seu corpo poderia ser considerado “feio” ou “inadequado”. Em seus gestos, forja uma atitude viril, busca passar a imagem do trabalhador modelo. “Ela” ganha seios maiores (“turbinados”, “siliconados”), ficando assim mais “bela”. Caminha trôpega como se estivesse de salto alto e também procura passar a imagem de uma mulher produtora, embora o sono e o cansaço insistam em fazê-la parar e dormir.

Ao final do espetáculo, creem que conseguem libertar-se do enquadramento sistemático. Retiram a “couraça estética³⁹” e se reconectam com seus próprios corpos como o são genuinamente, com fragilidades, “defeitos”, potências. Enxergam a si mesmos, o outro e o mundo de outra forma, pois naquele momento já não importa *como* são, apenas são em plenitude, e ponto. Como em Bakhtin, vivem uma espécie de “segunda natureza”. Como nos coloca Discini, “compatível com a vida corporal dada na sua

³⁹ Termo usado por Kenneth Clark em “*The Nude: a study in Ideal Form*” (1972).

inesgotabilidade e não sancionada por um olhar normalizador, emerge a imagem grotesca emparelhada à loucura alegre do Carnaval e das festas populares da praça pública” (2006, p.58).

Mas o momento é efêmero, como o é o Carnaval, uma (importante) válvula de escape. Logo, se sugere que voltarão a ser controlados. Como na época analisada por Bakhtin, em que a norma e as regras voltavam a ser cumpridas passado o período de festa.

CAPITULO 2 – TATEANDO PRINCÍPIOS

Retomando o que apontei na Introdução, nesta fase, busquei dialogar a teoria do grotesco com uma prática teatral concreta a partir da seleção de elementos, tendo como objetivo favorecer o desenvolvimento da expressividade do ator/atriz. Foram eles:

1- Olhar para o avesso e 2- o “baixo material e corporal. Embora a investigação sobre olhar para o avesso componha aspectos apresentados neste capítulo, deixo para descrevê-la no capítulo três por estar bastante atrelada à prática que tive com o grupo. Como parte da investigação prática, apresento também ferramentas de trabalho cênico que foram importantes e estiveram presentes durante todos os processos: as noções de variação, subversão e profundidade-superfície⁴⁰.

2.1 - O BAIXO MATERIAL E CORPORAL

Bakhtin desenvolve sua teoria a partir da concepção do realismo grotesco, apontando imagens e características desse tipo de manifestação humana, segundo o autor fortemente observável nos períodos da Idade Média e do Renascimento europeus, através das obras escritas nesses períodos (romances, peças teatrais, paródias, livretos⁴¹) e dos registros escritos.

O autor defende que as imagens que subsistem principalmente na obra do escritor francês François Rabelais, mais especificamente em “Gargantua e Pantagruel”, e também de outros autores do Renascimento, trazem uma herança da cultura cômica popular, que em seu *modus operandi*, ou nas palavras do autor, “na concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura”, trazem uma maneira bastante particular de enxergar a vida, o que a diferenciaria das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo) (BAKHTIN, 2008).

Essa maneira de enxergar a vida, presente na cultura da época em questão e em obras da literatura, se relaciona com a presença constante do que Bakhtin chama de princípio material e corporal (em inglês *material bodily principle*), cujas características mais gerais, retiradas de sua obra, são: É universal e popular, tendo o povo como principal porta-voz; É exagerado, e o exagero tem um caráter positivo e afirmativo, pois é reflexo

⁴⁰ Esses termos foram levantados por mim para dar títulos às ferramentas e reflexões que foram feitas no processo, buscando apenas sintetizar a ideia principal.

⁴¹ Exemplos citados: “A Ceia de Ciprião”(Coena Cypriani), diálogos de Salomão e Marcul, “Dom Quixote”, dentre outros.

da abundância; Temas principais: fertilidade, crescimento e superabundância; Pensamento enquanto coletividade (um corpo coletivo ancestral), e não voltado para o indivíduo; Determinam um caráter alegre e festivo, não reflete a monotonia da existência diária; Segue o princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança.

Outro ponto essencial no realismo grotesco é o rebaixamento (em inglês *degradation*), que consiste em trazer para o plano baixo (plano material e corporal) tudo o que é elevado, espiritual, ideal, abstrato. Há um aspecto telúrico nesse pensamento, em que trazer à terra o que está acima é primordial, pois se trata de uma união indissociável entre o corpo e a terra (BAKHTIN, 2008).

Esse princípio segundo Bakhtin permeia inúmeros textos medievais, configurando-se como um procedimento cômico. Ele cita o exemplo do bufão, ser cuja existência é totalmente calcada no rebaixamento. O pesquisador Joaquim Elias, autor do livro “No Encalço dos Bufões”, considera-os uma espécie de símbolo da cultura cômica popular de todas as épocas. Para ele,

Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem estabelecida, alterar o jogo sem aviso prévio. Porém seu significado mais profundo é fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez (ELIAS, 2018, p.23).

O bufão realiza o rebaixamento quando satiriza e zomba do próprio rei (o boboda-corte é um exemplo tradicional), dos sacerdotes, da instituição da Igreja, quando “não acreditam em nada e zombam de tudo” (LECOQ, p.178). O pedagogo Jacques Lecoq, referência dentro do campo das artes cênicas, diz que em um corpo de bufão, “aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do ‘incaçoável’: da guerra, da fome no mundo, de Deus” (*idem*).

Os bufões participavam ativamente de ritos e celebrações coletivas de caráter popular e anárquico na Idade Média, em que o realismo grotesco e seus princípios estariam presentes, como a Festa dos Loucos, a Festa dos Inocentes, a Festa do Asno, os Charivaris e os Carnavais (LIMA, 2018). O bufão está intrinsecamente ligado ao período que Bakhtin recorta, e corporifica o princípio do rebaixamento.

No início da pesquisa o bufão ganhou uma grande relevância, até que entendi que poderia ser uma das diversas possibilidades de se trabalhar o grotesco cenicamente. Então para além de perseguir a criação de um bufão, elegi o princípio do baixo (e, logo, o rebaixamento) como um meio para a expressividade, e passei a investigá-lo no meu corpo, o que surgisse seria consequência.

Na degradação do sublime (no inglês *degradation and debasement of the higher*) que acontece no realismo grotesco, o “alto” e o “baixo” são topográficos: o alto é o céu, o baixo é a terra. Em seu aspecto cósmico, a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e de renascimento e ressurreição (o seio materno). Em seu aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.

Assim, rebaixar para além do aspecto jocoso que havia citado, consiste em aproximar da terra tanto no sentido de absorção quanto de renascimento, matar e dar a vida em seguida, mais abundante e melhor (BAKHTIN, 1965). Essa relação entre vida e morte me remete à dança *butoh* japonesa, que também trabalha com esse princípio⁴². Segundo Bakhtin degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.

Esse movimento de morte e renascimento é o que lhe confere um caráter ambivalente – ao mesmo tempo negação e afirmação, onde “o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 2008, p.19). Foi a partir dessas leituras e suas afetações em mim que passei a pensar o baixo como um dos princípios presentes na minha prática, que apresento em detalhes no próximo tópico.

2.1.1 - AQUECIMENTO “JAMBURANA”

Na prática com o grupo que se reuniu especialmente com o propósito de investigação sobre os temas desta pesquisa (participaram os/as seguintes voluntários/as Antônio Chaves, Marcella Seixas, Jakeline Costa, Luana de Sá, Gabriel Melo e Renata Bittencourt) e nos treinos individuais, inicio o trabalho de aquecimento buscando o acionamento do “baixo”. Para tanto, proponho conciliar uma prática de relaxamento – deitados no chão, luzes apagadas, silêncio, respiração profunda e lenta – com o primeiro comando que é o de “apertar a moedinha”, ou seja, fazer uma leve contração na região do esfíncter, apertando o ânus – como se estivesse segurando uma moeda pelo ânus para que ela não caia⁴³.

É importante não contrair as nádegas, nem tencionar outras partes do corpo

⁴² Na oficina *Body Revolution* ministrada por Willian Lopes, pesquisador da Dança Butoh (Jinen), aluno de Atsushi Takenouchi, em 18/05/2018 (Instituto Federal de Brasília), pude experimentar as pulsões de vida e morte, a partir da respiração, na dança Butoh. Certamente há conexões mais profundas a se descobrir entre o grotesco e o *Butoh* que não entraram no escopo desta pesquisa.

⁴³ Esse princípio foi retirado da prática do pilates, que por sua vez teve como referência o Kundalini Yoga. Tive contato com ele a partir do trabalho da prof.^a Ms. Giselle Rodrigues, fundadora do Núcleo Experimental em Movimento.

involuntariamente ou desnecessariamente. Essa atitude é interessante, pois leva o foco da atenção para o próprio corpo e dá início ao aquecimento da região do baixo (órgãos genitais mais especificamente). Apertar a moedinha gera um calor interno sutil, é um “foguinho” que se acende e que logo tomará todo o corpo.

Posteriormente encontrei em Yoshi Oida (2001), ator e diretor japonês, em seu livro “O Ator Invisível”, relatos que muito traduzem minhas impressões acerca dessa proposta. O autor ressalta a importância de, na interpretação, se contrair o ânus nos “momentos mais importantes”, como quando se precisa dar um soco forte em alguém, ou se tem de usar muita potência de voz. Ele diz:

Quando apertamos o ânus, levamos o foco para essa área do corpo. Percebo isso quando faço esse exercício, como se fosse uma sensação de “choque”. Talvez algum tipo de “canal” tenha se aberto no meu corpo, permitindo a entrada de uma energia externa. De certa forma, essa área é um ponto de partida para a energia do corpo (2001, p.33).

Então, a partir dessa ação, o comando que agrego é o de expandir o movimento, pela mobilização, lenta e gradual, da região do sacro/genitais/cintura pélvica. Mantendo o foco na região anal, e podendo variar entre apertar ou pulsar o esfíncter, começa-se a mexer o corpo do centro para as extremidades, de modo que processualmente vá se desencadeando descolamentos pelo chão, rolamentos, espreguiçamentos.

Aqui gosto de agregar a ação de rastejar. Rastejar para mim cria uma conexão grotesca pelo estabelecimento de uma relação ser humano/animal, ao remeter diretamente a animais rasteiros como a cobra, o lagarto, o calango. Sugiro essa ação como parte do procedimento, considerando o chão o mais baixo que se pode estar. Indico também o verbo friccionar: friccionar partes do corpo no próprio corpo, friccionar o corpo no chão (espaço) e também fazer caretas, colocando a língua para fora arregalando os olhos, soltando a máscara facial, emitindo sons. A careta também está relacionada ao grotesco, uma vez que a caricatura é um exagero das formas.

Essa combinação de ações acaba criando uma aproximação com outras imagens da estética do grotesco, como criaturas monstruosas, animais escas, seres subterrâneos, demoníacos...

Em seguida, usualmente coloco para tocar a música “Jamburana”, da cantora e compositora paraense Dona Onete. O ritmo festivo desta música e a energia que ela traz contribuem para gerar calor no corpo e fazem um convite à brincadeira, à jocosidade, à gozação, ao deboche. A Jamburana traz a atmosfera de festa que Bakhtin comenta. A música diz que “tá tudo tremendo / o jambu treme, treme, treme / vai subindo, vai subindo / sobe até o céu da boca/ e a boca fica muito louca”. O jambu é uma erva típica da região

norte do Brasil, que provoca uma sensação de anestesiamento na boca, e é conhecida por suas façanhas afrodisíacas. Como diz na letra da música “o jambu é um tempero gostoso que vem lá do Pará...” - a erva é usada como tempero, é curtida na cachaça. Coisas que Dionísio iria gostar.

Acompanhando as indicações da música (“vai subindo, vai subindo”), saímos gradualmente do chão para o plano médio e alto. Os pés e pernas agora também fazem a ligação com o baixo. De pé, indico buscar um enraizamento, uma conexão com a terra (aspecto telúrico), ainda mobilizando quadril, órgãos genitais, por meio de ações como rebolar, requebrar, cantar junto, exagerar, “soltar a franga” para “fazer a poeira levantar”, até chegar num êxtase em que é permitido ser ridículo, bobo, louco, animal, lugares que tantas vezes perdem espaço pelo desejo de ser/parecer belo, correto, “normal”. Aqui acontece na prática um elogio ao grotesco.

A metáfora de fazer a poeira levantar faz analogia com ritmos e danças brasileiras, como o carimbó que canta Dona Odete ou o coco, em que é comum se dançar sobre um chão de terra, que é árido pelo próprio clima de algumas regiões nordestinas. A movimentação da dança, o bater dos pés no chão, acaba por fazer a poeira levantar, e instigar estas imagens contribui na ativação da imaginação.

Tendo realizado esse procedimento diversas vezes, percebo que privilegiar o plano baixo é mais poderoso. Embora seja interessante verticalizar, inclusive podendo agregar estudos de saltos, voltar ao plano baixo e manter as ações de rastejar, se esfregar, é importante visto que neste momento do aquecimento o corpo estará mais disponível do que no começo, e novas descobertas e experimentações poderão acontecer no plano baixo, mais potentes do que no momento inicial, em que o corpo ainda estava relaxado, adormecido.

Ao longo do tempo, com as repetições dessa prática, passei a experimentar outras músicas⁴⁴ e ritmos, como o funk brasileiro, que na brincadeira “Diabos” foi uma

⁴⁴ Uma música cuja letra expressa bastante o grotesco na minha percepção é da banda Cumadre Fulozinha, a canção chamada “Grande Poder”. Foi-me apresentada pela professora colaboradora Cecília de Almeida Borges, que por algumas semanas esteve comigo e Eduardo nas experimentações práticas e também acompanhou a brincadeira “Diabos”. A letra diz: O nosso Deus corrige o mundo / Pelo seu dominamento / Sei o que a terra gira / Com o seu grande poder / Grande poder, com o seu grande poder / A terra deu, a terra dá, a terra tira / Homem a terra tira, a terra deu a terra há / A terra voga a terra dá o que tirar / A terra acaba com toda má alegria / A terra acaba com o inseto que a terra cria / Nascendo em cima da terra nessa terra há de viver / Vivendo na terra que essa terra há de comer / Tudo que vive nessa terra / Pra essa terra é alimento / O homem "aplanta" um rebolinho de "maniva" / Aquela "maniva" com dez dias ta inchada / Começa a nascer aquela folha orvalhada / Ali vai se criando aquela obra positiva / Muito esverdeada, muito linda e muito viva / Embaixo cria uma batata que engorda e faz crescer / Aquilo dá farinha pra todo mundo comer / E para toda a criatura vai servir de alimento

referência muito importante.

Ao término da música, a respiração está ofegante – “tá tudo tremendo”. Manter a ação de apertar a moedinha é algo que sugiro buscar durante todo o aquecimento, embora seja natural e importante que se relaxe também – é um trabalho de tensão e de relaxamento constantes, como aponta Yoshi Oida. Considero este exercício de aquecimento extremamente dionisíaco, lúdico, prazeroso, e com um caráter ritualístico.

2.2.2 -VOZ E REVERBERAÇÕES GROTESCAS

Na etapa seguinte, proponho silenciar-nos. Também é possível iniciar o trabalho a partir deste momento, sem necessariamente precisar vir da etapa anterior. De olhos fechados, retomar o fôlego, voltar à calma, apenas à ação de apertar a moedinha. O objetivo é realizar um aquecimento vocal que também possibilite ativar a imaginação (embora durante a etapa anterior já tenha sido estimulado que se cante, se solte sons, se grite).

Então, de pé e de olhos fechados, iniciamos a partir de um exercício de vocalização. Em boca *chiusa* (lábio superior e inferior tocam-se suavemente e vibram com a emissão do som, busca-se espaço no interior da boca, pescoço e ombros destensionados), entoar-se o fonema /m/. Em seguida, agrega-se ao /m/ as vogais, primeiramente A, depois E, e assim por diante. A respiração é abdominal e intercostal, na inspiração busca-se encher essas regiões de ar, para soltá-lo emitindo o som, sem esforço demasiado, ou seja, a duração da emissão vocal vai de acordo com a capacidade respiratória de cada corpo.

Durante essa etapa, a ação de apertar a moedinha e mobilizar o quadril ainda está presente, no entanto de uma maneira mais sutil e contida. Sugiro para melhor projeção do som, visualizar o seu percurso pelo corpo, do diafragma à boca. Gestos feitos com os braços, que ilustrem esse movimento e a expansão do som por todo espaço também são didaticamente interessantes.

Após executada a sequência de vogais, sugiro uma experimentação livre, ou seja, sem que haja uma ordem necessariamente – pode-se ficar em uma vogal apenas, repetindo-a, bem como trazer outros sons além do fonema /m/. A partir da vibração sonora emitida por cada um, experimentar sons em ressonâncias graves, médias e agudas, buscando envolver todo o corpo, especialmente a região do baixo.

A frequência das ondas sonoras normalmente instaura uma atmosfera

diferenciada, um ambiente com algo também ritualístico, remetendo-me a cantos longínquos, ancestrais, animais, instintivos. Aqui me lembro dos bufões, que segundo Lecoq (2010) sempre realizam seus rituais próprios.

O objetivo é que cada vez mais esses sons reverberem por todo o corpo, do centro onde está sendo produzido, para as extremidades, saindo pelos poros e orifícios. O som saindo pela ponta dos dedos, pelo topo da cabeça, pelo ânus, pelo umbigo, pelas costas, tomando todo o espaço.

Então, se os corpos ainda estiverem na vertical, sugiro experimentar diferentes planos e posições a partir da mobilização do quadril e da coluna. De pé, no chão, em quatro apoios, deitados, de cócoras. É importante se deixar levar por um lugar desconhecido, que vai se materializando a partir da combinação dessas ações (olhos fechados, vocalização, mobilização do baixo, imaginação).

Em seguida, a sugestão é que os sons se transformem em palavras. Aleatoriamente, dizer as palavras que vierem à mente, sem preocupar-se com a semântica. A ideia é perceber a sonoridade das palavras em um discurso automático, dar passagem a imagens variadas, que acabam gerando um estado no intérprete. O recurso da repetição pode ser útil - repetir a palavra para de fato perceber a sonoridade dela. Em algumas ocasiões, se noto algum bloqueio para a saída da palavra, sugiro dizer nome de comidas, buscando uma relação com o que Bakhtin aponta do banquete, presente nas narrativas do realismo grotesco.

Em uma demonstração técnica que realizei para a turma do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, por exemplo, nesta etapa do procedimento me saía: macarrão... maaaa...ca...rrão... ma-car-rão! MacaRRÃO... Spaghetti. S-PA-GHE-TTI

Finalmente, o comando é deixar que o imaginário se materialize no corpo, percebendo o estado que o corpo se encontra e que criações e criaturas surgem em improvisação, em devir. Dar vazão ao imaginário e experimentar o que surge no instante, agora podendo abrir os olhos caso se deseje. Com a repetição deste procedimento, observo que as criações e criaturas que recorrentemente acontecem trazem em si uma estética que dialoga com o grotesco, seja em formas cômicas, trágicas, horrorosas, animais, bufonescas, estranhas, não-cotidianas, não-normativas.

Considero que isso se dê dessa maneira pela combinação das ações comandadas: olhos fechados, mobilização do baixo, exploração sonora, discurso automático, e pelo trabalho de aquecimento realizado anteriormente.

2.2 - FERRAMENTAS UTILIZADAS NA PRÁTICA DE PESQUISA

2.2.1 – VARIAÇÃO E SUBVERSÃO

Em uma etapa do trabalho com o grupo, propus que fizéssemos saídas pelo Setor Comercial Sul (Brasília/DF), para observar as pessoas que por ali transitam. Na sala de ensaio, o comando foi escolher um aspecto físico de alguma pessoa destacada, que tivesse chamado a atenção, e inicialmente a partir da mimese dessa forma, iniciar uma experimentação.

A partir do que surge inicialmente, como alimentar a investigação e descobrir novos caminhos? Como, segundo a noção presente no realismo grotesco, fazer um corpo ultrapassar a si mesmo, franquear seus próprios limites, estar em eterna incompletude, ser eternamente criado e criador? Como alcançar “um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado”? (BAKHTIN, 2008, p.23). Afinal, há aqui um pensamento teórico, mas como traduzi-lo a uma prática?

Pessoalmente, vejo que essa busca do/da intérprete para encontrar o que aqui estou chamando de “variações” reverbera com não se contentar com as primeiras criações que aparecem, pois esses primeiros materiais muitas vezes são óbvios, literalizados, estereotipados.

Encaro esses inícios como “esboços” de um corpo cênico, como esquetes de um desenho ou em outra metáfora, como um tronco de uma árvore. O tronco dá sustentação à árvore, mas tampouco é fixo, embora seja esta visão que se tem de fora. Por dentro, há um fluxo de fluidos, nutrientes, açúcares. E do tronco, desdobram-se ramificações, galhos, raízes. Assim, a criação não deve se estancar, estacionar em um lugar confortável. Como diz Heráclito: tudo flui. Se se constrói um personagem/figura/criatura e nela se estanca, que vida existe aí? No processo de criação e experimentação, considero importante buscar esta flexibilidade, deixando que os fluidos se movimentem e permitam outras transformações tomarem corpo.

Em busca dessas transformações, de variar para descobrir novas possibilidades, uma atitude que também pode auxiliar nesse processo é a de buscar a subversão. No trabalho do ator/atriz, no contexto da improvisação, subverter pode significar fazer outra coisa completamente diferente da que se estava fazendo, mudar de caminho e ir em outra direção completamente diferente, fazer uma ruptura. Como um bufão, que “inaugura outra possibilidade de vermos o mundo – e sempre haverá outras maneiras de ver as

coisas!” (ELIAS, 2018, p.23), que tem como função “destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso prévio” (*idem*).

Em Julho de 2018, estive no curso de formação “A Consciência do Ator em Cena”⁴⁵, do Teatro O Bando, em Palmela/Portugal, sob direção do encenador João Brites e coordenação pedagógica de Juliana Pinho, e durante o mês tive contato com as ferramentas que o grupo tem desenvolvido para o trabalho do ator⁴⁶. Uma delas é a “ruptura”, que foi usada com frequência na sala de trabalho.

Associo o que chamo de subverter com o que o grupo chama de ruptura, e reconheço uma eficácia nesse procedimento, pois ao “desapegar” de uma ideia, outra pode surgir. É como o filósofo francês Jullien François comenta na obra “Um Sábio Não tem Ideia”, em que cria pontes entre as noções da filosofia e da sabedoria chinesa. Explicando o título do livro, ele diz acerca do sábio, que muitas vezes é associado também ao bufão (há uma linha tênue entre o louco e o sábio):

O sábio não tem ideia porque não privilegia nenhuma (nem, com isso, exclui nenhuma) e aborda o mundo sem projetar nele nenhuma visão pré-concebida. Ele não estreita nada, por conseguinte, com a intrusão de um ponto de vista pessoal, mas mantém sempre abertas todas as possibilidades” (JULLIEN, 2000, p.21).

De forma mais pragmática, como fazê-lo? As possibilidades são muitas e a ideia é que sejam surpreendentes para o próprio intérprete, e nesse sentido tenho consciência que não estou “inventado a roda”. Na história das artes cênicas, nas pesquisas dos grandes teatrólogos (Stanislavski, Meierhold, Grotowski, Brecht, Artaud, Brook...) podem ser encontradas pistas semelhantes que auxiliam na alimentação de uma investigação cênica.

De maneira experimental, cheguei a algumas possibilidades: mudar a dinâmica – se está lento, fazer uma ruptura para muito rápido; mudar a estética – se está em um registro de atuação mais realista, mudar para o grotesco (o que dialoga com a composição

⁴⁵ O curso aconteceu em regime de residência artística, de 4 a 30 de Julho de 2018, na sede do Teatro O Bando, localizado no Vale dos Barris em Palmela/Portugal. Com duração de 175 horas, foi conduzido pelos formadores João Brites, Juliana Pinho, Guilherme Noronha e Sara de Castro.

⁴⁶ Tive o primeiro contato com a metodologia desenvolvida pelo *Teatro O Bando* em 2014, em debate promovido pelo grupo brasileiro *Teatro do Instante/Poéticas do Corpo*, que tem estabelecido forte parceria com *O Bando* desde então, nesta ocasião com a presença de João Brites. Ao longo da minha graduação em Artes Cênicas pela UnB (2010-2015), as professoras Ms. Giselle Rodrigues e Dra. Alice Stefania (integrantes do Teatro do Instante), compartilharam ferramentas do método. Em 2016, participei de workshop como contrapartida também referente à participações no curso de formação do *O Bando*, espaço em que tive a oportunidade de ter mais contato com a metodologia. E finalmente em 2017 participei do workshop promovido em Brasília pelo *Teatro O Bando*, em que realizei o primeiro módulo da formação – Teatralidade, sob condução de Juliana Pinho e Diego Borges, para finalmente em 2018 fazer a formação completa em Portugal.

paradoxal de Meierhold); mudar o tônus – se está com muito tônus, ruptura para pouquíssimo tônus; mudar a semântica da palavra/a lógica do discurso - falar o contrário do que estava dizendo, falar sem lógica/discurso automático; fazer o contrário do que pensou no momento, se enganar; fazer mudanças tímbricas – se está falando grave, ruptura para muito agudo; dentre tantas outras possibilidades.

Com as noções descritas acima, almejo que o ator/atriz, quando em exercício de investigação, seja capaz de descobrir novas possibilidades de criação, novos territórios, e tenha ferramentas e indicações claras para auxiliá-lo nesse desafio.

2.2.2 - PROFUNDIDADE E SUPERFÍCIE

Para explicar esta noção utilizarei uma outra metáfora, a da baleia. Escutei-a em contato com os artistas do coletivo Aisthesis⁴⁷, que trabalhando com improvisação, faziam uma analogia dos momentos em que acontecia uma “pérola” cênica, ou seja, uma criação potente, instigadora, interessante, ao momento em que uma baleia emerge à superfície no oceano. Não sei precisar especificamente quando a ouvi, mas em minha pesquisa e treinamentos dentro do Núcleo Experimental em Movimento, eu e os outros membros do grupo (Lupe Leal, Marcelo Nenevê, Luciana Matias) costumávamos sempre nos referir a essa baleia, o que acabou por me levar a refletir mais sobre isso nesta pesquisa.

Quando o ator e a atriz estão improvisando, buscando materiais para algum trabalho, pesquisando, nem sempre estão sendo “geniais”, não é mesmo? É como a baleia, que na maior parte do tempo está apenas submersa, embaixo d’água. Mas tanto o ator quanto a baleia tem os seus momentos de epifania: o ator quando de repente percebe que encontrou algo muito “bom”. A baleia quando vai à superfície para respirar, encantando os turistas que aguardam ansiosos por essa aparição.

Fazendo uma analogia, o/a intérprete no momento do fluxo de criação comporta-se como esta baleia submersa: está investigando, caçando seu “alimento”, se permitindo ficar à deriva – até que, de repente, um momento de respiro, um jorro d’água e algo interessante surge!

⁴⁷ “Aisthesis” nasceu do encontro entre seis artistas brasileiros para investigar, praticar e sistematizar princípios e procedimentos de criação envolvendo dança, teatro e performance, em constante diálogo com o espectador. As experimentações do coletivo buscam superar a dicotomia “processo versus obra” e expandir a noção de acontecimento artístico ao propor o próprio ato do encontro entre diferentes pessoas e a percepção das potências do instante como tempo-espaco de arte. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/pratica-aisthesis-a-criacao-em-fluxo>> Acesso: 23/08/2018.

Mas e quando acontece, o que fazer? Dura tão pouco quanto a respiração de fato de uma baleia? E como não se perder nas profundezas desses mergulhos em que se está buscando, ao ponto de não conseguir registrar ou repetir depois os materiais que aparecem?

Uma possível resposta é buscar manter um grau de consciência ativa sobre o que se faz. Para mim, vejo essa consciência na ação de observar tecnicamente, quase como um outro que olha a si próprio de forma distanciada, o que está passando com o corpo (inclua-se voz) no espaço.

Essa observação no instante do improviso fundamenta-se em uma percepção aguçada de aspectos como a temperatura do corpo, os ritmos do corpo (no movimento, na respiração), o tônus, a qualidade do olhar, o timbre, a palavra em sua semântica e sonoridade, aonde prevalece o foco da atenção (se é mais interno ou externo).

O Teatro O Bando trabalha com a noção do “ponto motor”, uma ferramenta que pode auxiliar o ator/atriz a ter mais consciência do local em seu corpo de onde “nasce” a sua gestualidade e expressão, e do que está comunicando ao espectador. Antes do contato com o grupo, comumente me referia a esse ponto como a “raiz do movimento”, influenciado pelo trabalho da coreógrafa Giselle Rodrigues, que fundou o Núcleo Experimental em Movimento e primeiramente se referia assim a esse ponto.

Segundo o ator e pesquisador Diego Borges⁴⁸, que desenvolveu dissertação acerca do Sistema de Formação em desenvolvimento pelo Bando, o ponto motor “é uma ferramenta de construção de corporalidade, oralidade e interioridade⁴⁹. É um ponto concreto no corpo do ator que está em constante movimento (expandindo, retraindo, dilatando, etc.)” (2016, p.68). Nas conduções de minhas práticas, estimulava os participantes (Antônio Chaves, Marcella Seixas, Jakeline Costa, Luana de Sá, Gabriel Melo e Renata Bittencourt) a buscarem perceber onde se encontravam esses pontos enquanto improvisavam, ou mesmo propunha de antemão que escolhessem um ponto de partida, uma “origem do movimento”, como por exemplo a partir da imagem de uma pintura grotesca (um olho arregalado, uma boca exagerada, um maxilar projetado), ou da

⁴⁸ Borges foi orientado pela prof.^a Dra. Alice Stefânia Curi, com dissertação intitulada “Ator em cena: notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e seu sistema de formação para atores”, aprovada em 2016 (PPG-CEN/UnB).

⁴⁹ Esses termos são uma convenção criada pelo grupo para facilitar o diálogo entre as pessoas, de modo a ter uma linguagem comum para se referirem a aspectos do trabalho do ator. É uma divisão feita para fins pedagógicos, buscando potencializar a experimentação. A corporalidade se refere à fisicalidade do corpo; a vocalidade ao uso da palavra em sua semântica e/ou sonoridade; a interioridade à qualidade da emoção/estados que são expressos especialmente pelas regiões do rosto, pescoço e ombros (formando um triângulo na região superior do corpo).

mimese de uma pessoa na rua (uma perna manca, um peso mais apoiado em uma perna), para em seguida, experimentar e descobrir as variações possíveis.

No Bando, faz-se uma analogia com este controle mais racional sobre a criação com um cavalo. No momento em que o ator/atriz está mais atenta ao que faz e ao que lhe acontece, está com o cavalo seguro nas rédeas. Mas também é preciso deixar o cavalo correr, soltar essas rédeas, perder o controle. É quando a intérprete se deixa levar, se perdendo no fluxo da criação, e nesses momentos pode “acontecer teatro” – nas palavras de João Brites. Na metáfora da baleia, este seria o momento quando ela sobe à superfície para respirar.

Outra maneira de trabalhar a atenção é pela descrição verbal (e o mais detalhada possível), feita no presente da ação, do que se está fazendo fisicamente. A descrição pode ser facilitada por respostas a perguntas: como está a respiração (é lenta e contínua na inspiração e rápida na expiração? É entrecortada na inspiração?) Então – pensando e fazendo, o ator/atriz descreve verbalmente.

Como é a voz, como esta personagem/figura fala (é grave, agudo, sibilante, as vogais são alongadas, as consoantes são pontuadas, é uma voz melódica, seca, pausada?). Para onde se projeta o peso (está mais na ponta dos pés, para trás, para o lado?) Como é a qualidade do olhar (é multifocado, focado, é um olhar voltado para dentro, voltado para fora?) Qual o tempo-ritmo da personagem? (é *stacatto*, *legato*?) E assim por diante.

Essa descrição verbal, realizada em meus procedimentos, se aproxima à ferramenta que o Bando chama de “comentário do ator”. Segundo Borges,

Aliado à capacidade do ator reconhecer e verbalizar a propósito do seu próprio trabalho e do que pode ser perceptível ao nível do espectador, o *comentário do ator* em cena é também uma ferramenta para a conscientização e atualização em tempo real do que o ator percebe e/ou imagina estar trabalhando e do que é de fato percebido pelo público (2016, p. 98).

Utilizo essas ferramentas com o propósito de que o/a intérprete seja capaz de fazer e se observar ao mesmo tempo, e que tenha parâmetros mais objetivos que possam lhe ajudar a alimentar a investigação, para que ela não morra tão logo, para que possa encontrar outras variações e desdobramentos, e quiçá conseguir os “momentos baleia” ou os momentos em que o cavalo corre solto.

Ressalto ainda outro aspecto importante quando abordo as noções descritas. Quando se está improvisando, devemos reconhecer que existe o nada, o vazio, o resto e o lixo⁵⁰. Quero dizer que o ator/atriz deve ter consciência dos momentos em que

⁵⁰ Estas palavras me vieram como uma epifania através de sonho. Na narrativa surreal que vivenciava, uma atriz recebia críticas ferozes pelo seu desempenho medíocre. Exaltada diante disso, ela rebatia em alto e

aparentemente não acontece “nada”, mas que no suposto não acontecer, já acontecem coisas. Parece haver uma grande necessidade no teatro de fazer, de mostrar, quando simplesmente estar muitas vezes já é revelador de grande potência.

Um dos exercícios iniciais em minha prática, inspirado na autora e diretora de teatro Viola Spolin, se tratava de somente estar e ser observado, ser olhado. O corpo, parado, sendo observado. No Bando, também realizamos vivências a partir dessa premissa para trabalhar o estado de presença nos laboratórios e vivências, em que ficávamos, por exemplo, uma hora e meia parados com os olhos vendados; ou uma hora e meia sentados em cima de uma árvore, com os ouvidos tapados. O comando: estar, não fazer nada.

Quanto ao vazio, os materiais ao serem explorados em uma improvisação podem chegar a um esgotamento, que pode ser seguido de um vazio que certamente estará preenchido de significados. Ao lixo me refiro aos materiais que são trazidos de forma despreziosa e que podem ser descartados – nem tudo é aproveitado, pelo contrário, a maioria se joga fora, é superficial, é trampolim para outra coisa. O resto pode ser aquilo que ainda não se esgotou, uma sobra de energia⁵¹, também dentro da ideia de algo que supostamente não teria “valor cênico”.

Mas o que acontece é uma não aceitação desses momentos, que são interrompidos por um desejo de fazer, e acabam impedindo a instauração de outras atmosferas, outras variações possíveis. Não lutar contra o nada, o vazio, o resto e o lixo, dar o tempo para que aconteçam e observá-los, é também exercitar um olhar consciente sobre a criação.

bom tom para a pessoa: isso não é postura de atriz! Você precisa lembrar que existe o nada, o resto, o vazio, o lixo!

⁵¹ Segundo Eugênio Barba, “a energia do ator é sua potência nervosa e muscular (...) Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas” (1995, p.74).

CAPITULO 3 – DOS PRINCÍPIOS À CENA

3.1 - FASE 1: PRÁTICA COM UM GRUPO

A primeira fase da prática de pesquisa se realizou durante os meses de Março, Abril e Maio de 2018, com a periodicidade de um encontro semanal com aproximadamente 3h de duração, realizada com um grupo de participantes voluntários/as. Inicialmente estivemos no espaço da sala de dança Klauss Vianna, no Complexo Cultural FUNARTE (Brasília/DF). No segundo mês, migramos para a Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB), onde o grupo do qual sou integrante, o NEM – Núcleo Experimental em Movimento, atualmente realiza a residência artística “Nem eu nem o mundo – somos, estamos, queremos”, dispondo de uma sala própria para atividades diversas do grupo.

Nesta etapa participaram os/as seguintes voluntários/as de maneira mais assídua (*figura 18*): Antônio Chaves, Marcella Seixas, Jakeline Costa, Luana de Sá, Gabriel Melo e Renata Bittencourt. Com uma participação mais pontual: Lupe Leal, Thaisa Taguatinga, Bárbara Gontijo, João Mork, Marcos Huart e Lara Jenyfer. Embora a frequência dos participantes tenha sido volátil em diversos momentos, não considero que tenha prejudicado o andamento da pesquisa, uma vez que este espaço de investigação, além de facilitar a observação da aplicabilidade dos procedimentos de pesquisa com um coletivo, também me servia enquanto lugar de investigação particular e “cultivo de mim mesmo”⁵² (informação verbal).

Junto com quem estivesse presente (fosse uma pessoa, duas, cinco ou mesmo ninguém) propus-me a investigar também no meu corpo as ideias, leituras, afetos, agenciamentos, imagens e/ou procedimentos que me inquietavam. Experimentei as atividades propostas ao grupo estando junto dele, fazendo uma “observação participante” (KASTRUP e BARROS, 2015), em que dava os comandos e fazia provocações, mas também os realizava, me colocando em movimento, em devir de criação, em um estar dentro-fora constante.

⁵² A pesquisadora Rita de Almeida Castro (UnB/DF) em palestra realizada para a turma do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (24/05/2018) comenta sobre a importância para o ator/atriz do cultivo de si mesmo. Um tempo próprio para estar em contato consigo mesmo, se escutar, desenvolver práticas de treinamento, meditativas. No meu entendimento, a natureza do que pode ser feito é múltipla - o importante é ter a disponibilidade de *estar*.



Figura 18 - Prática com um grupo

É claro que com os participantes assíduos pude estabelecer conexões mais precisas, pela referência e reflexões baseadas em situações ocorridas nos encontros anteriores, e dessa maneira ir encontrando como sistematizar aspectos da prática. Não uso aqui o gerúndio por acaso, mas para pontuar que foram ações desenvolvidas ao longo do tempo.

A cada encontro propunha algo novo ou retomava procedimentos (como do aquecimento, em que de fato consegui manter uma constância), realizava autocríticas, repensava a pesquisa, (re)situava onde me encontrava em relação a ela, refletindo sobre os caminhos trilhados⁵³. Esse percurso foi sendo registrado em diário de bordo e registrado em vídeos.

Identifico aproximações desta fase da pesquisa com o método cartográfico, que aborda teoricamente acerca dos processos em curso, do processo como processualidade. Esse método surgiu a partir do conceito formulado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Em seguida foi teorizado mais enquanto um método pela professora e psicanalista Suely Rolnik. Dando continuidade e aprofundando essa linha de pensamento, vieram as psicólogas Virginia Kastrup, Lílíana Escóssia e outras autoras/es:

O caminho da pesquisa cartográfica é constituído de passos que se sucedem sem parar, como no próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes (KASTRUP e POZZANA, 2015, p. 59).

⁵³ Sobre as relações entre pesquisa e pesquisador/a, ver a obra “Fragmentos de um discurso amoroso”, de Roland Barthes.

Em outro texto da mesma coletânea, este de Kastrup e Regina Benevides de Barros, elas seguem a exposição apontando as seguintes características:

A cartografia não comparece como um método pronto, embora possamos encontrar pistas para praticá-lo (...) é um procedimento *ad hoc*, a ser construído caso a caso (...) O método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios (...) Trata-se de um método processual, criado em sintonia com o domínio igualmente processual que ele abarca. Nesse sentido o método não fornece um modelo de investigação. Esta se faz através de pistas, estratégias e procedimentos concretos (2015, p.77).

Vemos que no método cartográfico o tempo para o desenvolvimento do processo é imprescindível, e conseqüentemente a elaboração de procedimentos vai acontecendo dentro desse movimento. Considero esta pesquisa como um objeto multifacetado, cuja matéria-prima é a estética do grotesco e alguns dos seus elementos. Em meu processo prático, o objetivo foi propor a cada encontro a experimentação de uma dessas facetas.

Um processo em que, por não haver modelo pronto, me deixei vulnerável a não ter certeza, por vezes não saber, duvidar, perguntar e errar, com a ressalva de que em arte o erro não necessariamente é erro. Considero importante estar poroso às transformações que surgiam, o que condiz totalmente com o próprio pensamento por detrás do grotesco, já que sua natureza reside na metamorfose, naquilo que está eternamente inacabado. Obviamente por fazer uma pesquisa científica, busco encontrar respostas mais concretas, mas certamente as conclusões desta pesquisa mais irão sugerir do que encerrar questões.

No início da prática, imerso e ainda perdido dentro do universo gigantesco que pode ser o grotesco, fui tateando em busca de como trazê-lo pragmaticamente ao corpo cênico, em especial no que tange o corpo do ator/atriz, tendo em vista que a literatura bibliográfica que havia acessado até então (Bakhtin, Kayser, Eco, Hugo principalmente) não tratava da práxis teatral diretamente. Assim, para iniciar o trabalho com o coletivo, elegi a bufonaria como um primeiro caminho, tendo em vista os aspectos já citados que a vinculam diretamente ao grotesco (i.e. rebaixamento, contradição/contraste, excesso, feiura/deformidades).

Em minha formação acadêmica e artística, não tive um contato aprofundado com técnicas de bufonaria, de maneira que vivi um processo muito intuitivo e experimental, inspirado pelas leituras e referências que encontrava. Busquei princípios na teoria, em Jacques Lecoq, Joaquim Elias (que estudou com Philippe Gautier, discípulo de Lecoq), em Vladimir Propp (“Comicidade e Riso”), e principalmente em Bakhtin, e fui traduzindo para a prática da maneira que pude, como um alquimista a testar elementos diferentes, sem saber se funcionariam em combinação ou não.

Da minha bagagem pessoal, resgatei exercícios, remodelando-os de forma que pudessem nortear investigações que tinham como foco o grotesco. Algumas perguntas que me guiavam eram: como instigar e alimentar uma investigação cênica a partir de elementos do grotesco? Quais poderiam ser esses elementos, já que o grotesco é muito amplo? Como desdobrar os materiais criativos, ou seja, promover o “inacabamento”, a “metamorfose”? Como promover a subversão? Qual o propósito da investigação de uma forma geral – gerar um aquecimento, criar personagens, criar uma poética, criar procedimentos “pré-expressivos”⁵⁴?

Em busca dessas respostas, nesta etapa de investigação que dialogava com o bufonesco, provoquei a mim mesmo e aos participantes para lançarmos um olhar sobre nosso avesso, sobre o grotesco que trazíamos dentro de nós. Aqui, afastei-me do conceito de realismo grotesco proposto por Bakhtin, que enfatiza mais a coletividade, e realizei um trabalho mais focado no indivíduo. Quando trabalhei com apenas um ator, abordei o bufão por um viés que dialoga mais com a coletividade de Bakhtin.



Figura 19 - Escultura de Gunther Vons Hagen (Exposição “Body Worlds and The Mirror of Time”)

⁵⁴ Uso o termo pré-expressivo no sentido adotado pelo teatrólogo Eugênio Barba, usado na antropologia teatral para se referir ao “nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador” (BARBA, 1995, pág. 188).

3.1.1 - OLHAR PARA O AVESSE: O RECONHECIMENTO DO GROTESCO EM SI MESMO E SUA TRANSFORMAÇÃO EM EXPRESSIVIDADE (ESTE É O MEU CORPO, ESTA É A MINHA VOZ)

Começo a prática com um exercício baseado no olhar. Olhar para si mesmo, olhar para o outro. Um exercício básico de iniciação teatral⁵⁵, utilizado para trabalhar a concentração e ser assistido por uma plateia: em fileira, metade do grupo está parado, enquanto a outra metade apenas olha, observando de longe, de perto, por diferentes ângulos, como uma escultura deve ser observada.

Ao final, peço para dizerem: este é meu corpo, esta é a minha voz. Uma afirmação que nasce a partir de uma real percepção de si mesmo. O corpo com o que traz de memórias, de marcas, de tempo, de fracassos, de “defeitos”, de potências. O corpo com todas as características que lhe são próprias, íntimas, idiossincráticas.

Ocorre aqui uma aproximação com o bufão no sentido de que o bufão não faz julgamentos morais sobre si mesmo – ele é livre e ri de si mesmo sempre com intuito de fazer o outro rir (LECOQ, 2010). Ri do outro também, especialmente dos mais poderosos, de forma satírica, com humor ácido. É uma figura que não é imoral, mas amoral, pois é destituído da moral em si.

Joaquim Elias aborda o ponto de vista psicológico do bufão, dizendo que “é possível afirmar que o contato com os elementos relacionados a esta figura podem se revelar de grande importância no desenvolvimento psicológico e espiritual do homem, auxiliando em seu processo de amadurecimento” (2018, p.38).

A afirmação “este é o meu corpo, esta é a minha voz” se mostra muito poderosa para esse desenvolvimento, funcionando como um exercício de autoestima e aceitação de si mesmo. Mas para além do aspecto terapêutico que a experimentação possa desencadear, o enfoque era potencializar a expressividade do corpo, entendendo expressividade como um conjunto de gestos, ações, sensações, palavras, movimentos (corporais/vocais/cotidianos/não-cotidianos/ilustrativos/abstratos) que atravessam o corpo de maneira latente, colocando-o em devir⁵⁶ de criação, e fazendo pulsar uma vida interior (termo utilizado por Stanislavski).

⁵⁵ Este exercício pode ser consultado na obra “O Fichário de Viola Spolin”, da mesma autora.

⁵⁶ “Devir” é um termo conceituado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Aqui utilizo a palavra no sentido trazido pelo próprio dicionário: “Processo de transformação constante pelo qual passam todos os seres e todas as coisas; vir a ser” (Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, acesso em: 23/06/2019). Utilizo “devir” para descrever os processos em que o/a intérprete está disponível para deixar acontecer em seu corpo múltiplos estados/personagens/figuras/textos/texturas, permitindo que diferentes transformações aconteçam.

Em seguida, sugiro bater com a mão no peito enquanto dizem a frase⁵⁷, inclusive em outras línguas: “*este es mi cuerpo*” ou “*this is my body*”, pensando que o corpo, aonde quer que estejamos no mundo, é igual por dentro: feito de carne, ossos, músculos, sangue...

A isso, desdobra-se a etapa de nomear as partes do corpo aleatoriamente, sem um observador/a definido, por exemplo: “esta é a minha barriga”, “este é o meu peito”, “este é o meu pé”, “esta é meu bumbum”, “esta é minha língua”, etc. Depois, caminhando pelo espaço, deveriam seguir apontando em si mesmo as partes do corpo com um gesto ou mesmo com o olhar, mas agora agregando características, buscando também incluir as partes “escondidas”, os detalhes: esta é minha barriga *mole*, este é o meu pé *de pato*, este é o meu rosto *cheio de espinhas*, esta é minha unha, a *sujeira* da minha unha.

Afinal, para rir de si mesmo, entrar em “devir bufonesco”, não seria necessário, antes de mais nada, aceitar-se como se é? A prática segue, e agora o comando é mostrar e descrever para o outro essas partes, a partir de encontros efêmeros, ainda em deslocamento pelo espaço. Esse momento pode gerar uma grande cumplicidade entre os participantes, pois é a revelação para o outro de opiniões e constatações muito pessoais, o compartilhamento de uma intimidade, do que usualmente fica escondido. É um exercício delicado, cheio de humanidade. Passado um tempo, ficamos somente com a gestualidade, abdicando-nos da palavra, até que peço para finalmente elegerem duas ou três partes apenas.

Aqui, se inicia uma etapa que entra mais em um processo composicional, uma vez que peço para elaborarem uma partitura gestual com os elementos escolhidos. Após registrar no corpo, pela repetição, compartilhamos em roda com o grupo e aprendemos os movimentos uns dos outros, de maneira que passamos a ter um conjunto de materiais expressivos comuns.

Então, é possível entrar em um jogo de improvisação a partir dessa gestualidade, construindo - agora sim coletivamente - diálogos, encontros, danças, partituras... Os afetos que vão sendo gerados desencadeiam novos movimentos. A apropriação dos movimentos dos outros, seja pela mimese, pela repetição de apenas um fragmento do movimento, um som, e conseqüentemente, a ressignificação desse movimento,

⁵⁷ A frase “este é o meu corpo” e a ação de bater no peito foram inspiradas por um workshop dado pelo coreógrafo argentino Pablo Rottemberg, que participei no ano 2016 em Brasília-DF. Na ocasião, o que trabalhamos no workshop não dialoga em nada com o assunto aqui abordado, sendo neste caso uma livre apropriação desse material que ficou guardado no meu arcabouço pessoal, e que aconteceu sem prévio planejamento em uma das práticas. Foi minha a sugestão de agregar “esta é a minha voz” numa tentativa de diluir um pouco a dicotomia entre corpo e voz.

transforma o material original⁵⁸.

Em *workshop* realizado na cidade de Samambaia-DF, atividade promovida pelo NEM – Núcleo Experimental em Movimento, desenvolvi essa mesma prática e observei uma resposta bastante positiva. Articulando-a com as propostas do pesquisador Lupe Leal⁵⁹, também integrante do NEM e que desenvolveu o mestrado acerca dos movimentos oculares como recurso para a presença cênica, realizei a prática com atores e atrizes, e após todas as etapas, entramos em um improviso longo e frutífero, cuja base foi este trabalho a partir do olhar para si.

Segundo Elias,

podemos considerar que o contato com a nossa *sombra* [no sentido junguiano] e por analogia com o *bufão*, nos confronta com aspectos renegados ou ignorados de nossa personalidade que carecem ser assimilados. Tendo em vista a saúde e a integridade psíquica, é preciso levar em conta que quanto mais rejeitarmos esse conteúdo de nossa consciência, mais ele terá chances de continuar existindo, já que é no inconsciente que as coisas jamais se modificam (2018, p.39).

Não por acaso, este trabalho, que contribui para a liberação do corpo, tinha um efeito positivo nos participantes, relatado nas rodas finais de conversa, pois dava espaço para que trouxessem à tona questões escondidas, guardadas no inconsciente. A apropriação e criação a partir das histórias e memórias do outro, vai gerando novos significados e favorece um olhar que se torna mais leve sobre si mesmo, porque fica mais distanciado, podendo assim se tornar mais brincante, mais próximo da natureza do bufão, em que constrangimentos psicológicos não acontecem.

Olhar para o avesso seria olhar para essa sombra, para as “monstruosidades”, mas nesse caso com o objetivo de transformá-las em algo alegre, o que segundo a concepção de Bakhtin é fundamental do grotesco. O riso para vencer o medo, os monstros se transformando em monstros alegres.

Outra possibilidade que experimentei individualmente a partir das etapas apontadas foi o de criar uma dança grotesca, por exemplo, a “dança do cotovelo encardido”. A partir da escolha e repetição da frase com apontamento da parte do corpo referida (“este é o meu cotovelo”), seguido da adjetivação (“este é o meu cotovelo

⁵⁸ Processo semelhante era feito pela coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch com os bailarinos(as) da sua companhia, a Wuppertal Tanztheater. Neste caso, Bausch coletava materiais muito pessoais da vida de seus bailarinos(as), e instigava criações a partir deles. Com a repetição, novas formas de abordar o conteúdo, outros corpos dançando histórias pessoais, acabavam por distanciar o material final da sua matéria-prima.

⁵⁹ Lupe também foi orientado pela prof.^a Dra. Alice Stefânia Curi, com pesquisa de mestrado intitulada: “Olhares em fluxo: movimentos oculares como recurso para favorecer o processo de presença cênica”, aprovada em 2018 (PPG-CEN/UnB).

encardido)⁶⁰, deixei que movimentos, imagens, memórias surgissem em fluxo livre de criação.

Há ainda outra abordagem com ênfase no bufão feita na segunda etapa da pesquisa prática, cerca de um ano depois dos exercícios descritos acima, dessa vez com apenas um ator e com elementos do grotesco melhor assimilados por mim. A brincadeira⁶¹ “Diabos”, em que eu e o ator Eduardo Görck saímos da sala de ensaio para as ruas em época de Carnaval, foi de fato uma bufonaria e apontou novas questões e algumas importantes conclusões.

3.2 - FASE 2: PRÁTICA COM UM ATOR

3.2.1 - BRINCADEIRA “DIABOS”

Depois dos estudos feitos com o grupo de artistas voluntários/as no primeiro ano da pesquisa, convidei o ator Eduardo Görck para participar da pesquisa prática, com enfoque em realizar dois experimentos: o primeiro seria a criação de uma brincadeira para ser feita no Carnaval (2019) e a outra para atuar no espetáculo solo “Minhoca”.

Na primeira experiência com elementos da bufonaria, feita com o coletivo, acabei não seguindo por este caminho, pois na época comecei com esta noção de trabalhar o grotesco a partir de si mesmo, o que ressaltou mais o indivíduo que a coletividade. Ainda que tenhamos experimentado trabalhar com os bufões no início (o comportamento/personalidade, a corporeidade, a estrutura em bandos, a hierarquia que existe entre eles, as brincadeiras), tanto pela volatilidade do grupo quanto pelos caminhos às vezes misteriosos de uma pesquisa, esta abordagem ficou de lado.

Com Eduardo, quis retomá-la, nesta etapa já tendo me aprofundado mais nos estudos de Bakhtin acerca do realismo grotesco, no conceito da Carnavalização, no

⁶⁰ A partir de uma memória pessoal, quando era criança, familiares diziam que meu cotovelo era “encardido” porque era mais escuro do que outras partes do corpo.

⁶¹ Utilizo o termo “brincadeira” por se adequar à esta proposta realizada no contexto do carnaval, em que os foliões estão brincando nas ruas, e da mesma forma, os atores-foliões. Segundo a pesquisadora Helena Tenderine, da Universidade Federal de Pernambuco, “as brincadeiras são algo muito sério. Mas, são também divertimento. São expressões de impressionante complexidade que, comumente, trazem em si uma dialogia entre seriedade e comicidade, entre o presente e o que passou, contando histórias situadas num tempo remoto, dialogando com temas atuais e mostrando situações do cotidiano dos lugares onde elas acontecem. Desta forma, elas constroem também uma ponte estreita entre o lado imaginário, onde ela está situada e o lado do real, onde se situam os que dela participam (...) Ela está na “fronteira entre a vida e a arte [conforme atesta Mikhail Bakhtin] porque possibilita o trânsito entre as duas, expressando uma visão de mundo e até contando uma história que não é a dos livros nos quais aprendemos desde muito pequenos” (2003, p.20).

entendimento da brincadeira do Carnaval na rua e do teatro de feira, e no próprio arcabouço de conhecimento (teórico) sobre o bufão, já passando a entender o grotesco mais como um meio para a expressividade do que um fim estético específico. Mas, ainda que não necessariamente, os procedimentos que proponho tendem a favorecer mais criações que dialoguem com esta estética.

Escolhi criar figuras de “bufões diabos” por alguns motivos. Primeiro, a presença dos diabos na cultura popular é recorrente, desde os tempos da Idade Média europeia. No universo do realismo grotesco, as *diableries* (diabruras - quando pessoas fantasiadas de diabos saem pelas ruas fazendo brincadeiras) são bastante citadas por Bakhtin. Aconteciam nas festas, caracterizando momentos em que se podia desmistificar aquilo que normalmente causava medo, pelo processo do rebaixamento.

Em um período em que a Igreja Católica mantinha a população sobre rígidos códigos de moral e conduta e o diabo era símbolo do pecado, da condenação, da punição divina, e o inferno o local onde as almas pagariam por suas más-condutas na Terra (vide as representações pictóricas do céu e do inferno barrocas e renascentistas), durante as festas populares (oficiais e não oficiais) as pessoas tinham essas vias de escape, quando podiam tomar as ruas de forma alegre e se divertir. No teatro de feira, com as farsas e mistérios, no teatro de títeres, na *Commedia del'Arte* o diabo é um personagem recorrente (na *Commedia* pode ser associado ao Arlequim). Aqui no Brasil, sua figura aparece no teatro de bonecos, no Mamulengo nordestino por exemplo.

No realismo grotesco, o diabo (os diabretes) e o inferno são trazidos de forma cômica, trazendo à tona o riso infernal sobre o qual fala Baudelaire, o contrário das representações do grotesco romântico, por exemplo, em que adquirem outro estilo, mais sério, sombrio, aterrorizante, melancólico, trágico. Mas dentro do contexto do Carnaval, onde as inversões, paródias, coroamentos e destronamentos ocorrem, tudo o que é sério se transforma em gozação, inclusive os ensinamentos do Evangelho, a doutrina, os cultos e o próprio inferno com os diabos.

O inferno na literatura de Rabelais é carnavalizado, tudo fica invertido e as coisas ocorrem de maneira oposta ao mundo dos vivos. Grandes nomes da História são destronados enquanto os inferiores são coroados, como Alexandre o Grande, que nas descrições rabelaisianas, passa a ter como tarefa no inferno remendar meias por toda a eternidade (BAKHTIN, 2008). Segundo o autor,

As imagens do inferno e do Carnaval estavam estreitamente misturadas na consciência dos cristãos do séc. XI, que tanto temiam a Deus. No fim da Idade Média, essa mistura dá origem às formas das diabruras, onde o Carnaval tem uma vitória definitiva e transforma os infernos em um alegre espetáculo, bom

para ser montado em praça pública. O “inferno” tal como figura em quase todos os folguedos e carnavais do Renascimento, é uma manifestação paralela do processo de “Carnavalização dos infernos” (BAKTHIN, 2008, p.345).

. Estando no Brasil (“país do Carnaval”), desejei observar esta festa com olhar de pesquisador, me perguntando como seria a recepção no séc. XXI de algo como as diabruras. Atualmente o Brasil enfrenta uma onda de conservadorismo, e a arte e a cultura tem sido atacadas por um governo de extrema direita. A religião, especialmente a neopentecostal, cresce exponencialmente, e a bancada evangélica no Congresso Nacional tem sido responsável por trazer pautas com propostas retrógradas. Levar figuras de diabos às ruas dentro deste contexto político seria certamente audacioso e provocativo, mas algo apropriado para um bufão, já que sua função é expor a torpeza humana:

O fato de geralmente se apresentar como “tolo” ou como “louco” permite ao bufão zombar das pessoas, de sua posição social ou de seu poder, sem maiores consequências. Como num pacto entre o personagem e seu público, muitas vezes o próprio bufão solicita da audiência não ser levado tão a sério e, nesta atitude de satirizar a si mesmo, termina por amenizar o impacto de suas palavras, por vezes seriamente risíveis ou divertidamente ajuizadas. Sua função no teatro não é tanto zombar de um indivíduo em particular, mas de todos nós como grupo, da sociedade em geral, denunciando a incoerência das relações humanas (ELIAS, 2018, p.111).

O Brasil é um país de dimensões enormes e diversidade cultural, de maneira que minha experiência foi localizada e específica dentro do local em que resido, não devendo ser generalizada para todo o território. Não quer dizer que o que ocorreu aqui, teria ocorrido em outro lugar. Cada comunidade pode ser um mundo. O Distrito Federal é constituído por Regiões Administrativas, e cada uma delas tem suas características particulares. Atualmente vivo no Riacho Fundo I, uma dessas regiões administrativas que fica ao redor do Plano Piloto. O RFI tem uma população pequena, de aproximadamente 30 mil habitantes. É um local com baixos índices de violência, embora infelizmente ainda não tenha muito acesso a produtos culturais.

Como morador recente, observei que ao entrar em diversas lojas é comum escutar música gospel tocando, além da quantidade de igrejas, de maneira que caracterizo esta região como bastante religiosa. Movido pela vontade de “sacudir” e brincar com essa população local aparentemente conservadora, decidi fazer a brincadeira com os bufões no Riacho Fundo I, no último dia de Carnaval, a chamada terça-feira gorda.

Antes de relatar como foi o resultado dessa experiência, registrada em vídeos que podem ser solicitados⁶², irei discorrer sobre o processo de criação e como alguns procedimentos já descritos foram aplicados.

Como aquecimento, de praxe realizávamos uma prática de yoga conduzida por mim⁶³, seguida dos aquecimentos descritos no capítulo dois (“Jamburana” e “Voz e reverberações grotescas”). A cada encontro, embora seguissemos as etapas pré-definidas, esses aquecimentos traziam algo novo, e foi importante tê-los repetido como parte não apenas de um aquecimento, mas de um treinamento para o corpo. O primeiro usualmente nos colocava em um estado mais de brincadeira e deboche, enquanto o segundo nos levava para algo mais monstruoso. Optava por um ou outro a depender da necessidade - se fosse desenvolver jogos e a relação entre os bufões, funcionava melhor o “Jamburana”; se fosse investigar a voz, corporeidade, máscaras faciais funcionava melhor o “Voz e Reverberações”. Mas depois de um tempo, em ambos os casos era preciso trazer outra proposta para dar prosseguimento à investigação.

Abaixo, transcrevo um trecho do meu diário de bordo:

Retomei o Aquecimento com a Jamburana. Ao final, tínhamos ali protótipos de figuras. Ficamos investigando, buscando trazer mais consciência para como a figura se dava no corpo. Descrevemos verbalmente. Em seguida, passamos a contracenar com elas em improviso. Elas tinham características do bobo, eram dois *fools*. Buscamos estabelecer uma relação entre nós. Propus que jogássemos alguma coisa, faltou repertório de jogo - duas crianças que não sabiam inventar uma brincadeira. (...)

Na segunda parte, retomei o aquecimento a partir dos olhos fechados/vocalização. Percebo que esta proposta se esgota mais rápido, embora dê resultados. A partir dela fizemos uma improvisação que foi muito rica, em que pareceu que a o universo rabelaisiano estava bastante presente. Porque trouxemos muito a questão da bebida – Eduardo fez uma figura que era como um filho “sério” – não bebia, eleitor do Palhaço Bozo. E a minha figura, em oposição, fazia a doutrinação rabelaisiana, ensinando para ele o be-a-bá:

Feliz não é quem cedo se levanta,

Mas quem, cedo bebendo, o mal espanta.

(trecho do livro Gargantua, de Rabelais)

Uma partitura interessante foi com o gesto de mostrar o dedo do meio, que é obsceno. Ensinava a ele que aquela era nossa oração matinal, e que ela deveria ser feita como um ritual para afastar o mal, o Palhaço Bozo. Em seguida, Eduardo fez um ritual meio satânico mas nos moldes religiosos. O engraçado foi termos invertido a lógica – era como se fôssemos diabos do bem, preocupados com a nação, tentando fazer com que os desviados voltassem a ser “viados”, e que aqueles que tinham se perdido no caminho do Bozo, encontrassem a luz e voltassem para o caminho certo. Depois eu o coloquei pra dormir e toquei um tambor cantando “amanhã vai ser outro dia” (Trechos transcritos do meu Diário de Bordo, 2019).

⁶² Solicitar pelo e-mail pacolealc@gmail.com

⁶³ Dentro da ideia do cultivo de si mesmo, propus levar para a sala de ensaio uma prática que já estava fazendo em casa. Não tenho formação em yoga e me baseei em estudos pessoais sobre o *Iyengar Yoga*, a partir de livros e vídeos, especialmente esta aula conduzida por Usha Devi: *30 minutes practice of Iyengar Yoga for beginners to intermediates*.

LINK: <https://www.youtube.com/watch?v=5KrDlrmsRrU&t=51s>

Como impulsionador para essa expressividade bufonesca, também lançava mão do procedimento de abrir os orifícios (como se todos os orifícios do corpo se abrissem, especialmente trabalhar abrindo a boca, colocando a língua para fora, mexendo a língua). A boca aberta é um símbolo muito presente no realismo grotesco: é ao mesmo tempo devorar e ser devorado. É a boca do inferno, também simbolizada topograficamente por túneis, passagens subterrâneas.



Figura 20 - Assustado (José Justino). Boneco mamulengo de boca escancarada

Usualmente entrávamos em improvisação com a criatura que tivesse surgido, tendo como norte algumas premissas: ter prazer fazendo isso; buscar divertir/fazer rir; buscar trazer conteúdo crítico por meio de paródias e sátiras; buscar fazer o rebaixamento, zombando das figuras de poder; buscar trazer o baixo material e corporal (as necessidades básicas - comer, beber, defecar, urinar; os fluidos - cuspe, baba, escarro; verbos como bufar, arrotar; imagens de coito, parto, morte e renascimento); buscar observar e investigar conscientemente o corpo das figuras; buscar o vocabulário da feira; buscar dispositivos para interagir com as pessoas no dia da saída.

Ao longo dos meses de Janeiro e Fevereiro de 2019, gradualmente as figuras foram ganhando contornos mais claros. Dispúnhamos de uma sala que nos oferecia muitos artifícios para criar: figurinos, objetos, água, ou mesmo os lanches que levávamos.

Em um dos encontros, disponibilizei almofadas e pedaços de espuma para que os experimentássemos como enchimentos, dentro da noção do corpo grotesco que extravasa os limites do próprio corpo (hipérbole, excrescências). Os enchimentos e as deformações que dão ao corpo contribuiriam na construção de nossos corpos grotescos. Não vieram

como algo de fora para dentro, apenas como uma forma externa. No meu ponto de vista, por terem vindo depois de uma experimentação física, que nos imbuíu de interioridade, as protuberâncias compuseram as figuras de uma maneira que harmonizava com nossos estados internos, próximos dos bufões, de uma energia clownesca. A partir de então já passamos a deixar disponíveis esses elementos, pois passaram a compor as figuras.

Cecília também nos apontou a importância da contra-máscara, alertando para não trabalharmos apenas um lado maniqueísta, mas considerar que as figuras são complexas (junto com a máscara, vem a contra-máscara). Vestir esta pele seria como vestir o seu avesso, trazendo ao mundo outra persona, que neste caso será desbocada, irreverente e amoral.

Durante esses meses, contamos com a colaboração da prof^a. Ms. Cecília Borges em alguns encontros, e veio dela uma proposta de levar ainda mais tempo explorando o processo de vestir o figurino, para que de fato se tornasse uma segunda pele, e não apenas uma roupa qualquer, ou seja, ritualizar essa metamorfose. Foi muito rico e passamos a incorporar este processo de composição depois do aquecimento.

Buscávamos brincar e acessar estes lugares da criança, da bobeira, da loucura. Joaquim Elias diz: “podemos afirmar que o *ator-bufão* mistura de tal maneira o ‘ser’ e o ‘parecer’ louco, que se torna impossível saber quando ele está sendo e quando ele está fingindo ser cômico (2018, p.109). Brincávamos com água (simulando vinho ou cachaça) e também com comida (especialmente a banana que desencadeava muitas brincadeiras de cunho sexual e metáforas para a situação no Brasil: somos todos bananas, o Brasil o país das bananas, que se vende a preço de banana). Inicialmente utilizávamos poucas palavras, parecia difícil falar com as figuras. Ainda que um pouco caoticamente, desenvolvíamos a corporeidade, observando onde se encontravam as tensões musculares, o jeito de andar, as máscaras faciais, a respiração, qual era o tipo de comportamento (se mais mandão ou submisso, se envergonhado, se travesso, egoísta, mal humorado), mas a fala parecia estancada.

No realismo grotesco a linguagem que se manifesta é a linguagem da feira, para a qual Bakhtin dedica um capítulo inteiro. “A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastantes longas e complicadas” (BAKHTIN, 2008, p.15). Uma linguagem carnalizada, caracterizada por jogos de palavras, xingamentos e elogios, obscenidades, enigmas, e toda sorte de palavra que remeta às partes baixas do corpo. Para auxiliar a soltar essa fala que estava presa na garganta (ou na barriga, fazendo uma

referência a um episódio da *Commedia dell'Arte* em que um gago fica engasgado com uma palavra que não sai, e somente quando lhe apertam a pança, consegue dizê-la), propus que nos xingássemos, conciliando isso com a ação de atirar uma almofada no outro.

O ponto mais interessante foi depois, quando passados os xingamentos mais óbvios começamos a improvisar sem necessariamente uma figura exagerada, mais próximos de nós mesmos. Os insultos aqui adquiriram um caráter cômico, pois começamos a criar ofensas das mais inusitadas, imagens grotescas, combinações insólitas, quase como duas crianças inventando palavras. Rimos bastante do que dizíamos. Foi muito presente a associação também com animais: jumento, burro, porco, rato, ratazana, etc.

Mas depois ficou a pergunta: como não só xingar, mas buscar a ambivalência, como se fosse um “morde depois assopra”? Então propus que misturássemos xingamentos e elogios e por fim encontramos em expressões como “você é foda pra caralho”, “você é um desgraçado maravilhoso” algum contraste que apontava uma possibilidade de não ficar apenas no polo negativo.

O momento em que o princípio do rebaixamento ficou mais evidente foi com o jogo de palavras com “vai tomar no cu”. Ao me mandar ir tomar no cú, desdobrei isso de várias formas (vou mesmo / a gente toma no cú todo dia / todo mundo toma no cu) no sentido de pegar algo que seria considerado ruim e transformar em algo bom. Neste caso então não é rebaixamento, pois não estamos trazendo pro plano material algo elevado... Talvez esteja mais ligado ao vocabulário da feira. Bakhtin fala que há uma forma amplamente usada no realismo grotesco e por Rabelais que é “o simples ato de substituir uma negação por uma afirmação” (2008, p.412), como no exemplo “As regras da libertina sagrada”, uma paródia da lei monástica, em que a construção se dá pela santificação daquilo que é proibido. Tomar no cú ao invés de xingamento (negativo) passar a ser considerado algo positivo. A linguagem do mercado, vulgar e abusiva, aparece mas neste caso trazendo esta conotação ambivalente (Transcrição de meu Diário de Bordo, 2019).

Bakhtin comenta que Rabelais tinha familiaridade com os mercados e feiras em seu tempo, na França (2008, p.154), projetando em seus livros esta experiência, bem como os espetáculos que aconteciam neles – mistérios, farsas, moralidades. Assim, estar em algum lugar demanda conhecê-lo. No Carnaval do Riacho Fundo, o que era preciso considerar? Que tipo de música se escuta no Riacho Fundo, como seria a festa de Carnaval neste local? Durante esse período, havia ido a algumas batalhas de rimas que aconteciam em um parque em frente à minha casa. Nessas batalhas de rap, adolescentes exaltavam a cultura da periferia e do hip hop. A partir disso, tive a ideia de criarmos um jogo de rimas, e durante os encontros tentamos desenvolver um vocabulário em que rimávamos. Mas

nos foi muito difícil, pois exigia um trabalho demasiado mental que nos afastava na presença cênica. Dessa forma, optei por pensarmos e memorizarmos os versos, e neste caso não de rap, mas de funk.

Na música “Jamburana”, o ritmo é o coco, que aqui no Carnaval do Centro-Oeste não é algo tradicional de se escutar nos trios elétricos e festas. Portanto pensei se não havia outro ritmo que fosse comum no Carnaval daqui e que pudesse também funcionar para um aquecimento. Foi assim que comecei a trazer o funk carioca, não apenas por ser mais popular, mas por perceber que nos movimentos de dança do funk se ativa o baixo, mexendo o quadril, rebolando, descendo até o chão. No aquecimento, ao invés da “Jamburana”, passei a colocar para tocar funks, mas dentro das ações que fazíamos usualmente: “pisar o barro”, esfregar, fazer careta, rebolar, etc.

Em uma das visitas, Cecília nomeou nossas figuras: se chamariam Michael Jenifer e Jenifer di Caprio, sendo “Jenifer” em alusão ao *hit* do Carnaval deste ano (do cantor Gabriel Diniz – música “Jenifer”). Em um trabalho à parte, cada ator (Eduardo e eu) começou a criar versos de funk para um batalha que se daria entre os bufões-diabos, ou seja, começou a delinear-se uma cena que seria mais articulada/ensaiada/preparada.

Como dispositivos de abertura, exploramos a criação de enigmas/charadas com cunho Carnavalesco, com a intenção de fazer um jogo de adivinhação com as pessoas no dia do Carnaval. Chegamos na brincadeira “o que é o que é”, que faz parte do imaginário popular⁶⁴:

Propus uma tarefa a ele, procurar uma caneta, e enquanto estava concentrado nessa ação, fiz uma espécie de entrevista, perguntando de onde vinha, o que estava fazendo na Terra, quem era seu pai, em um viés de certa forma mais psicológico, mas não funcionou bem. Eduardo travou na fala, e não parecia ter ainda muita clareza para entrar nesse âmbito. Pedi que me dissesse uma charada, e surgiram duas interessantes:

*No calor o pelo protege
No frio o pelo endurece*

⁶⁴ Outras charadas que criamos e outras que encontramos na obra de R.R.Tolkien (“O Senhor dos Aneis – charadas 5, 6 e 7): 1- O que é o que é? / Quando o tempo some, e o espaço amplia / O rei vira rainha, e o povo só assobia / O que é o que é?

2-O que é o que é? / Tá no escuro e tá no claro / Tá com o sol e tá com a lua / Ou sol e sol e lua e lua / Com isso todo mundo flutua / O que é o que é?

3- O pote cheio e se quer mais / Sobe à cabeça e um estrago faz / O do super herói é bom demais / Mas no ser humano, muita merda faz / O que é o que é?

4) Todo mundo tem e é bem grande / A gente vê... Chega o sorriso expande / Mas para alguns não tem importância / Metem a faca, de grande sobra a arrogância / O que é o que é?

5) Sem voz ele grita, sem asa ele voa / Sem dente ele morde, sem boca ressoa / O que é o que é?

6) É uma caixa sem tampa, sem fecho também / Mas de ouro é o tesouro que ela contém / O que é o que é?

7) Esta coisa tudo devora: árvore e ave, fauna e flora / Rói o ferro, morde o aço / Mói a pedra sem deixar traço / Mata o rei, destrói a aldeia / Do alto monte faz areia / O que é o que é?

Respostas: 1- Carnaval, 2- sexo, 3-poder, 4-cultura; 5-vento, 6-ovo, 7-tempo.

*Quando quer é bom
Quando não quer, não pode não
O que é o que é?
(Resposta: o cu)*

*Na mesa é dos ricos
Na terra é dos bichos
O que é o que é?
(Resposta: comida)*

Inspirados pela leitura de Gargantua, buscava trazer mais o universo rabelaisiano para os bufões-diabos. Enfatizei uma questão que fazia parte deste sistema de imagens que é o elemento de um futuro utópico. Bakhtin diz que após a morte simbólica do que representa o velho – e é neste *entre* que se encontra o realismo grotesco, ou seja, nas imagens ambíguas, duplas, que representam tanto o velho quanto o novo (a exemplo da mãe de Pantagruel, que morre ao fazer seu parto) - o que nasce em seu lugar carrega a esperança de um mundo melhor por vir, como expresso neste trecho:

Assim o sangue transforma-se em vinho, a batalha cruel e a morte atroz em alegre festim, a fogueira do sacrifício em fogão de cozinha. As batalhas sangrentas, os despedaçamentos, sacrifícios nas chamas, mortes, golpes, surras, imprecações, injúrias mergulham no “tempo alegre” que dá a morte e a vida, que interdiz ao antigo de perpetuar-se e não cessa de gerar o novo e o jovem (BAKHTIN, 2008, p.183).

Observei que nossas criações por vezes vinham com muita seriedade, e me questionava se diante do quadro político, seria possível ainda acreditar nesse futuro utópico, deixar alguma centelha de esperança. Com as eleições de 2018 no Brasil, a grande campanha do presidente eleito foi construída em cima do jargão da “mudança”, do “novo”. Mas, a velha politicagem segue a mesma, com seus acordos, conchavos e jogos de poder para conseguir alianças, etc. Ou seja, se no Brasil o que era velho não necessariamente deu lugar para algo novo e melhor, há aqui um choque com o universo rabelaisiano, em que o que vem em seguida seria alegre e abundante.

Contudo, há de se lembrar que essas imagens dos tempos da Idade Média e do Renascimento descritas por Bakhtin só aconteciam em datas determinadas, eram fugazes. O dia-a-dia das pessoas não permitia as liberdades e desierarquizações que aconteciam nas festas populares, o que me leva a pensar que a alegria depois da morte do velho também era momentânea – logo depois do Carnaval vem a quarta-feira de cinzas, o ascetismo, a doutrina rígida da Igreja Católica.

Há um verso da poetisa brasileira Hilda Hilst em que ela diz: “CALMA! CALMA! também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim?” (2003, p.19). A desesperança e a tristeza nos tornam vencidos, então uma maneira de manter vivo o

pensamento de Bakhtin e as imagens do universo de Rabelais é combater as atrocidades com uma arma poderosa: a alegria.

Sendo assim, decidimos colocar nos versos dos funks o universo das imagens de Rabelais: a comida, a fartura, a carnavalização, os corpos livres, o que se relaciona com o baixo material, de maneira a não perder a leveza, o humor, mesmo que os versos também trouxessem críticas à sociedade. Assim, quiçá criar uma ambivalência, equilibrando os polos negativo e positivo.

Relato ainda um outro experimento que fizemos. Após o aquecimento, sugeri que dentro do que cada um estava experimentando e do estado adquirido, percorrêssemos uma linha reta pensando e trazendo para o corpo uma charada que Eduardo havia comentado, a charada da Esfinge: “Qual animal caminha sobre quatro pernas de manhã, duas pernas durante o dia, e três pernas à noite?”

Aqui nos aproximamos de uma concepção de corpo presente no grotesco que é dos dois lados mais extremos da vida: o nascimento e a morte, na forma dos bebês e dos velhos. Estes corpos são valorizados e exaltados na estética do grotesco, ao invés dos corpos belos representados na estética clássica. Após percorrer uma vez esta linha, na volta, sugeri algo que dialoga diretamente com o realismo grotesco: tentar criar uma imagem dupla, aglutinando no mesmo corpo o bebê e o velho.

Este trabalho me remete a uma proposta experimentada no curso de formação que realizei com Teatro O Bando, em que trabalhamos binômios. Os binômios propostos por João Brites eram: carnal x nojo; amor romântico x amor platônico; Tratam-se de opostos, como diz Meierhold acerca do grotesco – contrastes agudos. No curso trabalhávamos as características de cada estado separadamente, e depois brincávamos com combinações dissonantes, que acabavam tendo muita comicidade. Por exemplo: atitude do corpo próxima do carnal x uma interioridade (feições do rosto, emoção) de nojo. São como as pinturas de Bosch, em que duas partes bem diferentes se juntam na mesma imagem (*figura 21*).

Questionava-me: como trazer este contraste agudo para o corpo? Dentro desta proposta, Eduardo recordou (ele também fez o curso) que lá separávamos de fato o corpo em partes, e foi dessa maneira que ele tentou trazer o corpo-duplo durante o experimento: das pernas pra baixo velho, da cintura pra cima bebê, por exemplo. Da minha parte, caí em uma figura mais estereotipada, parecida com um velho tarado, algo meio Pantaleão da *Commedia dell'Arte*.

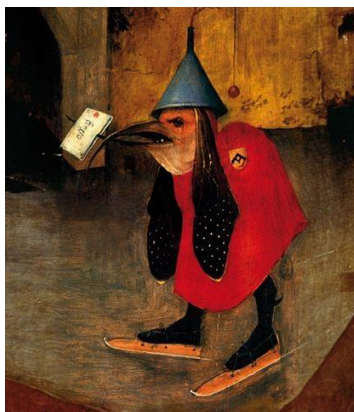


Figura 21 - Detalhe de uma das pinturas de Bosch - metade pés humanos, metade cabeça de um pássaro

Houve também um improviso com uma boneca presente na sala, que chamamos de Moacyr. Com ele, brincamos de teatro de formas animadas, dando vida à boneca. Se pensarmos que Meierhold e Bakhtin citam frequentemente o teatro de marionetes como um símbolo da cultura popular em seus tempos, o jogo com Moacyr se encaixa perfeitamente nesse universo. Moacyr apareceu como um mascote, principalmente por sua aparência bizarra, já que é uma boneca que não tem as duas pernas, cheia de rabiscos. Este “personagem” acabou entrando na composição final do diabo interpretado por Eduardo, como um diabo em miniatura, um duplo que vemos comumente em representações de bufões (*figura 22 e 23*). Na boneca colocamos chifres, máscara e nos seus braços prendemos fitas como se fosse uma marionete.



Figura 22 - Representação de bufões nas artes visuais - "Keying Up" - The Court Jester – Willian Merrit Chase, 1875); Eduardo caracterizado como o diabo-bufão Michael di Caprio



Figura 23 - Personagem bufonesco do filme "O Corcunda de Notre Dame", Walt Disney Features (1996)

Cabe relatar por último, antes de descrever como foi a recepção desta criação no RFI, um dos encontros em que esteve presente a prof^a. Cecília, no qual ela teceu comentários muito importantes:

Para a prática, puxei o aquecimento repetindo a sequência mobilização do baixo – amassar o barro, mergulhar na lama (*aqui dessa vez vieram mais sons variados com a boca, bufos, sons guturais) – o parto – abrir os 7 orifícios – dançar funk (alegria) (...) Alcançamos estados potentes, e improvisamos bem. A linguagem ofensiva esteve muito presente, embora ache que ainda falte o elogio para gerar mais ambivalência. Trouxemos com a palavra conteúdos políticos – ao final discutimos como é mais seguro usarmos a metáfora quando nos referirmos a autoridades mais diretamente – por exemplo, dizer “os de colarinho”, “os de terno e gravata”, “os manda-chuva”, etc. Brincamos muito com a situação de estarmos vivendo um apocalipse (“apocalípite”), estarmos fudidos. Moacyr (boneco) esteve presente no improviso, e junto com uma outra cabeça de boneca que compõe o figurino da Cecilia, tivemos muito jogo, falando do rosa e azul da Sinistra Damares (se Rabelais estava ligado ao seu tempo, também nós ao nosso). Trouxemos as charadas em improviso pela primeira vez, e são um ótimo dispositivo, podendo ganhar o foco da cena. Havia comentado para a Cecilia trazer referências ao corpo feminino, uma vez que Eduardo e eu ficamos muito no “pau”. Ela trouxe e foi interessante. Por mais que tente imaginar como será a ação, a imprevisibilidade da rua é inevitável. Precisamos estar os três juntos num movimento elástico em que não nos separamos por completo e observar atentamente o que cada momento com o público permite ou não permite, que tipo de interações serão possíveis, quando teremos que sair por conta de algum imprevisto, ou por não estarmos sendo bem recebidos. Jogamos o “boca de forno”, e a parte do “tudo que eu mandar / faremos / senão apanharemos” ganha uma outra conotação diante do momento político atual. Apanharemos mesmo se dermos bobeira.

Durante o improviso, fui colocando músicas atuais. **Ao final o comentário foi que seria potente se entrássemos mais em nossa lama. Cecília comentou que estamos com os pés no grotesco mas ainda não nos deixamos afogar. Conversando com ela tentei entender melhor este chafurdar, de uma forma mais objetiva e menos filosófica. O que entendi foi que há momentos em nossa vida em que estamos na lama, e nestes momentos não somos muito racionais. É um estado de quase descontrole, uma avalanche de emoções. Nesses momentos não estamos preocupados com o julgamento dos outros, e nem fazemos julgamentos sobre nós mesmos, pelo fato de que estamos flor da pele.** Então, há aqui uma memória corporal? Como acessar essa lama? Qual o caminho para ver nosso lado podre e deixar que ele se traduza em teatro, mas sem precisar que isso seja doloroso? Cecilia comentou que não é doloroso pois não há culpa. Mas a culpa não é assim tão fácil de se

livrar. No início da pesquisa, segui essa perspectiva de olhar para o meu grotesco, mas mais com enfoque no corpo, no físico. Aqui parece se tratar mais da parte podre na alma, e que sim, todos temos. Este seria um caminho para adensar as figuras, deixá-las com mais conteúdo para além da forma. Pessoalmente, sinto que acesso com facilidade os estados de mais alegria e neste caso acaba pesando o polo positivo. Mas o polo negativo também tem que aparecer, a morte. Para quem sabe conseguirmos conceber um corpo duplo que una os dois polos. Então, a visita da Cecília, que tem investigado o Butoh, me trouxe bastante para esta importância de olhar para os polos negativos (Transcrição do meu Diário de Bordo, 2019).

Com este relato, observa-se que Cecília me instigou a ter novos questionamentos muito contundentes e que também foram importantes na concepção da “Minhoca”: pensar onde está o lugar da morte nas criações, acessar este estado de descontrole, adensar as figuras, sermos ainda mais atravessados pelo grotesco...

Em seguida, irei finalmente relatar como foi a recepção do público e a grande polêmica que estivemos envolvidos.

3.2.2 - SOBRE A RECEPÇÃO DO PÚBLICO

Para realizar a brincadeira, pensamos em dois momentos. O primeiro se daria junto aos foliões, na rua, e em um segundo momento subiríamos ao palco para realizar a batalha de funk, a ser dividida em três *rounds*.

Considero o primeiro momento bastante exitoso. Ali, no “ombro-a-ombro”, em posição horizontal com os foliões, os bufões-diabos chocavam por sua aparência mas no geral as pessoas achavam graça. Dançamos, estabelecemos encontros divertidos com as pessoas, que riam de nossa caracterização. Havia crianças no local, embora já fosse noite e um lugar aberto, uma praça pública. As crianças se encantaram com as figuras, e brincamos de pique-pegas, de “matar o diabo”. Elas nos seguiram por onde íamos e as mães pediam para tirarmos fotos com os filhos. Assim seguiu o baile por um tempo. Atores e espectadores estavam na mesma festa, se confundiam e tudo parecia ir bem.

Nosso problema de recepção começou quando subimos ao palco, e tiro uma grande conclusão disso: ao subirmos de nível, o que fizemos deixou de ser uma brincadeira, se caracterizando como uma “apresentação”. Por nossa aparência grotesca, atitude de afrontamento e pela letra dos funks que cantamos (transcritas abaixo, compostas por mim e por Eduardo), no primeiro *round* fomos vaiados pela plateia. O conteúdo desta nossa “apresentação” certamente não era apropriado para as crianças, em nenhum momento foi pensado para o público infantil. Para este público, no mesmo local

ocorreu pela manhã uma bloco infantil. Ainda que a produção do evento tenha alertado acerca do conteúdo das apresentações, ainda assim os responsáveis optaram por deixá-las no local. As crianças continuaram gostando de nossas figuras, e enquanto cantávamos, embora não entendessem o conteúdo, dançavam ao som da batida.

Na batalha, cada figura (ator-bufão) cantava uma estrofe com cerca de 8 versos e passava o microfone para o outro:

FUNK
PRIMEIRO ROUND

*1 É Carnaval, que beleza, bom demais
2 Eu chego no rolê / é, com muito gás
3 Requebra a bunda, mano, seja feliz
4 Sem nenhum julgamento, aqui é o Maicon que diz.
5 Meu corpo é livre pra comer e pra beber
6 Pra dar e pra chupar, e se eu quiser, vou me fuder
7 Hoje vou me esbaldar porque a vida não é mole não
8 Anjo ou Diabo, preconceito não!*

1 Vê te dá-lhe o papo reto / Escuta o que eu vo te falar
2 O diabo tá nervoso / Ele veio pra abalar
3 Vê manda uma rima séria / Porque aqui não tem caô
4 Sente só o meu cheirinho / Experimenta a minha flor
5 O bagulho ta tenebroso / O bagulho ta sinistro
6 O diabo ta nervoso / Arrasando no improvisado
7 Olha só, vê te falar / Escuta sem desespero
8 Só não cheira o peixão
9 Porque ele tá azedo
10 Eu fui pro Carnaval
11 E não lavei o meu brinquedo

*1 Hoje é dia de festa / E o coro tá comendo
2 Tu é o cão chupando manga / E ainda assim se sente pleno
3 No Carnaval, isso que é bom / Todo mundo é igual
4 Rico, pobre, branco, preto / A curtição é horizontal
5 Chega aqui meu parceirinho / Te dou o beijo do diabo
6 Mas não vai se apaixonar / Quarta-feira tô só o trapo
7 O meu chifre e o meu rabo ganharam seu coração
8 Chega mais, meu parceirinho / Vem pra orgia do cão!*

Em meio às vaias também havia na plateia pessoas que nos “apoiaram”, aplaudindo e reconhecendo que a brincadeira estava sendo feita dentro do contexto de uma festa de Carnaval. Essa recepção e divisão da plateia é reflexo de um momento conversador que vivemos no Brasil. As eleições de 2018 provocaram uma verdadeira cisão no país entre esquerda e direita, e vimos isso claramente nessa noite. Nos dias seguintes, constatamos que também havia sido armada ali a tentativa de promover um ataque pessoal à produtora do evento, uma pessoa que na região já era alvo de críticas por sua postura questionadora e posições políticas. Neste evento, ela promoveu um concurso

de mulheres trans, o que desagradou uma parcela da população, de maneira que – soube depois – havia ali pessoas esperando por algum “deslize”.

Passado um intervalo, no qual bandas de sertanejo tocaram ao vivo (nunca questionados sobre o conteúdo de suas canções), voltamos ao palco para o segundo *round*, apesar da controvérsia que já havíamos sentido. Infelizmente, a prof^a Cecília Borges, que havia acompanhado nossa preparação (realizada em minha casa, onde nos pintamos com urucum, ritualizando a metamorfose), já havia ido embora, tendo acompanhado apenas a primeira parte, quando estávamos no mesmo nível dos foliões.

SEGUNDO ROUND

*1 Eu venho do inferno / tô aqui pra agitar
2 Não a pica nem a rosca / Isso eu já faço lá
3 Fica aí na sua gaiola / Fica com tua marola
4 Mas não seja egoísta / Me passa uma bola
5 Tô aqui de brincadeira / Mas vou mandar uma real
6 No Senado e no Congresso, continua tudo igual
7 Prometeram o novo, uau que sensacional
8 De novo não vejo nada / Essa galera é imoral*

1 Eu tô te entendendo, vou te mandar um papo reto
2 Cadê o diferente? / Quem se fode é a gente
4 Abra tua mente / Quem é que te dá o bote?
5 Eu tô aqui vivendo / Tô bebendo o meu corote
6 Melhor que laranja podre / Nadando em excremento
7 Mas eu vou renascer / Vou botar é pra fuder
8 Pego essa laranja / E faço você comer

*1 Tu me chama de diabo / Já conhece minha fama
2 De Belzebu, de Satanás / Mas no meu Vale não tem lama
3 O inferno é muito doido / Mas aqui tá bem pior
4 O fogo tá se alastrando / E os culpado se safando
5 A minha sorte grande é que eu sou imortal
6 Vou bebendo meu corote / Pra esquecer de todo mal
7 Eu trago pra você uma mensagem de fé
8 Nunca é tarde pra criticar esses mané*

1 Eles tem sua fantasia
2 Eles andam à galope
3 Era tudo que eu não queria
4 É golpe atrás de golpe
5 Eu não tenho paciência
6 Para tanta continência
7 minha bexiga vai explodir
8 Quem vai beber o meu xixi?
9 Eles tão tipo POW POW POW
10 Elas tão tipo PA PA PA
11 Ei, cabeça de cocô
12 Deixa as minina comandá
13 Se eles vêm marchando
14 O diabo vai aprontar
15 Não é passinho do romano
16 É o passinho do militar

As letras dos funks trazem forte cunho de crítica política, misturada com referências à própria festa do Carnaval e a elementos específicos do Carnaval de 2019, como a bebida alcoólica “corote”, que se popularizou. Quando falamos de “laranja podre” fazíamos referência ao escândalo dos laranjas, no qual o atual presidente estava envolvido. Quando falamos “o fogo tá se alastrando, e os culpado se safando” fazíamos referência ao incêndio que ocorreu em sede do time Flamengo no Rio de Janeiro, matando jovens negros. “Uma mensagem de fé: nunca é tarde para criticar esses mané”, caracteriza um jogo de inversão e rebaixamento.

Fizemos referência na letra ao crescente militarismo que tem ocorrido no Brasil. “Ei cabeça de cocô, deixa as menina comandá” é uma crítica ao atual quadro de nosso Congresso Nacional, composto em sua maioria por homens brancos. “Quem vai beber o meu xixi?” faz referência ao universo rabelaisiano, em que nada disso deveria ter sentido negativo. Como já apontado nos capítulos anteriores, ocorria na Idade Média a rega de urina em época de Carnaval. Além disso, era uma piada com uma mensagem que o presidente havia postado em sua conta do twitter perguntando do que se tratava o “golden shower”.

Tudo isso aponta as enormes contradições que existem no Brasil: vimos em 2019 a promoção de um ataque ao Carnaval, não apenas na pequena região do Riacho Fundo, mas nacionalmente. Houve várias tentativas de boicote à festa, e uma das respostas veio da cantora Daniela Mercury, que compôs uma música em que ironizava a perseguição à festa: “Proibido o Carnaval”, que canta junto a Caetano Veloso. A escola de samba Gaviões da Fiel, que representou a mítica batalha entre Deus e o Diabo, no sambódramo de São Paulo, também foi alvo de críticas e tentativas de censura.

Quanto à nós, a recepção negativa continuou, e depois desse *round* optamos por encerrar a apresentação e não realizar o terceiro e último. Não bastasse o que ocorreu no dia, a nossa brincadeira ganhou repercussão na comunidade local e dias depois saíria na mídia com chamadas sensacionalistas: o “funk do diabo”.

Videos caseiros circularam pelas redes (*what's app, facebook e instagram*), com imagens que apresentavam cerca de 5s da apresentação, com áudio indistinguível, ou seja, não se podia entender a letra do que cantávamos. Uma imagem manipulada em *loop*, que não apresentava o conteúdo dos funks. Instalada a desinformação e a alimentada a polêmica, as reportagens nos acusaram caluniosamente de apologia às drogas, ao estupro e à pedofilia.

A polêmica foi alimentada quando um deputado de ala conservadora também

publicou em suas redes sociais e ameaçou nos processar. Neste momento já éramos alvo de xingamentos virtuais de toda espécie, e deu-se início um período de tensão, medo e dúvidas sobre como agir diante do quadro que se instalou, tendo em vista situações semelhantes que haviam ocorrido no Brasil no ano anterior (me refiro à exposição “Queer Museu”). Inicialmente, nossa reação foi de aguardar até um momento propício para nos pronunciarmos, pois não queríamos “jogar mais lenha na fogueira”.

Um motivo de grande polêmica com o qual tentaram sustentar as acusações foi a presença da boneca, que simbolizava um diabo em miniatura, como se fosse seu duplo, na caracterização do Eduardo (na *figura 22* podemos observar como este jogo com um duplo é comum na caracterização dos bufões). A boneca estava presa em seu quadril, e com a brincadeira na rua, acabou perdendo elementos que tiravam a simples imagem de uma boneca para simbolizar um diabo em miniatura: a máscara e os fios que prendiam seus braços aos de Eduardo, como uma marionete, caíram.

Quando subimos ao palco, já não estava significando esta ideia da miniatura, constituindo de fato uma imagem infeliz e gratuita, apenas uma boneca. Ainda que este



Figura 24 - Eu caracterizado como o diabo-bufão Michael Jenifer

deslize artístico tenha ocorrido (pelo qual me responsabilizei a desculpei-me junto à população), em nada justificava as acusações horrendas de “apologia à pedofilia”.

Explicando o óbvio, em nenhum momento havia qualquer conotação sexual com este objeto/adereço que compunha o figurino/fantasia de Eduardo. Porém, no vídeo que circulou, era esta a imagem que rodava em *loop*: um “funkeiro” com uma boneca dentro das calças, o que foi suficiente para criarem uma narrativa caluniosa.

Os dias seguintes transcorreram com muita apreensão. Escrevi uma mensagem para ser lida em um evento local, busquei consultoria com advogados, busquei apoio junto à classe artística da cidade. Temíamos que a história se prolongasse, mas felizmente, depois de algumas semanas, nada ocorreu. O deputado em questão não deu prosseguimento às suas acusações. Pessoalmente, optei por não fazer denúncias. Jamais imaginávamos que no contexto de uma festa como o Carnaval, passaríamos por tudo isso, ainda que tenha sentido o poder que carrega um bufão, de ao mesmo tempo horrorizar e divertir. Hierarquizá-lo, no entanto – colocando-o sobre um palco – é um risco, uma vez que uma das suas funções é justamente desierarquizar⁶⁵.

3.2.3- ESPETÁCULO “MINHOCA”

O processo criativo do solo “Minhoca”, em que desempenhei a função de diretor, foi realizado junto ao ator Eduardo Streit Görck. Iniciou em Março de 2019, após a brincadeira “Diabos” e estreou no dia 7 de Agosto de 2019, no Teatro SESC Garagem 913 Sul (Brasília-DF), com 3 apresentações no total (7, 8 e 9 de Agosto)⁶⁶.

Após a brincadeira “Diabos”, em que conduzi metodologicamente o processo mas também brinquei junto ao ator, parti para outra abordagem do grotesco, que já não dialogaria diretamente com o Carnavalesco, as ruas, o bufanesco, o cômico. A peça solo “Minhoca” foi pensada para acontecer em caixa cênica, onde poderia trazer por meio da encenação um universo mais fantástico. O conteúdo do espetáculo dialoga com o aspecto cósmico do realismo grotesco levantado por Bakhtin, especialmente na relação telúrica e no ciclo morte-vida-renascimento, que estão refletidos em uma personagem que é uma minhoca que vive dentro da terra, onde compartilha suas questões existenciais.

⁶⁵ Para consultar os vídeos registrados pela nossa equipe no dia da brincadeira, requerer pelo e-mail pacolealc@gmail.com. Em pesquisa pela internet, também é possível acessar materiais, com a ressalva de que são extremamente parciais e caluniosos.

⁶⁶ O espetáculo pode ser disponibilizado para quem tiver interesse em acessá-lo para fins artísticos e acadêmicos. Solicitar no e-mail pacolealc@gmail.com

Essa personagem “nasceu” no curso de formação “A Consciência do Actor em Cena⁶⁷”, que Eduardo e eu realizamos em 2018 na sede e com o Teatro O Bando (Palmela – Portugal), local onde de fato nos conhecemos, embora residamos na mesma cidade (Brasília). A formação acontece em regime de residência e dura todo o mês de Julho, nela realizamos diversas vivências e exercícios de improvisação, e pudemos desenvolver uma relação de afinidade artística. Jesús Manuel, que foi colaborador na dramaturgia e fez a concepção da peça cenográfica do espetáculo, também foi nosso colega no curso. Para a “Minhoca”, estabelecemos uma parceria e durante o processo de criação ele colaborou à distância, uma vez que tem nacionalidade espanhola mas reside em Portugal.

Em uma das improvisações do curso, “apareceu” em cena este devir-minhoca. A princípio fui eu quem começou essa investigação, a partir de uma ação ainda sem muito sentido: de repente me jogava no chão e me arrastava, falando frases improvisadas sobre o fluxo da vida, sobre como os seres humanos “não sabiam”. Ao longo do curso, fui motivado a seguir investigando isso que surgiu e a trazer nos improvisos o que os próprios instrutores/as chamaram de “minhoca”, e assim o fiz. O diretor e encenador João Brites e a coordenadora pedagógica do curso, Juliana Pinho, viam “piada” (no sentido do português de Portugal, ou seja, tinham interesse, era divertido) nesse ser, e alimentaram meu desejo por ir mais a fundo.

Quando fui fazer a residência, já havia ingressado e iniciado há um ano o mestrado, e não por acaso, na formação busquei trabalhar elementos do grotesco em minhas experimentações. De fato, uma das motivações para ir até lá foi que em um dos 7 módulos do curso, seria abordada a estética do grotesco, ao lado de outras vanguardas europeias como o realismo, surrealismo, expressionismo, simbolismo e futurismo. Desejava observar como eles abordariam o grotesco na linguagem teatral, se haveria semelhanças com os processos que estava estudando, no intuito de olhar por outros ângulos o grotesco.

No curso, a estética do grotesco foi abordada de forma diferente da que eu trabalhei, bem menos aprofundada e sistematizada. O contato ocorreu ao final da formação e tivemos que (em dupla) criar dois personagens grotescos, trabalhando com um texto que havíamos memorizado e que também servia para trabalhar outra estética (no nosso caso, experimentamos com o mesmo texto o realismo). No entanto, nos foi dado pouco tempo e instruções para criar esses dois personagens grotescos. Tampouco o texto favorecia, pois não se tratava de um gênero cômico que dialoga com o grotesco como a

⁶⁷ Para saber mais sobre o curso, consultar o site: www.obando.pt

farsa, por exemplo, ou algum texto satírico. De qualquer maneira, fazia parte do exercício que nós pesquisássemos e tentássemos realizar esta tarefa de maneira autônoma.

O exercício em si foi interessante, embora o resultado da cena não tenha me agradado muito, pela dificuldade de dar vida à forma. Acabamos caindo em um lugar demasiado caricato e artificial, algo que observo ser comum quando se trabalha com estéticas da natureza do grotesco, que podem ficar muito formais. É um grande risco pois não se trata de pintura, de literatura, mas de teatro, então a comunicação com a plateia é basilar.

Bakhtin, por exemplo, desenvolve sua teoria a partir da literatura de Rabelais e os aspectos cômicos presentes na cultura popular, refletidos em sua obra. Mas analisar o grotesco no teatro, quando o corpo cênico está em ação, demanda outras habilidades. Bakhtin diz que a boca e o nariz tem um papel preponderante nas imagens grotescas, e que os olhos significam apenas quando estão arregalados, expostos. No teatro, sabemos que o olhar e suas múltiplas dinâmicas é fundamental para transmitir a vida interior que se passa no imaginário da personagem, para estabelecer relações com a plateia, para emocionar, comunicar, dinamizar a atenção, esclarecer focos, de maneira que esta conclusão de Bakhtin está totalmente desconectada do trabalho do ator. Observemos o trecho:

Entre todos os traços do *rostro* humano, apenas a *boca* e o *nariz*, este último como substituto do falo, tem um papel preponderante nas imagens grotescas do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*. Os olhos não tem nenhuma função. Eles exprimem apenas a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos arregalados (por exemplo, na cena do gago e do Arlequim), pois interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as *excrescências* e *ramificações* tem nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*⁶⁸ (BAKHTIN, 2008, p. 277).

⁶⁸ *Of all the features of human face, the nose and mouth play the most important part in the grotesque image of the body; the head, ears, and nose also acquire a grotesque character when they adopt the animal form or that of inanimate objects. The eyes have no part in these comic images; they express an individual, so speak, self-sufficient human life, which is not essential to the grotesque. The grotesque is interested in protruding eyes, like the eyes of the stutterer in the scene described earlier. It is looking for that which protrudes from the body, all that seeks to go out beyond the body's confines. Special attention is given to the shoots and branches, to all that prolongs the body and links it to other bodies or to the world outside. Moreover, the bulging eyes manifest a purely bodily tension. But the most important of all human features for the grotesque is the mouth. It dominates all else. The grotesque face is actually reduced to the gaping mouth; the other features are only a frame encasing this wide-open bodily abyss* (BAKHTIN, 1984, p.316).

O pensamento de Bakhtin e sua forma de escrever são muito ricos, e o que aponta em relação às excrecências e à boca me foi muito útil (como procedimento quando trabalhei a partir dos orifícios, também na concepção do figurino) mas vemos que sua escolha por analisar o grotesco apenas pelo olhar da cultura cômica (o que o leva a criticar fortemente a teoria de Kayser acerca do grotesco romântico) acaba sendo em alguns momentos limitante e exagerada.

Sim, a coletividade, a massa, estão no cerne da concepção de mundo que faz, mas para mim, como artista-pesquisador, mais interessa beber de todas as fontes. Portanto o indivíduo (e sua vida interior, criticada no trecho) também importam. Interessa mais diluir essas fronteiras, absorver o que considero interessante, fazendo um processo antropofágico⁶⁹ das teorias, embora obviamente encontre mais afinidade com determinadas abordagens. Como o objetivo é fazer teatro, considero importante esse exercício de relativizar. Como diretor, encontrei um bom suporte na teoria do grotesco, mas nem sempre ela me fornecia o que a cena pedia, o que me levou a utilizar as ferramentas que julgava mais apropriadas para o momento/a cena, estivessem mais ligadas a uma abordagem de Meierhold, Stanislavski, Lecoq, etc.

Uma instrução de Brites para nosso exercício cênico com o grotesco foi de trabalharmos com tempos-ritmos bem marcados e que mudássemos rapidamente de foco, intenção, dinâmica. Uma direção que se aproxima ao que Meierhold comentou acerca do grotesco e sua potência como um recurso de quebra, de ruptura, e que a todo tempo deveria deslocar o espectador, nunca o deixando demasiadamente confortável, mas sim o levando de um lugar para outro subitamente, de maneira que este tentasse constantemente desvendar o que acontecia em cena. Sobre esse aspecto, assim comenta a especialista em Meierhold, a pesquisadora francesa Picon-Vallin:

Meierhold designa sua pesquisa sob o termo genérico de “grotesco” – procedimento ou estilo – que ele define sintomaticamente por seu impacto sobre o público, pelo “modo constante pelo qual ele arranca o espectador de um plano de percepção que ele mal havia acabado de adivinhar, levando-o para outro, que ele não esperava⁷⁰”. Esse deslocamento constante dos planos de percepção é tributário de um jogo de contradições, oposições, coerções, que articula simultaneamente a expressividade corporal do ator e seu projeto signficante (PICON-VALLIN, 2013, p.45).

⁶⁹ Neste trecho faço referência ao Movimento Antropofágico brasileiro (1920), fundado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Tinha como fundamento que os artistas não negassem as obras e referências estrangeiras, mas que as aproveitassem, “comendo-as” mas para digeri-las e a partir dessa mistura, criar uma arte genuinamente brasileira,, fruto desse processo “antropofágico”.

⁷⁰ Rampa i zizn’, Moscou, 1911, n.34.

Mas não houve ferramentas nem tempo para apreendermos *como* fazer isso, de maneira que foi válida a tentativa, mas o resultado estético da cena, a tentativa de lograr uma poética a partir do grotesco, nesta ocasião não me satisfaz e este jogo de mudança dos planos de percepção do espectador não foi eficaz.

No processo da “Minhoca”, busquei trabalhar isso a partir de um exercício chamado “muda”, que utilizamos no Núcleo Experimental em Movimento: uma pessoa realiza movimentos aleatórios, enquanto outra fica de testemunha, observando e emitindo o comando “muda”. Sem pensar, quem se move precisa mudar algo, fazer outra coisa diferente (mudar tónus, qualidade do movimento, dinâmicas, tema, etc). Experimentei isto com o texto (enquanto o ator dizia o texto, lhe provocava para mudar a forma), em uma tentativa de trazer esse constante deslocamento da percepção.

Ao final do curso, recebi o *feedback* acerca das minhas tentativas de trazer o grotesco, e me foi dito que parecia que ainda não o havia encontrado propriamente, ou que não tinha “entrado” totalmente no grotesco. Como se até aquele momento, tivesse apenas “molhado meus pés”, ou seja, ainda não tinha sido totalmente submerso por ele. Também ouvi que por vezes minha abordagem do grotesco parecia “adocicada”. Mesmo posteriormente, trabalhando com a prof.^a Ms. Cecília de Almeida Borges, que por um período colaborou com/na brincadeira “Diabos”, também ouvi dela um comentário semelhante. Após a apresentação de “Minhoca”, processo em que Cecília também colaborou pontualmente, ela comentou que havíamos logrado nos aproximar mais da visceralidade que o grotesco pede.

Um pouco frustrante, embora entenda que se trata de um processo de entendimento e de apreensão que é subjetivo e que leva tempo para ser assimilado, principalmente se tratando de algo novo para mim. Encontrava-me com um ano de pesquisa e trabalhar o grotesco não é fácil, pois não se trata apenas de fazer caretas, ser exagerado, escatológico, artificial ou performar monstruosidades. Há um enorme desafio de tornar críveis seres que são de outro mundo, não-cotidianos, de outra espécie, híbridos, mas que devem ter uma lógica particular de existência. Há o desafio de encontrar verossimilhança concomitantemente à artificialidade. De realmente encontrar os lugares de ambivalência, contrastes, dissonâncias, de estar em um lugar “entre” uma coisa e outra, como reflete Picon-Vallin sobre o ator meierholdiano:

O ator deve construir sua existência cênica *entre* improvisação e autolimitação – a evolutividade e o inacabamento inerentes à prática teatral, e a perfeição, a fixidez da forma visada. *Entre* conservação e inovação – a *magia* de uma arte antiga, seus *segredos* e a *racionalidade* de uma “ciência da cena” (*scenovedenie*). *Entre* a vivacidade de uma arte popular e o refinamento de

uma arte elitista. *Entre* a figura do ator-mediador, aquele que volta de entre os mortos, que ressuscita as técnicas de um Mamont-Dalski, de um Di Grasso, de um Salvini ou de um Sadovski, e a de um cidadão engajado. *Entre* a eternidade do teatro de feira e a atualidade dos tabladados construtivistas. *Entre* o trágico e o cômico, *entre* o familiar e o estranho, *entre* o cômico e o horrível, *entre* o belo e o monstruoso (“O belo deve sempre surgir em uma certa relação com o monstruoso, assim como a flor luminosa deve sua beleza à cor negra da terra⁷¹”) (PICON-VALLIN, 2013, p.45).

O último trecho situa bem o lugar ambivalente do grotesco: entre o trágico e o cômico, entre o familiar e o estranho, entre o cômico e o horrível, entre o belo e o monstruoso. Com a “Minhoca” avancei mais um passo nessa busca, mas que certamente ainda não chegou ao final (de fato, o espetáculo termina com a frase “nada tem fim”).

Em relação ao conteúdo e à abordagem cósmica dentro do realismo grotesco, lembremos o que foi pincelado na Introdução: A terra simboliza vida (dá a vida - ventre) e a morte (recebe a morte – túmulo). Na terra brotam os vegetais, árvores frutíferas, legumes, cereais. Na terra se deposita a matéria inorgânica (animais mortos, folhas e frutos secos, podres, lixo) que é consumida pelas bactérias, podendo tornar-se adubo fertilizante para outras colheitas posteriores. Como no famoso enunciado da Lei de Conservação das Massas, do cientista francês Antoine Lavoiser, “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma⁷²”.

A terra então simboliza a fertilidade (como vemos nas deidades Pachamama, Gaia, Afrodite e muitas outras presentes em diversas culturas pelo mundo), o crescimento e a superabundância. Sendo assim, no realismo grotesco está associada às imagens de gravidez, parto, aos corpos redondos, cheios. Ela provê o alimento e portanto traz alegria, conseqüentemente. Seja na Europa, na América Latina, na África, o período da colheita (especialmente nos séculos passados, mais ainda se pensamos nos povos originários – maias, incas, astecas, mapuche...) era extremamente importante e celebrado, com festas e rituais de solstício e equinócio.

Essas imagens de superabundância estão presentes na obra de François Rabelais, nos corpos fartos de seus personagens, no fato de que os atos de comer e beber estão constantemente presentes. Comida que entra pela boca, é digerida até sair pelo ânus e volta para a terra, fazendo assim o caminho de volta para o lugar de onde veio, recomeçando o ciclo. Por conta disso, também o ato de defecar (fazer as necessidades

⁷¹ “Aula de encenação n.13 (Ciência da cena) – Notas sobre o grotesco”, 23 de agosto de 1918, in V.MEJERHOLD, *Leckii 1918-1919*

⁷² No entanto, segundo consta em seu livro “Tratado Elementar de Química”, este enunciado não é dele: “[...] devemos ressaltar que o tradicional enunciado: na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma não é de Lavoisier mas sim do latino Titus Lucrecius Carus (96-55 a.C.) que se baseou nas ideias do filósofo grego Epicuro (341-270 a.C.) sobre a Física [...] (LAVOISIER, 2007, p. 97).

naturais – também urinar) faz parte desse universo grotesco. As fezes e a urina, no entanto, tem um caráter ambivalente (polos positivo e negativo presentes), já que tem função de regeneração.

As imagens de tripa, que remetem ao intestino, também são recorrentes. Antes de parir Gargântua, a mãe come tantas tripas que ao pari-lo, escapa-lhe o reto:

Foi nessa ocasião e dessa maneira que Gargamelle pariu e, se não acreditais, o reto vos escape! Uma tarde, no dia 3 de fevereiro, escapou-lhe o reto, por ter comido dobradinhas demais. Dobradinhas são tripas gordas de reses. Reses são bois engordados na manjedoura e nos pastos. Esses pastos mudam a erva duas vezes por ano. Foram abatidas 367.014 reses para salgar na terça-feira gorda, a fim de haver na primavera bastante carne com que, no início das refeições, se comemorassem os alimentos salgados e melhor se entrasse no vinho. Como deveis compreender, havia tripas com fartura e as guloseimas eram tantas, que todos lambiam os dedos. O diabo, porém, é que não era possível conservá-las por muito tempo, pois ficariam podres, o que parecia indecente. Resolveu-se, então, que seriam comidas, sem perder nada. (...) O bom Grandgousier estava satisfeítíssimo e ordenava que todos se empanturrassem. Apenas à mulher recomendava que comesse menos, porque estava para dar à luz e aquela tripalhada não era carne muito recomendável:

- Quem tiver vontade de comer merda, - dizia ele, - tire-a daquele monte.

Apesar dessa advertência, ela comeu dezesseis mois, duas cubas e seis potes. Que bela matéria fecal devia crescer dentro dela!

Depois do jantar, seguiram todos em desordem para o salgueiral, e ali, sobre a farta vegetação, dançaram ao som de alegres flautins e doces carnamusas. E era tal o contentamento, que valia por celeste passatempo ver como se divertiam (RABELAIS, s/d, p.25).

No trecho, vemos uma ambivalência no texto: “Que bela matéria fecal devia crescer dentro dela”! Também na “Minhoca”, buscamos no texto de nossa autoria, criar essas dissonâncias. Um exemplo, quando a personagem: “Olhar para as coisas belas... Eu sou uma minhoca” ou “Lindas! Já nasceram as fétidas maçãs avermelhadas”.

E permeando tudo isso, o ato de rebaixar, que como a própria palavra diz se trata de trazer para baixo, tanto para as partes baixas do corpo como para a própria terra - movimento vertical, do alto para baixo. Do demasiado sério, para a pilhéria despreziosa. Da linguagem “cult” para a linguagem popular, vulgar, “baixa”. Do mundo oficial para o não oficial, um mundo ao avesso, de cabeça pra baixo, reino dos bufões e bobos (*figura 25*). Um segundo mundo, portanto. Uma segunda natureza, no conceito de Bakhtin.

No espetáculo “Minhoca”, todos esses elementos já citados e outros referentes ao grotesco, sobre os quais falarei em seguida, estão presentes em alguma instância do trabalho, às vezes mais diretamente, outras menos. E não é que eu tenha imposto um modelo estético (poética) *a priori* para a obra. As imagens grotescas foram

inevitavelmente sendo incorporadas por um processo natural, fruto de dois anos me alimentando do tema.

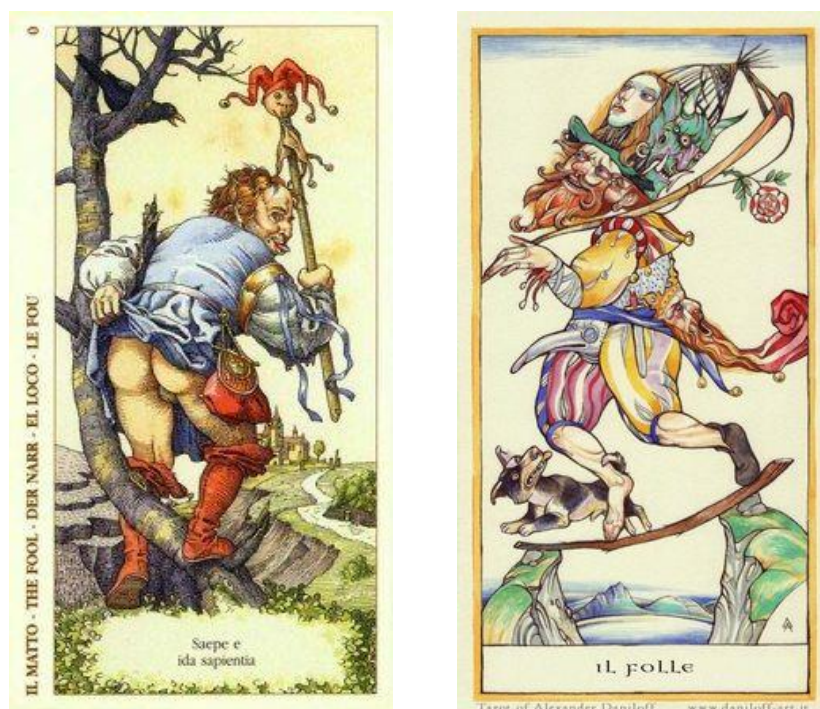


Figura 25 - Representações do Louco em cartas de Tarô. Ilustração (esq.) de Giacinto Gaudenzi e (dir.) de Alexander Daniloff.

No contexto de Rabelais (e de toda a sua época) “louco” não teve jamais o sentido da tolice corrente pejorativa; “louco” é uma injúria ambivalente; além disso essa palavra está indissolúvelmente ligada à ideia dos bufões de festa, dos bufões e loucos das *soties* e do cômico popular⁷³ (BAKHTIN, 2008, p.335).

Primeiramente, o grotesco se nota na própria personagem. As minhocas vivem na terra. Ali elas favorecem a produtividade do solo uma vez que constroem túneis que oxigenam a terra, ou seja, contribuem para a fertilidade da terra. Juntamente às matérias que caem na terra (restos de comida, animais mortos, etc) as minhocas acabam ingerindo também terra, e por seu sistema digestório simples, acabam defecando-a, em um processo cíclico (no “Epitáfio” ao final do espetáculo, diz o texto: “a minhoca devora e é devorada”, ambivalência primordial no grotesco). Vivem no subterrâneo, nas grutas da terra, nas fendas (lembrando que a etimologia da palavra está associada à gruta, à caverna, e tais lugares remetem ao grotesco, especialmente o romântico). Ao nosso olhar humano, podem ser asquerosas e nojentas, por sua textura, por serem moles, escorregadias, “feias”. Ou seja, poderíamos pensar um paralelo entra as minhocas e sua marginalidade (por não

⁷³ *The fool in the context of Rabelais and of all the Renaissance never had the purely negative meaning of common stupidity. “Fool” is an ambivalent abuse; moreover, it is closely related to the image of festive fools of the soties and popular marketplace humor* (BAKHTIN, 1984, p. 382).

serem belas, não receberem o mesmo tratamento que outros insetos como as borboletas, ou outros bichos como cães e gatos, não serem bem vistas) com os bufões, que também são marginalizados.

No início, havia ainda a dúvida se deveria trabalhar com o animal minhoca em si, ou se optava por investigar lombrigas ou vermes, que são animais da mesma família. Mas optei pela minhoca porque traz algo de lúdico, como vemos em canções infantis populares (“minhoca, minhoca, me dá uma beijoca / não dou, não dou, então eu vou roubar” – que aparece na trilha do espetáculo), em desenhos animados, *vídeo games*. Essa ambivalência me interessava: um ser que podia ser horrendo e “fofo” ao mesmo tempo, mais do que um verme, que já levaria para um lugar asqueroso.

A minhoca tem por ação básica rastejar – ação que desde o início trazia como procedimento para o aquecimento. No processo criativo, assim iniciamos: como este ser se move, o que o leva a se mover (sente fome? tem “trabalho” a fazer? quer desvendar os mistérios da terra, tem curiosidade?). Na peça, portanto, a Minhoca está quase todo o tempo rastejando no plano *baixo*, exceto em poucos momentos quando verticaliza e é como se colocasse a cabeça para fora da terra, com o intuito de conversar com outra personagem do espetáculo, a Mosca, que é sugerida apenas com som feito por guitarra elétrica tocada ao vivo pelo músico Guilherme Cezário.

Do lado de fora, ela tem diálogos com a Mosca, e também é onde se desenvolve dramaturgicamente sua relação com uma Árvore (que ao longo da peça dá frutos) e com um Pássaro que sobrevoa seu ambiente.

Estes três – Mosca, Árvore e Pássaro – são signos que remetem ao alto. E aqui reside a questão central dessa fábula, que é o desejo da Minhoca de ser mais livre, e de acreditar que tendo asas (como da Mosca ou do Pássaro), poderia sair do lugar subterrâneo onde se sente presa e ser mais feliz. Um desejo reflexo da insatisfação com quem ele é: uma minhoca. A partir da proposta de contar uma história com formato de fábula, buscamos refletir sobre essas questões existenciais humanas: o desejo, a liberdade, a aceitação e prazer encontrados em sermos nós mesmos e também entender nossas diferenças (aqui me lembro do exercício “este é o meu corpo, esta é a minha voz” descrito no capítulo 2 e do poema de Paulo Leminski: “isso de ser exatamente o que se é / ainda vai nos levar além”).

Sendo uma fábula, ao final ela aprende a moral da história: “Nunca poderei voar pelo céu como um Pássaro, mas ele tampouco vai saber como é divertido rastejar dentro da terra. Viver... Viver. E depois morrer? Depois entrar noutra. Nada tem fim”. Como o

corpo em eterna incompletude, como o ciclo morte-vida-renascimento, como a existência eternamente inacabada do realismo grotesco.



Figura 26 - Minhoca faz uma dança-ritual. Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)

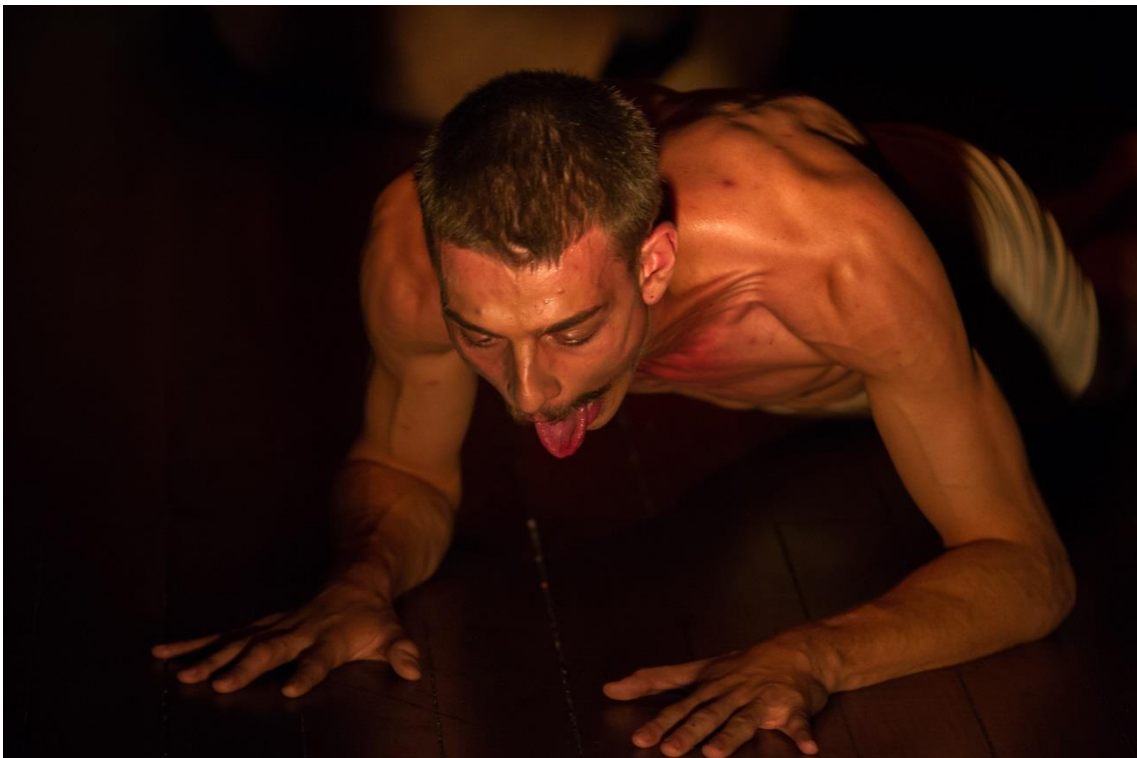


Figura 27 - Minhoca come terra (fecunda e é fecundada). Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)



Figura 28 - Minhoca olha o Pássaro, desejando ter asas. Foto: Humberto Araújo (SESC/2019)

O corpo híbrido também está presente porque a Minhoca é um híbrido: é animal mas tem ações e pensamentos humanos. A criação aponta ainda uma faceta maquinica, formando um tripé animal-humano-máquina, quando ela se locomove utilizando-se do objeto cenográfico como se fosse um automóvel, e também em uma cena que remete à guerra, à metralhadoras, bombas. Há outra cena em que a animalidade grotesca fica evidente: a Minhoca dorme e tem um delírio de morte. No sonho ela se metamorfoseia em ser humano, e na atuação buscamos trazer esta ambivalência: o ator age como humano mas tem “tiques” de minhoca; vai ao máximo em uma tensão e depois quebra por alguns segundos, voltando rapidamente ao estado anterior.

No sonho, ela tira a “pele de minhoca” (nesta cena simbolizada pelo próprio objeto cenográfico), olha para seu corpo humano (braços, pernas), caminha de forma bípede e veste um terno, completando a metamorfose (o terno um símbolo forte que pode representar aspectos da humanidade como o poder, a “superioridade”, a “civilidade”, a seriedade, a conformidade, a padronização dos corpos). Então, este devir-humano avista uma minhoca no solo (imaginária), pega-a com os dedos, e a tortura, fingindo que vai devorá-la, em seguida com um anzol, fazendo menção de espetá-la. Ao final da cena, inicia-se uma movimentação como se aquele terno começasse a causar incômodo, até que

ela atira-o fora. A cena acaba com ela vestindo novamente a “pele” de minhoca (objeto cenográfico), para ser acordada por uma maçã que cai em sua cabeça. É uma cena em que vemos este jogo de contraste do grotesco muito claramente.

Este objeto cênico teve concepção do artista Jesús Manuel. Trata-se de um tubo, que ao longo do espetáculo adquire diferentes funções e portanto significa de maneiras distintas: ora é um ventre por onde ela é parida; ora é meio de locomoção; ora é uma trincheira; ora é o próprio corpo da minhoca.



Figura 29 - Minhoca é parida. Foto: Humberto Araújo(SESC/2019)

O figurino inicialmente teve a concepção da artista Amanda Cintra, e trabalhamos sobre o conceito das tripas/carnes (excrecências). Sobre essas imagens recorrentes, Bakhtin pergunta e ele mesmo responde:

Por que essas imagens tem um papel tão importante no realismo grotesco? Tripa, estômago, barriga são a própria vida do homem. Mas ao mesmo tempo representam a barriga que engole e devora. O realismo grotesco jogou com essa imagem dupla, podemos dizer com o alto e baixo do mundo (...) O intestino está relacionado à defecação e ao excremento. Além disso, a barriga não apenas come e engole, também é comida, como tripa. (...) A tripa está vinculada à morte, ao abatimento, assassinado, uma vez que destripar é matar. Finalmente, está ligada ao nascimento, porque a barriga gera. Assim, na imagem da tripa vida e morte, nascimento, excremento e comida são carregados juntos e amarrados em um nó grotesco⁷⁴ (BAKHTIN, 1984, p.163, tradução minha).

⁷⁴ “But why did this image play such a role in grotesque realism? Tripe, stomach, intestines are the bowels, the belly, the very life of man. But at the same time they represent the swallowing, devouring belly.

No entanto por questões de produção e por ainda estar refletindo conceitualmente, na estreia optamos por ainda não utilizar essa proposta de figurino, optando por deixar o corpo do ator mais à mostra (especialmente tronco, barriga, intestino), tapando apenas o sexo com um short. Nos foi provocado experimentar a nudez, e é algo que futuramente iremos pensar, bem como seguir trabalhando em outros aspectos de encenação que para uma estreia independente não foi possível concretizar.



Figura 30 - Metamorfose da Minhoca em ser humano. Foto Humberto Araújo (SESC/2019)

Grotesque realism played with this double image, we might say with the top and the bottom of the world. (...) The bowels are related to defecation and excrement. Further, the belly does not only eat and swallow, it is also eaten, as tripe. (...) Further, tripe is linked with death with slaughter, murder, since to disembowel is to kill. Finally, it is linked with birth, for the belly generates. Thus, in the image of tripe life and death, birth, excrement, and food are all drawn together and tied in one grotesque knot."



Figura 31 - Croqui do figurino para “Minhoca”, elaborado por Amanda Cintra

3.3.3 - PROCEDIMENTOS APLICADOS NA CRIAÇÃO DA “MINHOCA”

Ainda que a abordagem do conteúdo do grotesco tenha sido outra, os procedimentos de aquecimento e provocação para levantamento de materiais foi semelhante ao processo criativo dos “Diabos”. Seguimos realizando a prática de *Iyengar Yoga*, seguida de um dos aquecimentos. Aqui, usualmente trabalhávamos com o segundo, “Voz e Reverberações Grotescas”, uma vez que levava para um estado mais denso, portanto mais dialógico com a minhoca, do que o “Jamburana”.

Para trazer a viscosidade da pele de uma minhoca, no início do processo inicialmente experimentei jogar óleo sobre corpo do ator, resgatando um exercício que vivenciamos juntos no Teatro O Bando, que é o da “sensação concreta”. Segundo o pesquisador Diego Borges, cuja dissertação de mestrado descreve e analisa os procedimentos do grupo, para o diretor João Brites,

A sensação concreta por meio de seu envolvimento na esfera da percepção sensorial do ator, leva à criação de estados, qualidades de comportamento, sentimentos e/ou emoções. Nos exercícios do Sistema de Formação ela pode ser trabalhada a partir de estímulos externos como: o contato com texturas, cheiros, sons, calor, etc., ou a partir da percepção do próprio corpo que pode gerar sensações físicas. Esses estímulos são capazes de causar no ator determinado resultado físico e/ou psíquico (sentimento, emoções, memória, associação, etc.). Brites, não necessariamente defende o acesso aos sentimentos pessoais e emoções por parte do ator, mas sim por quem o observa. Mas, sugere que a emoção para o ator também é importante e não deve ser um tabu (BORGES, 2016, p. 62)

Sem que Eduardo soubesse do que se tratava o material (óleo), tapei seus olhos e o comando foi de reagir conforme as sensações que sentisse no exato momento do contato com o óleo, para posteriormente seguir investigando os desdobramentos a partir do que havia acontecido em seu corpo.

Foi um período importante de teste, em que o ator pôde sentir o asco e a dificuldade de se mover pelo chão banhado em óleo escorregadio, tomando mais consciência do seu corpo em devir-minhoca. Nesta experimentação, provoqueei-o de diversas maneiras, jogando óleo lentamente, de súbito, em partes do corpo que ele não esperava, o que desencadeava novas reações. Importante ressaltar que o exercício é útil também para investigar vocalidades a partir dessas sensações. Posteriormente, esta materialidade não foi mais usada, em virtude de termos optado por trabalhar com o tubo cenográfico.

Em ensaios seguintes, foquei em desenvolver a corporeidade da personagem e definir ações psicofísicas mais concretas. Listamos: a minhoca dorme; rasteja; defeca; come terra; fecunda a terra; se prepara para uma celebração; dialoga com um pássaro; dialoga com uma mosca; se debate e vira de barriga pra cima; se dirige à humanidade; brinca; chora; nasce; faz charadas.

O princípio de acionamento do baixo sempre esteve presente como premissa básica. A partir dele, criamos um gatilho para as movimentações, que sempre deveriam partir dessas regiões: barriga, ânus, intestino, sexo. Unindo este princípio de movimento com as ações psicofísicas que definimos a priori, pudemos improvisar.

A dramaturgia foi se construindo e apontando para uma narrativa em forma de fábula. Estava claro que seria uma obra “teatral”, nos termos meierholdianos, ou seja, estaria evidente o artifício teatral, e não a tentativa de criar uma ilusão naturalista.

Dos procedimentos, a etapa de imaginar e amassar o barro ganhou novas significações, remetendo à imagem grotesca do parto/nascimento. Se, dentro das etapas, primeiramente se está no plano alto, pisando o barro, propus descer ao plano baixo e investigar a movimentação como se estivesse agora envolto por barro. Finalmente, propus sair deste barro, “nascendo”. Futuramente, com o objeto cenográfico que acabou por nos aproximar da linguagem do teatro de formas animadas, esta cena acabou sendo transposta para ocorrer com o tubo, que simboliza no início da peça um útero, como se a Minhoca estivesse sendo gerada. Em seguida, vemos movimentos de contração no tubo, até que ela é parida.

A ação do parto é constituinte do universo rabelaisiano/realismo grotesco. Neste primeiro nascimento que Eduardo experimentou (quando do processo dos diabos, também experimentamos os nascimentos das figuras e o vestimento de suas peles), aconteceu de uma forma “dolorosa” - respiração com dificuldade, movimentos de expansão, cada parte do corpo buscando “sair” do barro. De fato, Eduardo comentou ter lido em algum lugar que ao nascer, saímos de um conforto extremo na barriga de nossas mães, para nos depararmos com sensações extremamente novas e incômodas – o ar entrando nos pulmões do bebê dói, por isso ele chora, a claridade da luz, a temperatura... Lembrei de Clarice Lispector, mestra em entender essas ambivalências: "Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa" (LISPECTOR, 1998, p.52). Este trecho em que Lispector menciona o lado bom (polo positivo) é o que dialoga com o realismo grotesco, em que nascer é o ato maior de vida, e normalmente tem como pano de fundo muita festa e comida.

Com a personagem Mosca também podemos traçar paralelos com o grotesco. Primeiro porque é um inseto que está sempre perto do lixo, das fezes, do fedor, e as pessoas usualmente tem nojo. Zumbindo e se movendo rapidamente, vemos moscas perto da carne podre, de cadáveres, ou seja, seus *hábitats* tem semelhanças com o das minhocas. Esta personagem funcionaria como uma espécie de contraponto à Minhoca, cuja personalidade se definia como mais existencialista e niilista. A Mosca seria “bakhtiniana”, já sabendo a lição que a Minhoca ainda tinha que aprender: que tudo está em movimento, que somos diferentes, que precisamos encontrar prazer no que somos, fazemos, comemos, etc. Que nada é fixo.

Na linguagem textual, buscamos criar uma dissonância entre a semântica do texto e as intenções dadas pelo ator. A partir de demandas de criação de texto que iam surgindo (diálogo 1 com a Mosca, diálogo 2, monólogo 1, etc) criamos em parceria com Jesús Manuel uma escrita poética, filosófica e um bocado rebuscada, ao estilo barroco. Em um dos textos, por exemplo, a Minhoca está falando que sente gosto de sangue na terra e segue em divagações sobre a humanidade e Deus. Se o conteúdo do texto estava pesado, buscávamos que a interpretação fosse de outra forma: falar da carne pútrida com prazer, transformando o processo de decomposição em algo gostoso e divertido.

Apesar de estarmos deslocados da praça pública, ainda assim buscamos manter o vocabulário da feira, colocando na fala da minhoca xingamentos, elogios e ambivalências, como dizer que “é a coisa mais suja”, ao invés de “é a coisa mais bela”, por exemplo. Fazíamos menção ao banquete, não apenas nas ações da minhoca de comer, digerir,

defecar, mas na expectativa dela de eventualmente comer as maçãs que cairiam da árvore – num grande festim – e também as moscas, quando do episódio do sangue na terra (“As moscas também participam da cerimônia... Elas lavam suas patinhas antes da refeição e comem, comem, comem! Um grande festim!”).

A relação com a terra inspirou-me a buscar músicas que transmitissem algo de ritualístico, pois fazia parte da narrativa da Minhoca que ela celebrasse a chegada da primavera. Instrumentos de percussão, cantos, músicas africanas e latino-americanas. Nessa busca, encontrei no músico equatoriano Nicola Cruz composições que inspiraram e facilitaram a criação de muitas atmosferas em nosso processo criativo. No site de Cruz, vemos como sua obra estava em consonância com o pensamento cosmológico que Bakhtin traz em seu estudo:

O interesse pela cosmologia ancestral latino-americana atravessa a música de Nicola Cruz, produtor musical equatoriano, desde o início de sua carreira. Seu processo criativo envolve uma busca atenta e cuidadosa das raízes vivas e dos rituais que formam parte da identidade sul-americana – suas origens andina e afro em particular – colocando valor em seus ritmos, suas tradições orais, seus instrumentos e a energia que transmitem (tradução minha)⁷⁵.

O músico Guilherme Cezário compôs a trilha sonora do espetáculo, tendo como base essas referências, compondo peças originais em que mesclou a sonoridade do seu instrumento principal, que é a guitarra elétrica, com instrumentos de sopro, percussão e toques de música eletrônica. Foi feito um arranjo da canção “Cio da Terra⁷⁶” de Chico Buarque e Milton Nascimento, e ao final do espetáculo, nos agradecimentos, tocava a canção “Tudo Vira Bosta⁷⁷”, de Rita Lee, ambas abordando à sua maneira o universo do realismo grotesco.

⁷⁵ *El interés por la cosmología ancestral latinoamericana atraviesa la música de Nicola Cruz, productor musical ecuatoriano, desde el inicio de su carrera. Su proceso creativo involucra una búsqueda atenta y cuidadosa de las raíces vivas y los rituales que forman parte de la identidad sudamericana —sus orígenes andinos y afro en particular— poniendo en valor sus ritmos, sus tradiciones orales, sus instrumentos y la energía que transmiten.* Retirado do website do músico www.nicolacruz.com <Acesso em 15/08/2019>

⁷⁶ Debulhar o trigo / Recolher cada bago do trigo / Forjar no trigo o milagre do pão / E se fartar de pão
Decepar a cana / Recolher a garapa da cana / Roubar da cana a doçura do mel / Se lambuzar de mel / Afagar a terra / Conhecer os desejos da terra / Cio da terra, a propícia estação / E fecundar o chão

⁷⁷ O ovo frito, o caviar e o cozido / A buchada e o cabrito / O cinzento e o colorido / A ditadura e o oprimido / O prometido e não cumprido / E o programa do partido / Tudo vira bosta... / O vinho branco, a cachaça, o chope escuro / O herói e o dedo-duro / O grafite lá no muro / Seu cartão e seu seguro / Quem cobrou ou pagou juro / Meu passado e meu futuro / Tudo vira bosta... / Um dia depois / Não me vire as costas / Salvemos nós dois / Tudo vira bosta... / Filé 'minhão', 'champinhão', 'Don Perrinhão' / Salsichão, arroz, feijão / Mulçumano e cristão / A Mercedes e o Fuscão / A patroa do patrão / Meu salário e meu tesão / Tudo vira bosta... / O pão-de-ló, brevidade da vovó / O fondue, o mocotó / Pavaroti, Xororó / Minha Eguinha Pocotó / Ninguém vai escapar do pó / Sua boca e seu loló / Tudo vira bosta... / Um dia depois / Não me vire as costas / Salvemos nós dois / Tudo vira bosta...

Após a estreia, que ocorreu de forma independente, sem recursos de patrocínio, é claro que o espetáculo ainda possui uma estrada para percorrer. A encenação foi descrita como minimalista por algumas pessoas, o que é interessante também pelo contraste que cria, uma vez que toda a concepção da minhoca passa pelo exagero. Vejo a necessidade de ir mais a fundo na proposta de ser uma fábula, bem como de refinar esteticamente a encenação, na representação da *Árvore* e do *Pássaro*, signos que causaram ainda confusão na recepção da plateia. Há o desejo de investir mais estudos no que se refere à linguagem do teatro de formas animadas e do teatro de sombras. Acerca do grotesco, sinto que ainda caímos por diversas vezes no “adocicado” que comentou Brites, e está posto o desafio de seguir tentando colocar o espectador em constante tentativa de desvendamento.

(IN) CONCLUSÕES FINAIS

Fazer um mergulho no lamaçal grotesco foi uma tarefa que se mostrou ambivalente. Ocupando o mesmo corpo – o meu – habitaram sensações contrastantes que fizeram dele um híbrido. Mistura de alegria e tristeza, sucesso e fracasso, certeza e dúvida, lágrimas e sorrisos, pieguices e intelectualidades. Seguindo a obra de um autor-guia cujo otimismo parecia inconcebível: como aceitar que uma transformação pode ser alegre? Uma pesquisa-experiência que me atravessou, me movimentou, me fez produzir e pensar a arte e o teatro dentro da arte.

No cerne deste trabalho está o apreço pela liberdade que o grotesco representa. Um corpo grotesco existe e tem direito de existir. Ele é e está, e pertence ao mundo como qualquer outro. O grotesco como um caminho de treinamento/expressão/poética/estética mexe com as profundezas e os avessos, e não é possível sair ileso quando se permite se rasgar por dentro, revelar o que está escondido. O que significa chafurdar na sua lama? O que é ser grotesco? Significa permitir-se acessar o louco, o bobo, o bufão, o animalesco que todos/as/es trazemos dentro de nós. Como bem traduz o poema “Janela sobre o corpo” (1993, p.138) de Eduardo Galeano: “A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. O corpo diz: eu sou uma festa”.

Tomei um barco que me atravessou pelo inferno e o paraíso, o alto e o baixo, o cômico e o trágico, o entre, a plasmação dos opostos. Uma teoria difícil de se colocar em prática. Mirando ganhar expressividade enquanto perseguia um corpo-duplo, logrei encontrar alguns desvios. O baixo material e corporal traduzido em prática, aconteceu. Criaturas emergiram. Diabos, bufões, minhocas e tantos devires nascidos de ações que creio, podem auxiliar no extravasamento e na liberação do corpo, e portanto, na sua expressividade.

Ser ator e fazer pesquisa é se testar o tempo todo. O dia muda, a plateia muda, chegam novas teorias, referências, muda o clima, as pessoas partem, avança o tempo. E o corpo grotesco gira no meio de tudo isso, em eterna incompletude, ultrapassando seus próprios limites. A conclusão que chego talvez seja esta: o trabalho não está completo, e nem deveria. Tratando-se do grotesco, algo deve escapar, escorrer, sobrar. Os planos de percepção devem se alterar todo o tempo, para puxar o tapete do espectador (neste caso leitor). Se está confortável, muda! O interessante no grotesco é a proposta de promover um constante jogo de desvendamento.

Estes dois autores-chave nesta pesquisa, Bakhtin e Meierhold, foram perseguidos por suas inquietações, perseguidos por não aceitarem a conformidade. Um deles assassinado e por muitos anos silenciado, e que nos disse claramente: olhem para a cultura popular, olhem para a feira, olhem para o grotesco. O outro defendeu uma tese sobre o que chamou de realismo grotesco (realismo pelo seu fascínio pela vida!), exaltando a alegria como arma para vencer o medo, a coletividade, o ombro-no-ombro, mesmo que acabasse por vezes soando demasiado utópico. Mas ter tido esta experiência com uma parcela da obra de Bakhtin, e a busca incessante de Meierhold para descobrir o que há depois da curva, me fez enxergar que realmente tudo é transitório, e que depois da morte, vem a vida. Se é algo melhor que virá – como repete tantas vezes Bakhtin ao longo de sua obra - não posso ter certeza, mas viver com essa esperança é melhor.

Para o ator ou a atriz que me lê, para os pesquisadores/as, artistas, pessoas que se divertem e se horrorizam assistindo ao grotesco em filmes, séries de TV, nos *memes*, nos *stickers* do *what's app*, *apps* do *Instagram*, *Snapchat* e claro – nas artes cênicas, outra conclusão vai em sintonia com um pensamento contemporâneo da filosofia, que é de buscar ultrapassar as dicotomias. Na metade deste trabalho, ainda separava ética de estética, falava de dentro e fora, mas a possibilidade de transitar pela Fita de Moebius, ir lá e cá, e no grotesco estar em um terceiro lugar, que é a união dos opostos, é muito mais interessante e desafiador do que separar e estancar categorias.

Atuar é um exercício (não literal) de flexibilidade, portanto entender e vivenciar no ofício esta ética é optar por não se cristalizar em nada, estar poroso, aberto às transformações, às metamorfoses, ao fluxo. Estar disponível (metaforicamente) para os processos de morte que aparecerem, sabendo que são reticentes, que morrer é só “entrar noutra”, como expressou o escritor Caio F. Lembrar da respiração de vida e respiração de morte que existem no *butoh*, abrir o peito, seguir.

Aqui foram levantados alguns princípios que me deram prazer e aos que estiveram comigo. Entrar em contato com o baixo do corpo é anti-normativo. É como dançar em uma festa, mas na sala de ensaio. Como plantar bananeira e ver o mundo invertido. Para que o corpo possa quiçá ultrapassar seus limites... abrir os orifícios! Até quem sabe ser capaz de desenvolver tamanha sensibilidade a ponto de abrir os poros, vivenciar trocas metafísicas, alcançar um corpo em estado de graça.

Com esta pesquisa concluo que fazer uma investigação científica é algo sério, mas o demasiado sério engessa. Rabelais rebaixava também os acadêmicos da Sorbonne, porque não se levar tão a sério é importante. Como um bufão, rir. Rir de si mesmo, rir dos

políticos, da religião, do poder, da miséria, da guerra, rir do diabo...! E chorar, e rir, e as duas coisas ao mesmo tempo. Rebaixar, desmistificar... Porque o realismo grotesco fala essencialmente do inacabamento da existência, ou seja, se estamos aqui de passagem, por que não rir e não buscar enxergar a vida/a arte com leveza e consciência de que tudo é efêmero? E o teatro então, pura efemeridade. Viva Dionísio!

Há também dentro desta teoria reflexões acerca da ligação entre nós e o cosmos. Do pó viemos, ao pó retornamos: a terra é um ventre que tanto dá a vida quanto recebe a morte. É uma velha grávida. Com minhas propostas de trabalho, busquei conectar a mim e a quem estava comigo, a esta força, fosse arrastando pelo chão, enraizando os pés, de olhos fechados olhando para dentro, “amassando o barro”, dançando a jamburana, funk, coco, fazendo caretas, colocando a língua pra fora, ritualizando e brincando... Afinal nós estamos fisicamente em um lugar entre: entre o céu e terra, na superfície, onde há tantos mistérios, dizia Shakespeare. Ou Leminski: “viver é superdifícil, o mais fundo está sempre na superfície”.

Poderia dizer: testem esses procedimentos! Tentem se conectar com o baixo. Experimentem a bufonaria. Busquem a subversão nas suas criações. Treinem! E digo, sim, façam isso. O que posso garantir é que se houver inteireza e sinceridade nessa entrega, não importa o “nível” de experiência artística que uma pessoa tenha. Pois a expressividade é algo que todos/as nós trazemos desde bebês, tentando nos comunicar, sendo expressivos. Por vezes continuamos pedindo através do choro ou do grito, e não do diálogo. Mas por mais que o mundo acabe tolhendo um pouco nossas potencialidades expressivas, está tudo aí, no corpo. E o que proponho é um caminho para acessar isso. Um meio, não um fim.

Um caminho que às vezes se mostrou terapêutico porque foi necessário olhar para a própria sombra antes de rir dela. E isso pode ser doloroso. Mas passa (e às vezes sara). Um caminho que mostrou que a sociedade continua moralista e conservadora, como era na Idade Média, o que também pode ser doloroso. O que mudou foi a forma de terror: agora pelas redes sociais, pela imposição de padrões de beleza e comportamento, pelo silenciamento dos marginalizados. A força negativa da religião continuando a reprimir os corpos.

O grotesco pode ser uma bomba de gás “lacrimo-risível” contra tudo isso. E por que não, também uma forma de conscientização, para que não esqueçamos o que a humanidade já fez, quanto sofrimento causou/causa por estigmatizar o que estava/está fora da norma. O grotesco é um grande elogio à diferença, à diversidade, à esperança de

que algo melhor nasce no lugar do que morreu. Ao motivar um contato com nosso baixo, nos faz lembrar de que também somos animais, e que sobre todos os corpos da Terra atua o tempo. Nascemos, envelhecemos, morremos, voltamos a nascer... Amanhã, “tudo vira bosta”.

ANEXOS

I- DEPOIMENTO DO ARTISTA JESÚS MANUEL⁷⁸ SOBRE A DRAMATURGIA DO ESPAÇO

“A partir dos pressupostos em torno do conceito do Grotesco – estudos teóricos, literários e etimológicos, partilhados pelo encenador [Francisco] –, desenvolvi um conceito de espaço cênico que contrastasse a aparente frivolidade do protagonista com um ambiente claustrofóbico e escuro, segundo uma possível *poética do canibalismo*. Assim, surge um labirinto oculto na barriga da terra, composto por túneis e grutas que fazem lembrar as entranhas humanas; mais especificamente, os intestinos, por ser a parte do sistema digestivo que mais se assemelha à anatomia das minhocas, e onde os nutrientes são absorvidos por meio de uma abundante ecologia da decomposição.

A forma mais viável de construir este lugar, em função das possibilidades, foi de imaginar um dispositivo – ou *máquina-de-cena*⁷⁹ – cilíndrico, comprido e estreito, elástico e viscoso, móvel e manipulável, com orifícios eróticos de entrada e saída organizados simetricamente: o *Túnel-intestino*. A essência deste dispositivo tem o intuito de ser uma espécie de *duplo* da minhoca. Ela atravessa o interior do túnel para viajar entre grutas, decidindo por si mesma o destino. Porém, as suas dúvidas existenciais conduzem-na a um vagar narcísico e circular que repete incessantemente o mesmo circuito sem resolução.

⁷⁸ Jesús Manuel. Natural de Saragoça (Espanha), reside em Portugal desde 1998. Licenciado em Teatro – Ramo *Design de Cena*, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Amadora). Formado em Gestão e Produção das Artes Performativas (Forum Dança, Lisboa). Completou em 2018 o Curso *Consciência do Ator em Cena* (Teatro O Bando, Palmela). De 2015 a 2018, colaborou para a CTA - Companhia de Teatro de Almada. No mesmo período, exerceu funções de assessoria artística, coordenação técnica e apoio à criação para a UMCOLETIVO Associação Cultural (Elvas). Como *performer*, salienta os espetáculos *Play Game IV* (ZDB, Jardim Botânico), *O Casulo* (Hiperteatro, Teatro Taborda), *Um* (ESTC, TNDMII), *Dias de Oração* (Beniko Tanaka, Damas/Lisboa), *A Sacalina* (Manga Theatre, Teatro Meridional) e *O que fazer daqui para trás_ versão expandida* (Atelier REAL, Lisboa). É assistente do cenógrafo e figurinista António Lagarto, e *performer* para diversos coletivos artísticos. Em 2019 cria e dirige o projeto artístico-pedagógico *–not– NOVAS OFICINAS DE TEATRO*.

⁷⁹ O conceito de máquina de cena foi desenvolvido pelo encenador português João Brites, do Teatro O Bando. Segundo Borges, “a função das *máquinas* é potencializar as esferas da dramaturgia, cenografia e atuação, integrando assim, a cenografia e a dramaturgia, o que mais tarde Brites viria chamar de *dramatografia*. Segundo Brites (2009) o propósito é fazer com que as *máquinas de cena*, que não são nem cenários estáticos, nem adereços ou objetos de que os atores se servem, possam ser comparados a personagens, dado que criam ambientes, tensões, sentimentos, mesmo quando não estão em movimento” (2016, p.44).

X⁸⁰ performer/protagonista manipula, transporta e deforma o dispositivo em função das suas opções de percurso ou de habitabilidade. Desta forma, faz e refaz a cartografia do espaço cênico. Estas ações tem o apoio íntimo do Desenho de Luz, que segue uma *dramaturgia da escuridão* e é cúmplice na mutabilidade das cenas que nascem desde o vazio escuro.

As proporções e características físicas do *Túnel-intestino* parecem ecoar também algumas características dramáticas do figurino, como a sensual viscosidade, a nudez, e o *princípio de imobilidade/dificuldade no movimento*. As paredes cilíndricas –estruturadas em secções que se sustentam por anéis–, são feitas de tecido de malha translúcida, impregnadas em óleo e tingidas em tons quentes, castanhos e verdes. Nelas, diversos objetos-detrito podem ser pendurados ao acaso. O diâmetro do túnel é forçosamente estreito, mas largo o suficiente para evitar entupimentos excessivos do corpo rastejante dx performer que o atravessa. Alterações exageradas no comprimento, no peso ou em outras particularidades estruturais do dispositivo abrem a possibilidade de descobrir novas oportunidades de manipulação e, conseqüentemente, de ocupação do espaço”. (05/08/2019)

II- DEPOIMENTO DO ATOR EDUARDO GÖRCK SOBRE SUAS EXPERIÊNCIAS

“No primeiro semestre de 2019 tive a oportunidade de praticar, teorizar, experimentar e refletir sobre o grotesco. Auxiliado por meu amigo e diretor, Francisco Leal, entendi as nuances do grotesco, seu aspecto argumentativo-político, assim como suas origens na Europa e no Brasil.

Em março, quando fizemos nosso experimento bufonesco com Os Diabos durante o Carnaval, aprendi sobre a inversão das instituições de poder e do povo. Nunca tinha visto o Carnaval com esses olhos invertidos, portanto, quando nos apresentamos no bloco de Carnaval que acontecia no Riacho Fundo I eu entendia, como ator, que estava reforçando essa inversão e protestando pelo direito do povo de xingar os poderosos.

Como ator na experiência dos Diabos aprendi a me horizontalizar perante o público: nem superior, nem inferior, estamos juntos e vamos lutar juntos com o humor, com o ridículo, o deformado, o incompleto, o louco, o “morto-de-fome”. Já na experiência bem mais teatral que tive com o Francisco: Minhoca, encontrei maiores desafios quanto ao trabalho de ator. Entendi que o grotesco não se resume ao feio, mas justamente àquelas inversões: aos opostos, aos dissonantes, à visceralidade, a “pensar com a barriga e com o

⁸⁰ Mantive escrita do texto original de Jesús, em que emprega ‘x’ para se referir a todos os gêneros.

sexo”. Foi um enorme desafio conseguir “afundar nessa lama” afim de produzir no espectador um efeito de admiração e repulsa, tão ambíguo quanto o que se passava na minha cabeça durante aqueles 60 minutos de espetáculo”.

Como condutor dessas duas experiências – “Diabos” e “Minhoca”, considero que foram fundamentais as contribuições éticas e estéticas desses dois artistas para uma maior abertura e contundência do grotesco que acontece na cena. Eduardo desenvolveu um trabalho corporal vigoroso, e na “Minhoca” cada vez tem entendido melhor os jogos de contrastes/dissonâncias/ambivalências que o grotesco sugere. A concepção de Jesús se afinou completamente ao que eu almejava como poética. Sua máquina de cena abriu possibilidades que não imaginávamos, trazendo pela ludicidade do teatro de formas animadas um desafio que extrapolou a expressividade do ator, nos levando agora a descobrir e investigar a potência expressiva do objeto (ou deste novo “personagem”, como sugeriu Brites – nota de rodapé acima).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, A. S. B.; THAIS, M.; XELLA, G.; SAYAD, B. *Do inumano ao mais-humano - Inumano-grotesco - Purificação para a imundície* (Cadernos Pedagógicos). São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2008.

BACKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Traduzido do Tvorchestvo Fransua Rable, Moscow, Khudozhestvennia literatura, 1965. Indiana University Press, First Midland Book Edition: 1984.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes - De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Trad. de Zênia de Faria. Paris: Gallimard, 1961.

BORGES, Diego Pereira. *Ator em cena: notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o teatro o bando e seu sistema de formação para atores*. 2016. 174 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Trans/Form/Ação*. Revista de Filosofia, v. 24. São Paulo: UNESP, 2011.

BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. *O drama satírico [manuscrito]: gênero híbrido e intertextual – 2012*, 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2012.

BROCHADO, Izabela. *Mamulengo Puppet Theater: the socio-cultural context of twentieth-century Brazil*, 2005, 489p. Tese (Doctor of Philosophy – PhD), Samuel Beckett Centre School of Drama/Trinity College Dublin, 2005.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova York: Routledge, 2009.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CLARK, Kenneth. *The Nude – A Study in Ideal Form*. New Kersey: Princeton University Press, 1956.

CURI, Alice. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Dulcina, 2013.

DISCINI, Norma. *Bakhtin – outros conceitos-chave/ Beth Brait (Org.)*. São Paulo: Contexto, 2016.

- ECO, Humberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta. São Paulo: PPGAC, v. 8, 2008.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório, Salvador, nº16, p.11-23, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GALEANO, Eduardo. *As Palavras Andantes*. Porto Alegre: LP&M, 1993.
- GOLÇALVES, Albertino: *O delírio da deformidade: o corpo no imaginário grotesco*. Revista Comunicação e Sociedade, 2002.
- HILST, Hilda. *Fluxo Floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. 3 ed. Trad. de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello, José Fernandez. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JULLIEN, François. *Um Sábio Não Tem Ideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva: 2013.
- KARNAL, Leandro. *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*. Disponível em <<https://www.facebook.com/prof.leandrokarnal/posts/Carnaval-e-quaresmaem-1559-pieter-bruegel-o-velho-pintou-o-combate-entre-o-carna/1678640272378338/>> Acesso em 07/05/2019
- LAVOISIER, A. L. *Tratado Elementar de Química*. Tradução: Laís dos Santos Pinto Trindade. São Paulo: Madras, 2007.
- LEAL, Lupe. *Olhares em fluxo: movimentos oculares como recurso para favorecer o processo de presença cênica*, 2018, 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2018.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. de Marcelo Gomes. São Paulo: Ed. SENAC, Edições SESC SP, 2010.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, Fernanda de Almeida. *Do Grotesco: Etimologia e conceituação estética*. Revista InterteXto, UFTM, v. 9, n. 1, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Irley. *A farsa: um gênero medieval*. Revista Ouvirouver, Uberlândia, n.5, p.122, out. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/issue/view/278>

MANDELL, Carolina Hamanaka. *O Corpo Grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam*, 2009, 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

MATE, Alexandre. “Evolução” do Teatro Medieval. Laboratório – Portal Teatro Sem Cortinas, História do Teatro Mundial – Idade Média. UNESP. Disponível em < <http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/#!/historia-do-teatro-mundial/textos/>> Acesso em 19/06/2019.

McCAW, Dick. *Bakhtin and Theater – Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Nova York: Routledge, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLINTO do Valle Silva, Livia. *Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski (1970-1982)*, 2016, 326f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016.

OIDA, Yoshi. MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. Trad: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da (orgs). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro – entre a tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Trad. Aristildes Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ROSEIRO, Steferson Zanoni; RODRIGUES, Alexsandro; ALVIM, Davis Moreira. *Estéticas da Carne: insurreições curriculares do corpo feio*. Revista Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 277-300, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004>. Acesso em 13/06/2018.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Grotesco: um monstro de muitas faces*, capítulo de Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo

Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O Império do Grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
SUASSUNA, Ariano. Aula Espetáculo compartilhada no programa *Especial: Homenagem a Ariano Suassuna*, da UnB/TV publicada em 2014. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=klrD8B4dIIA> Acesso em: 15/06/2018

STEIL, Carlos Alberto e CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito*. *Mana* [online]. 2014, vol.20, n.1, pp.163-183.

TENDERINE, Helena. *Na pisada do galope – Cavalos Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*, 2003, 98f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

TONEZZI, José. *A Cena Contaminada*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

APÊNDICE

ROTEIRO “MINHOCA” (Agosto/2019)

Personagens: Minhoca, Mosca, Pássaro.

Paisagens: Abaixo da terra (túneis e galerias). Acima da terra (árvore macieira, pássaro e mosca)

1º BLOCO

1- Chove.

Audio em off: Primeira estação: cocozinho matinal.

Minhoca desloca de um ponto para outro no espaço dentro de um túnel cenográfico.

2- Dança Ritual

Sai do túnel, entra numa galeria, localizada no centro do palco. Faz uma dança celebrativa, alegre.*

**chamando de galeria os espaços onde acontecem as cenas, fora do túnel.*

3- Fecundação

No mesmo espaço, Minhoca come-caga-pare (terra). Cena mais grotesca.

4- Deslocamento

Com expectativa para encontrar a Mosca fora da terra, e checar sua árvore, Minhoca entra no túnel e se desloca. Túnel como um carrinho.

5- Mosca 1 – texto

Chega na outra galeria (fundo do palco, à direita – do ponto de vista do espectador). Fica de pé no túnel, põe a cabeça pra fora. Vê a árvore. Chega a Mosca, conversam. Cena mais humorada.

MI- Olá Dona Mosca. Você já apareceu pra comer minha bosta, né. Bom apetite, aproveita que essa está caprichada.

MO- (apenas sons, o texto é para guiar apenas) Eu sou do sexo masculino.

MI- Ah, perdão, Senhor Mosca. Vocês são todas iguais. Te confundi com uma das suas irmãs. Que é que vc tem feito, além de voar de bosta em bosta?

MO- Nada demais. E vc?

MI- Ah eu resolvi emergir da terra para verificar a árvore. Você viu como ela já está florida!? Consegue sentir o perfume?

MO- Sim, consigo sentir.

MI- Não tem coisa melhor do que o cheiro da terra depois que chove. Misturado com meu cocozinho e as petalazinhas das flores... É o paraíso.

MO- E como é dentro da terra?

MI- Como é dentro da terra? É uma viagem, uma pena você não ter esse privilégio... mas não sinto tanta pena assim, afinal você tem outras vantagens. Voa pra onde quiser, é mais livre do que eu, presa dentro desses túneis. Eu queira ter asas, podiam ser grandes ou pequenas como as suas, não importa. É por isso que eu gosto de sair.

MO- Eu ia gostar de conhecer sua casa.

MI- E eu ia gostar de voar por aí.

MO- Outro dia eu vi dois homens conversando sobre cortar a árvore.

MI- Nem me fale desses animais. Eles anseiam pelo poder acime de tudo, mas terão o que merecem.

MO- Você já se encontrou com eles?

MI- Eu já, uma vez. Esses bípedes imundos tem uma relação particular com nós minhocas, o que chama de isca. Nos pegam com a ponta dos seus dedos horrorosos, nos erguem no ar e introduzem agressivamente um pedaço de metal frio torcido para então nos jogar na água.

MO- Que horror!

MI- Fica pior. Dentro da água, um peixe naturalmente resolve nos comer, sem perceber o pedaço de metal que rasga-lhe a boca.

MO- E então?

MI- Levam o peixe para casa e nos jogam fora, como lixo.

MO- Nossa mas já fizeram isso com você?

MI- Não, quando eu o vi chegando achei que fosse meu fim. Mas foi muito pior. Ele me pegou com a ponta dos dedos que são de fato horrorosos, me ergueu no ar. E com o sorriso mais estúpido e a risada mais irritante ficou se divertindo com meu corpo. Me esticou, apertou meus órgãos me fazendo cagar fora da hora. Me jogava pra cima, pro lado, me rodopiava, numa dança macabra.

MO- Minha nossa!

MI- Ele só parou quando me fingi de morta. Se soubesse que ainda estava viva, tenho certeza de que teria continuar. Por que eles fazem isso? Por que brincam com uma minhoca? Uma minhoca. Uma minhoquinha, não chego nem a ser um minhocoçu!

MO- Mas você sobreviveu.

MI- Sobrevivi, mas se tivesse suas asas nada disso teria acontecido. Ao menos tenho minha árvore, e ninguém vai tirá-la de mim.

MO- História legal, mas tenho que ir.

MI- Tá, até mais Senhor Mosca. Fique bem.

6- Pássaro

Ao fazer menção de sair, aparece o Pássaro pela primeira vez (simbolizado por uma sombra no alto). Provoca medo e fascínio na Minhoca, se aproxima e se afasta, podendo ficar maior ou menor na relação espacial com a Minhoca. Ao final, simula mata-lo com uma arminha.

2º BLOCO

7- Deslocamento – Balas

Minhoca desloca para brincar. Texto em off: Segunda estação: Tiroteios de uma noite de verão. Cena lúdica, divertida, em que ela lança balas e é atingida por elas. (embora a referência seja pesada). Acontece na galeria localizada no fundo, canto esquerdo.

8- Guerra – texto

A cena desenvolve para uma suspensão, que acontece numa máscara (próximo do Butoh). Minhoca abre a boca como se fosse uma caveira, vê o horror.

MI- Eu sinto um gosto de sangue na terra, quente ainda, mas não é doce, tem o sabor amargo do suor, sangue sujo, o que é este sangue espesso de suor ácido? Já não ouço o sibilar veloz, nem esses sons estrondosos, só escorre este sabor de carne ácida entre a terra. As moscas estão lá, grande festim! Comendo comendo, essa carne pútrida. Sedentas, zumbam, zumbam. Sangue no campo, no meu campo, perto da minha árvore! Parece que Deus multiplicou um bando, cobrindo de morte o céu, adeus Natureza, morta a sangue frio. Sangue agora frio dentro de mim. Estes grandes montes de merda, de bosta! Deus avarento, ganancioso, tuas asas de horror. Tudo invertido, o inferno acima da terra?? Mosca, me ajude a entender. Eu sangro, sangro...

- *No final do texto, já vai entrando para o túnel.*

9- Deslocamento

Entra no túnel para se deslocar para outra galeria, túnel como carro.

10- Árvore – Mosca 2 (texto)

Vai para o ponto onde sai da terra, ver a árvore. Os frutos nasceram.

MI- Ah. Já nasceram. Lindas.

MO- Quem são essas lindas?

MI- As fétidas maçãs avermelhadas.

MO- Você gosta?

MI- Se eu gosto? Principalmente das mais podres. Mas o melhor tempo ainda não chegou. Logo mais elas estarão caindo feito bombas no chão. Boom! Os pedaços se espatifam, começa uma corrida maluca cujo prêmio é o maior pedaço e o mais asqueroso. As outras minhocas voam como mísseis, penetram o alvo e comem comem comem. Grande festim!

MO- Mas elas ficarão machucadas. Você também as prefere assim?

MI- Sim. As maçãs ficarão machucadas. As cicatrizes também são perfeitas. Você vai de bosta em bosta, deve saber que o podre é belo e o belo é podre.

MO- Poetou.

MI- Não pegou a referência? (ruptura) O podre é belo e o belo é podre, é MinhocBeth.

MO- (silêncio, não entende)

MI- Ah! Eu as devoro. É como fazer amor. Vou me enfiando dentro dos buracos, esfregando minha língua pelas paredes vermelhas, marrons, amarelas, beiges. É a coisa mais suja.

MO- Mas elas ainda estão penduradas. Quando vão começar a cair?

MI- Sempre estou aqui na hora do parto: quando o tempo corta o cordão umbilical. As moscas participam da cerimônia. Hahaha Lavam suas patinhas antes do banquete.

MO- A sua vida me parece muito boa. Eu também gostaria de estar à espera de um milagre. Nada te aflige?

MI- Sim. Eu tenho rastejado aflito. Tenho escutado uma voz. Uma voz tão... assustadoramente... boa... Não sei se deveria ouvi-la. (com sono, transição de luz para um delírio, voz da Minhoca já vai ficando incompreensível) Eu fico me perguntando como eu seria se ao invés de sempre estar inclinada para a Terra, tivesse meu rosto voltado para o céu.

MO- (silêncio)

MI- Está muito quente. Parece que o tempo não passa. Xispa daqui! E pode tirar esses seus olhinhos bizarros que aquela maçã é minha.

3º BLOCO

11- Dorme (delírio de morte – minhoca me dá uma beijoca)

*Minhoca dorme e tem um delírio. Na cena, ocorre o que ela narra no início, em que é pega por um humano, que a tortura. **Aúdio em off: Terceira estação: Eu sonho com a maciez dos seus dedos sobre o meu corpo. Nu... é claro.***

Minhoca tira o túnel de si, e como humano, caminha até chegar a um terno localizado no canto esquerdo (oposto). Coloca o terno e caminha em curvas pelo espaço, procurando uma minhoca no chão, até chegar no proscênio (lado esquerdo). Acontece a cena, ao final, vai retirando o terno, uma metamorfose reversa, e volta rastejando para o túnel.

12- Eureka – acorda

Volta à posição em que ficou dormindo. Cai uma maçã. Acorda assustada e vê que a maçã verde caiu no chão. Não consegue alcançar a maçã que caiu. Cai outra, devora esta com muita desapontamento.

13- Pássaro (desafio)

O Pássaro aparece, e movida pela raiva, Minhoca desafia-o a comê-la. Pássaro vai embora.

MI – me come! Me come! Me dá de comida para seus filhotinhos, seu merda! Vem! Seu nascido pelo cu!

14- Mosca 2 (discussão)

A Mosca aparece atraída pela confusão. A Minhoca continua comendo vorazmente. Texto indistinguível da Mosca (verborragia).

MO- Bzzzz bzzzz bzzzz iuiuiuiu bzbzbzz bzzzz

MI – Sai ! Xispa daqui! “Aproveitar as coisas bonitas da vida...”, olha para você! Você é feia! Você não tem centenas de olhos? Se enxerga!

4º BLOCO

15- Vento frio

*Passado este momento, sonoridade de vento frio. **Aúdio em off: Quarta estação: E agora, Minhoca? O Pássaro voou. A maçã caiu. A Terra esfriou. E agora, Minhoca?** A Minhoca fica reflexiva enquanto *Pensa no que fez e pede “desculpas, Mosca”. Por fim compreende a transitoriedade das coisas e da vida. Não é uma cena triste, e sim ambivalente, uma vez que emoções distintas passam pela sua cabeça. Buscar leveza.**

16- Deslocamento

17 – Minhoca fica de pé

Minhoca encontra um novo buraco e experimenta ficar de pé, se desequilibrando. Alegre, simula que tem asas. Aparece rapidamente o Pássaro, ronda como um abutre à espera de carne. A Minhoca já não o teme, pelo contrário, diz: olha minhas asas! Eu posso voar!

Aúdio em off: Epitáfio – a minhoca devora e é devorada. E amanhã – tudo vira bosta!

18- Deslocamento

Volta para dentro da terra. Entra no túnel.

20- Uma minhoca

Se dirige a um ponto, e rindo, diz: “Moral da fábula: Eu não posso voar como um pássaro, mas ele tampouco vai saber como é divertido rastejar dentro da terra! Viver. Viver... e depois morrer? Depois entrar noutra. E será este o fim?”