

O grotesco, a *commedia dell'arte* e o clown: visões de dentro e de fora¹

The grotesque, the *commedia dell'arte* and the clown: with a view from inside and from outside

*Raíssa Guimarães de Souza Araújo*²

*Suzi Frankl Sperber*³

Resumo

As linguagens da *commedia dell'arte* e do clown, em diálogo com o conceito de grotesco, no Barracão Teatro (Campinas - SP). Parte-se das observações e vivências destas linguagens - e das entrevistas com Tiche Vianna e Écio Magalhães, que abordam especialmente a montagem da comédia "Zabobrim: O rei vagabundo" - para as influências e atravessamentos no trabalho de uma das autoras enquanto atriz, palhaça e pesquisadora da comichidade de cunho popular. Conclusão da análise da linguagem do cômico do Barracão Teatro feito por receptora, i.e., público - e outra autora do presente artigo.

Palavras-chave: Commedia dell'arte; grotesco; clown; riso; trágico obviado

Abstract

The languages of *commedia dell'arte* and clown, in dialogue with the concept of grotesque as used in the Barracão Teatro (Campinas - SP). It starts with the observations and experiences of these languages - and the interviews with Tiche Vianna and Écio Magalhães, mainly the staging of the comedy "Zabobrim: The Vagrant King" - and goes to the influences and crossings in the work of one of the authors of the present text, as an actor, clown and researcher of popular comic style. It concludes with an analysis of the language of the comic presented by the Barracão Teatro made by a receiver as audience of the show - and another author of the present essay.

Keywords: Commedia dell'arte; grotesque; clown; laughter; avoided tragedy

E-ISSN: 2358.6958

¹ O presente artigo está embasado na dissertação (Mestrado em Artes da Cena) de Raíssa Guimarães de Souza Araújo, defendida na UNICAMP, em 2019.

² Mestre em Artes da Cena (UNICAMP) raissagfaisca@gmail.com

³ Livre docente e professora titular na área de Teoria e Crítica Literárias, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - sperbersuzi@hotmail.com

O Barracão Teatro, fundado em 1998 em Campinas, por Écio Magalhães e Tiche Vianna, tem como característica fundamental “o teatro popular com base na máscara teatral, no palhaço, na *Commedia Dell'Arte*, na improvisação e no aprofundamento da atuação como veículo de expressão cênica” como mostra a descrição presente no site do grupo (<http://barracaoteatro.com.br/#grupo>). Foi em busca desse trabalho que, atriz recém-formada em Belo Horizonte e jovem pesquisadora das máscaras teatrais, resolvi (eu Raíssa; RGSA, a partir de agora) me mudar para Campinas a fim de me aproximar de fato do Barracão Teatro e toda a gama de conhecimento de máscaras que esse grupo inspirava.

Hoje o Barracão Teatro completa um pouco mais de 20 anos de história da qual faço parte há 5 anos. Por esse motivo, descrevo um pouco da minha experiência e das inquietações geradas por essa vivência arrebatadora, assim como desejo divulgar e refletir o modo como a linguagem das máscaras teatrais é trabalhada pelo grupo Barracão Teatro e o caráter engajado e político de suas montagens. Interessa-me, portanto, compreender a produção e o modo como ela se insere no contexto do teatro contemporâneo nacional por meio de uma linguagem que reporta ao passado e a toda uma tradição popular.

Nessa perspectiva, eu (RGSA) realizei entrevistas com Tiche Vianna e Écio Magalhães para que servissem de base de estudo para minha pesquisa de mestrado, concluída em fevereiro de 2019, que tinha como orientadora Suzi Frankl Sperber (coautora desse artigo). Devido a algumas intercorrências burocráticas e à urgência de prazos para a homologação do título, fui obrigada a tirar as entrevistas do interior da dissertação e somente agora divulgo e me debruço mais e diferentemente sobre esse material.

Assim sendo, ressalto que as entrevistas expostas nesse texto, tratam de questões que ultrapassam em muito a esfera da estética e da técnica teatral de utilização de máscaras. Elas demonstram uma visão de mundo e deflagram o desejo de um grupo em fazer de sua criação uma manifestação política. É sob essa pulsão cidadã do Barracão que me ocupo nas próximas linhas, uma vez que esse debate apresenta sua relevância no sentido de fomentar os debates acerca das artes da cena nos tempos atuais.

A *Commedia Dell'Arte* dentro do Barracão

A utilização do objeto máscara evoca os primórdios da humanidade, uma vez que existem diversos registros históricos do uso de máscaras em cerimônias, festas, cultos e manifestações populares diversas, sejam elas de cunho cristão ou pagão, oficiais ou marginais. Muitos desses registros, inclusive, citam a notória relação entre a natureza e o ato de mascarar-se:

Percebe-se que a crença na Máscara como link desse mundo sobrenatural e instâncias divinas dá início a um processo cíclico: o indivíduo reconhece a máscara como portal/ícone/link; ele deixa levar-se por essa crença e, no momento em que essa crença o faz transcender, transformando-o, ele passa a acreditar ainda mais em sua capacidade, fazendo com que a tomada do corpo pela Máscara seja cada vez mais potente e cada vez mais crível, e assim sucessivamente (Brondani, 2012, p.75).

O mascarar-se, portanto, é algo muito anterior ao fazer teatral. Em realidade, o processo de apropriação dessa atividade por parte das artes da cena inicia-se, de

maneira expressiva, com as tragédias gregas e as representações de feiras. Após este período, as máscaras passam a ser utilizadas em novos contextos teatrais e em diferentes culturas e civilizações como o Teatro Nô, o Kathakali, Bali e a Ópera de Pequim, manifestações espetaculares orientais. No Ocidente, contudo, uma dessas manifestações mascaradas se destacou fortemente: a *Commedia Dell'Arte*.

Estima-se que a *Commedia Dell'Arte* tenha sua origem calcada nas Atelanas, festas populares que aconteciam na Roma antiga e contavam com a presença de personagens-tipo, geralmente mascaradas. Esse gênero teatral, que surge oficialmente em meados no séc. XVI, na Itália, era realizado por artistas mambembes que usavam máscaras para apresentar espetáculos cômicos baseados no trabalho corporal do ator e no improviso.

As máscaras utilizadas pela *Commedia Dell'Arte* representavam a estrutura sociopolítica da época de forma exagerada e ridícula, o que conferia à comédia um caráter risível, burlesco e satírico. As máscaras eram diretamente ligadas às peculiaridades das regiões das apresentações. Por isso encontramos uma ampla e variável gama de tipos cômicos ao longo dos anos.

Algumas dessas figuras carregavam traços tão específicos de comportamento e de linguagem (dialetos) que ficaram mais restritos às suas regiões de origem. Outras personagens, ao contrário, se popularizaram mundialmente. São eles: Pantalone, o mercador mercenário; Capitano, o estrangeiro medroso e metido a valente; Dottore, o erudito arrogante e prolixo; Brighella, o criado malandro e intriguista; Arlecchino, o criado faminto e ingênuo, e os Enamorados, casais jovens apaixonados que não possuíam nomes fixos.

Podemos afirmar que as máscaras da *Commedia Dell'Arte* carregam uma comicidade própria, porém o aspecto risível de maior expressividade, ao que parece, reside na relação das máscaras que, juntas, ampliam o absurdo e as perversidades interpessoais e políticas. É sob o prisma do fantástico e do exagero da sociedade que o espírito crítico se coloca tão presente na *Commedia Dell'Arte*, na medida em que as figuras retratadas são identificadas por culturas diferentes, em períodos diversos da história (Vianna, 2017).

Nota-se que, embora as máscaras sejam utilizadas pela humanidade desde os tempos remotos, é a partir do século XX que ela se insere de maneira relevante e notória no cenário teatral e nele permanece até a contemporaneidade. Desde então, surge uma série de grupos e coletivos, tanto no Brasil como em outras partes do mundo, do que podemos chamar de pedagogia da máscara. Dentre os mais conhecidos, no Brasil, estão os grupos Ói Nós Aqui Traveis (RS), Moitará (RJ) e Barracão Teatro (SP).

Interessante notar, também, que a *Commedia Dell'Arte* teve papel fundamental na estruturação dessa pedagogia da máscara, sendo uma das maiores fontes de inspiração desses artistas que não buscaram imitar ou reviver essa tradição em sua literalidade, mas usufruíram do que ela proporcionava em termos de princípios, técnicas e procedimentos teatrais (Brondani, 2012). Nessa direção caminha o grupo Barracão Teatro que se serve da linguagem das máscaras para comunicar o que deseja ao público de hoje e, todavia, brasileiro e não europeu:

A montagem de *Zabobrim, O Rei Vagabundo* e a dimensão do riso crítico

O espetáculo *Zabobrim, O Rei Vagabundo* (2015), do qual participo (RGSA) desde a criação, foi inspirado na estrutura do Circo-Teatro⁴ e une a máscara do palhaço e algumas das máscaras da *Commedia Dell'Arte* em um mesmo espetáculo. Por se tratar de algo novo para o Barracão, o grupo buscou inspiração no reconhecido Circo Teatro Tubinho que roda o interior de São Paulo e faz incrível sucesso com seus espetáculos de circo-teatro:

RGSA: *O Rei Vagabundo* foi inspirado na tradição do Circo-Teatro e o Circo-Teatro Tubinho foi nossa principal referência. Porquê?

Tiche: Primeiro porque já tínhamos feito um trabalho com o Circo-Teatro do Tubinho, quando tomamos contato com ele. Écio tinha feito a direção e eu a preparação de um espetáculo deles que, em realidade, era uma atualização daquele mesmo espetáculo com a trupe dele. Para esse trabalho eu assisti vários espetáculos da trupe do Tubinho e fui entendendo aquele modo de fazer teatro. Embora eles não usassem máscaras, propriamente ditas, eu percebi que aqueles tipos podiam claramente ser tipos da *Commedia Dell'Arte*, pois a maioria dos espetáculos já trazia alguma coisa arquetípica que normalmente estava no viés dos enamorados; mas tinha também a figura dos pais, dos tios que você podia associar a Dottore, a Pantalone, a Tartaglia... Enfim, às outras máscaras que estavam ali sugeridas nos espetáculos. Aquilo, para mim, era pura *Commedia Dell'Arte* e isso nos estimulou a entender como esse jogo se dava com as máscaras propriamente ditas e como ele (Tubinho) já juntava esses tipos, quase *Commedia Dell'Arte*, com a figura do palhaço, nós resolvemos estudar o Circo-Teatro Tubinho.

A questão é que quando a gente se depara com os textos tradicionais, tanto comédias, quanto melodramas que o Circo-Teatro Tubinho adapta, nos deparamos com as dificuldades do que aquilo significa, pois, ao fazer esse trabalho eles comumente inserem algumas piadas construídas em cima de preconceitos, que não correspondem ao modo como o Barracão trabalha. O que nos interessava absorver do Circo-Teatro Tubinho era o modo como o palhaço se colocava na cena em relação àquelas figuras e a maneira como aquela *Commedia Dell'Arte* se relacionava com isso. Foi isso que fomos pesquisar. Eu também parti da minha experiência em outro espetáculo chamado "Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes" (1992) que era a junção do palhaço com a *Commedia Dell'Arte*, mas a minha sensação sempre foi de que a gente não tinha um espetáculo: Tínhamos um espetáculo que juntava duas características de máscaras. Então era como se tivéssemos o tempo do palhaço e o

4 "A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza mais a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois, como se tem definido: comédia e (melo)drama" (Duarte apud Silva, 201, p. 221). Ressaltamos, porém, que nesse artigo, nos referimos ao Circo-Teatro contemporâneo, sobretudo, ao gênero das comédias que apresentam uma história vivida pelo palhaço (protagonista) e demais personagens caricatas, sendo que, o palhaço tem total liberdade para quebrar e retomar a lógica da dramaturgia, a qualquer momento, na intenção de fazer o público rir.

tempo das máscaras de *Commedia Dell'Arte*, separadamente, em um mesmo espetáculo. Havia um momento em que se juntava um Arlecchino e uma palhaça e, no meu entendimento, ali acontecia a fusão, mas no desenvolvimento da história isso não se juntava. Aquilo também ficou na minha cabeça: Como desenvolver isso? Quando eu vejo o Circo-Teatro Tubinho eu digo: Assim! Apesar do Circo-Teatro Tubinho não utilizar a *Commedia Dell'Arte* em si, ele me apresenta a possibilidade dessa junção palhaço e máscaras de *Commedia Dell'Arte*.

RGSA: Ao que você atribui o sucesso ao Circo-Teatro Tubinho, que chama tanto público?

Tiche: Eu acho que o Circo-Teatro Tubinho é uma exceção em vários aspectos, a própria quantidade de pessoas que ele atrai já é incomum. Então o Tubinho é um investidor da cultura que sabe fazer aquilo funcionar. No entanto, acredito que o que traz as pessoas para o circo não é o espetáculo. Eu percebo que ele atende a um padrão televisivo. Por isso é possível sair da frente da TV e ir ao Circo-Teatro Tubinho. O que se tem é um tipo de comédia leve, histórias que não têm muita profundidade, reflexão, mas têm a brincadeira. Isso não teria problema algum se não houvesse a brincadeira em cima do preconceito. Em determinada época era assim que se fazia o Circo-Teatro e ninguém questionava isso, mas hoje não cabe mais. O mundo andou por outro viés. Ainda bem! Então a gente precisa usar a nossa inteligência para fazer outra coisa, mesmo que tenha muita gente que ainda se diverte com esse formato de humor. De todo modo, tem um fenômeno que acontece ali dentro que é o que o Circo-Teatro Tubinho instaura na cidade quando ele chega. Tem uma relação afetiva com a plateia que antecede a cena e que é construída pelo palhaço: Como ele fala com as pessoas, como ele se apresenta, como a divulgação vai sendo feita, como ele fala do Circo-Teatro... Tudo isso é muito convidativo. Vivemos em uma relação de tanta violência que ele vai na contramão disso ao agir de modo afetivo fazendo um apelo ao público e tocando em um ponto de muita carência nas pessoas.

Também há uma questão religiosa. Ele é cristão, ele agradece a Deus, fala "Vão com Deus"... Isso não é a defesa de nenhuma religião, mas toca em um lugar aonde as pessoas sentem que estão em casa. Esse sentimento se estende do prefeito ao lixeiro da cidade. Então ele agrega também classes sociais muito diferentes para assistir aos trabalhos.

Sendo assim, eu acho que tem o encantamento com o palhaço, mas tem, acima de tudo, a relação do circo com a cidade. A gente sabe que em alguns lugares o circo chega e gera uma desconfiança muito grande na cidade e no fim da temporada você vê as pessoas chorando, fazendo fila e se perguntando o que vão fazer à noite, pois o Circo-Teatro Tubinho cria um cotidiano. O circo dele se torna, portanto, um local aonde se encontra alegria, pessoas, bom humor... afetivamente! Então, eu acho que esse é um território de cultura, pensando na cultura como um lugar que agrega a comunidade. O Circo-Teatro Tubinho constrói uma comunidade em torno dele e essa comunidade quer se encontrar.

Apesar da notória admiração do Barracão diante do trabalho do Circo Teatro Tubinho, como se nota nas palavras de Tiche Vianna, existem aspectos que distanciam o fazer desse circo tradicional do modo como o grupo Barracão busca a comicidade em seus trabalhos e o *Rei Vagabundo* se tornou a maior prova disso. Aqui me ocupo e, também me sirvo desse processo de montagem para estabelecer uma análise mais aprofundada do modo de criação do Barracão no que se refere às máscaras.

Dramaturgicamente, o espetáculo *Zabobrim, O Rei Vagabundo* retrata um palhaço-vagabundo (isto é, um morador de rua que se apresenta como palhaço) que vive nas ruas de uma grande cidade. Seguindo sua rotina, ele revira o lixo atrás de comida e encontra um estranho objeto. Ele o esfrega e sai de dentro dele uma gênica que lhe concede os tradicionais três pedidos. Após perder os dois primeiros pedidos com bobagens ele, enfim, pede para ser rei. O pedido lhe é concedido, mas ele volta para a época da queda da monarquia em que sua cabeça corre perigo.

Para desenvolver essa trama, o elenco contava com cinco atores e nove máscaras, sendo cada artista responsável pela atuação de duas delas, com exceção de É시오, que seria o palhaço Zabobrim, exclusivamente, o eixo central da comédia. Embora as experimentações, em sala de trabalho, pudessem gerar outros apontamentos, havia uma escolha ou uma predileção prévia, por parte de Tiche e É시오, das máscaras que cada artista deveria fazer.

Suponho que o critério para essa escolha eram os tipos físicos compatíveis ou mais próximos a cada máscara a ser trabalhada. Quando se trabalha com *Commedia Dell'Arte* essa perspectiva não é pouco comum, pois se existe uma compatibilidade do corpo da atriz ou do ator com aquela fisicalidade e energia que a máscara pede - a construção do eixo, dos gestos, movimentos, do ritmo, entre outras qualidades - o processo de criação pode ser mais rápido e a atuação mais potente.

Nessa perspectiva, fui convidada a fazer a máscara da servetta Deusimar, confeccionada originalmente para o espetáculo *Freguesia da Fênix*⁵. Contrariando esse primeiro apontamento, porém, a pedido de Tiche e É시오 iniciei minha experimentação, também, com a máscara do Dottore, que pressupõe uma fisicalidade completamente oposta à minha. Trata-se de um glutão de medidas avantajadas e que, em função disso, se move com certa lentidão.

Basicamente, Deusimar e Dottore eram uma antítese perfeita uma da outra, sendo a Deusimar uma máscara graciosa, ágil, acrobática, de fisicalidade miúda, representante de uma classe social baixa, enquanto o Dottore era gordo, lento, representante da classe pseudo-erudita e rica que se expressa de modo empolado e verborrágico, fazendo uma sátira à arrogância acadêmica e, no caso do espetáculo em si, uma sátira à advocacia hipócrita e mau-caráter.

É importante comentar que durante os processos de criação, no Barracão, as atrizes e atores são incentivados a observar pessoas na rua e em seu cotidiano na direção de buscar identificar tipos sociais condizentes com a máscara a ser trabalhada cenicamente. Nesse sentido, os artistas acabam por reunir uma gama de característi-

5 “*Freguesia da Fênix* (2005) é uma comédia popular urbana e mostra as confusões geradas por um escândalo que envolve uma tradicional empresa. A situação acaba envolvendo funcionários, empregados e até entidades do além. A peça, dirigida por Tiche Vianna, tem no elenco Aldiane Dala Costa, Darko Magalhães, É시오 Magalhães, Gabriel Bodstein e Melissa Lopes. A produção é do Barracão Teatro”. Fonte: <http://baraoemfoco.com.br/barao/cultura/teatro/temporada.htm>

cas que, eminentemente, dialogam com a realidade brasileira contemporânea e têm ampla liberdade para experimentar corporalidades, trejeitos, vozes e diálogos que se liguem a essas inspirações.

Embora haja uma essência simbólica universal que permite que os tipos da *Commedia Dell'Arte* sejam reconhecíveis em outras sociedades, essas máscaras podem assumir contornos diferenciados de acordo com o desejo de criação de cada atriz ou ator mediante seu próprio contexto sociocultural. Ou seja, preserva-se a estrutura arquetípica da *Commedia Dell'Arte*, ainda que em uma roupagem nacional ou mesmo regional.

No Barracão, portanto, muitas vezes as máscaras têm outros nomes, outros traços, porém, apresentam qualidades de movimento, intensidades e ritmos semelhantes às máscaras da comédia clássica italiana. Além disso, e sobretudo, elas ocupam a mesma posição socioeconômica das máscaras da *Commedia Dell'Arte* e por isso preservam o cerne hierárquico das mesmas e é a partir desse cerne que a crítica social se constrói dentro do espetáculo:

RGSA: Qual o sentido de fazer *Commedia Dell'Arte* hoje? Qual a pertinência dessa linguagem?

Tiche: Na verdade essa pergunta serve para qualquer tradição, no sentido de se perguntar qual é o sentido de manter qualquer tradição fora do contexto onde aquilo foi criado e mantido, ainda mais se for vinculado a questões socioculturais de uma época, como é o caso da *Commedia Dell'Arte*. Acho que, no fundo, não se trata de manter a tradição. Isso para mim não faz sentido, porque a vida se atualiza permanentemente. A palavra, então, é se servir, é partir de, entendendo como origem ou algo ao qual você se liga. A *Commedia Dell'Arte* me trouxe um universo que é o teatro popular urbano, da cidade. Quando me interessei pela *Commedia Dell'Arte* a minha questão era como fazer o teatro popular da cidade e o que era esse teatro. Eu conhecia as manifestações populares, as festas e as figuras populares, que na época eram chamadas de folclóricas, mas que a gente sabe que pertencem a determinadas regiões.

Eu não conseguia me ligar, por exemplo, ao Bumba Meu Boi. Eu me sentia estrangeira dentro daquela configuração, porque eu era uma pessoa de SP e o Bumba se manifesta a partir de origens nordestinas e nortistas, em alguns lugares com algumas derivações. Era um conjunto cultural que ligava as pessoas ao Boi, mas não me ligava a ele. Apesar de achar lindo ver, não eram ferramentas de expressão minhas. Eram esses canais de expressão que, de alguma maneira, eu estava buscando e, quando conheci a *Commedia Dell'Arte* imediatamente fiz essa ponte.

Os tipos da *Commedia Dell'Arte* eram tipos urbanos que surgem exatamente no momento em que as cidades começam a se configurar com muita força e dão origem a um tipo de relação econômica que vai se configurar como capitalismo. Nesse lugar encontrei uma identidade. Entendendo a identidade, eu fui para a origem: fui entender exatamente o que era a *Commedia Dell'Arte*, de onde vinha, o que a gerou, quais as suas combinações... Daí a necessidade do estudo da tradição, pois foi a partir dele que eu descobri que ela (a *Commedia Dell'Arte*) é uma grande malha de com-

binações; não há apenas um modo de fazê-la. Em realidade, a *Commedia Dell'Arte* é uma forma de se fazer um conjunto de relações e isso me deu mais ânimo, pois essa linguagem permanece até hoje, porque ela se atualizou permanentemente. O sentido que eu vejo em fazer a *Commedia Dell'Arte*, hoje, é o mesmo de se fazer o teatro popular - que não é banal, como se tem muitas vezes como senso comum, embora o popular tenha uma sofisticação imensa de criação-, mas é uma linguagem direta que promove o acontecimento. Tanto o teatro popular, como a *Commedia Dell'Arte* proporcionam o acontecimento diante do espectador e isso me interessa acima de tudo. O sentido de mantê-la (a *Commedia Dell'Arte*) é gerar o acontecimento, embora eu não faça a *Commedia Dell'Arte* italiana do século XV ou XVIII... Faço a *Commedia Dell'Arte* no século XXI no Brasil e ela só faz sentido se ela passar por esse lugar de atualização, como toda e qualquer tradição, se não é figura de museu.

RGSA: O que lhe interessa, encanta ou inspira nos arquétipos⁶ da *Commedia Dell'Arte*?

Tiche: Como são figuras arquetípicas, são expressões nas quais você encontra respaldo cultural em qualquer lugar. Interessou-me aprofundar meu estudo sobre os arquétipos da *Commedia Dell'Arte* para entendê-los como figuras que existem hoje na nossa realidade e saber transpô-los. Por exemplo, Arlecchino é um trabalhador da cidade e quando eu venho pra SP eu vejo que você não tem só um tipo de trabalhador, como havia na Itália do séc. XVI que havia o trabalho da montanha e o da cidade. A nossa cultura é muito mais diversificada. Por isso, você encontra diferentes faixas de trabalhadores, o que abre um leque de possibilidades de jogos, mesmo falando do mesmo arquétipo. Acho que, na realidade, a gente parte de um arquétipo para construir um mito. Partimos da *Commedia Dell'Arte* para criar um mito, com toda a história que ele tem, que também vai se atualizando com o tempo, mas sem perder a ligação com suas origens culturais. Ainda que você encontre paralelos em outras culturas, por exemplo, Afrodite é grega, não é brasileira. De toda maneira, o que me interessa, partindo dos arquétipos da *Commedia Dell'Arte*, é encontrar qual a correspondência desse mito que vai gerar uma máscara e que vai falar diretamente com as pessoas nesse momento. As pessoas, portanto, vão bater o olho e farão uma ligação com as figuras. Ou seja, o que me interessou, nas máscaras da *Commedia Dell'Arte*, foi perceber o quanto aquelas figuras se ligavam à atualidade. Assim, as pessoas batem o olho naquela figura e não precisam entender, do ponto de vista de fazer uma equação lógica; apenas fazem uma ligação imediata com algo ou alguém que conhecem culturalmente e isso me interessa.

Outra coisa que me interessa é a estrutura dramática: as histórias que são contadas por essas máscaras a partir de suas relações, ou seja, uma dramaturgia do

⁶ Há estudos sobre a *Commedia Dell'Arte* que chamam as personagens das máscaras de arquétipos. Do ponto de vista da teoria literária, elas correspondem a "tipos". Antonio Candido, citando E. M. Forster esclarece o que seriam as "personagens planas" [...]:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, estão por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. [...] Tais personagens "são facilmente reconhecíveis sempre que surgem"; "são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias. (Candido, 1968, p. 28)

acontecimento. Portanto, você abre roteiros, abre para uma gama de improvisação até você fechar no que deseja, mas, ainda assim, de uma maneira aberta. Nesse sentido, o Canovaccio⁷, que é a trama larga que estreita a história sem deixar de ser aberta, continua presente (como na tradição da *Commedia Dell'Arte*) em nosso trabalho hoje. Além disso, trata-se de uma linguagem que se baseia no ator e na atriz em cena. Isso, para mim, é o que fundamenta a linguagem do teatro e é fundamental na *Commedia Dell'Arte*. Tanto é que tal linguagem é o meu livro de investigação toda vez que eu me perco; toda vez que eu estou no meio de um processo e eu não sei por onde ou para onde ir, eu volto para a linguagem (da *Commedia Dell'Arte*) porque eu encontro todos os pontos que conseguem fazer para mim a ligação para estruturar a dramaturgia de um acontecimento; de um teatro que acontece. Isso também me interessa!

Nessa perspectiva, podemos afirmar que as máscaras da *Commedia Dell'Arte* carregam uma comicidade própria, porém o aspecto risível de maior expressividade, ao que parece, reside no encontro, na relação das máscaras que, juntas, ampliam o ridículo, o absurdo e as perversidades interpessoais e políticas. Ao assistir as relações das máscaras da *Commedia Dell'Arte* os espectadores identificam e reconhecem diversas situações presentes em seu cotidiano. Por meio dessa imitação risível e farsesca, a *Commedia Dell'Arte* zomba e parodia a estrutura hierárquica da sociedade, assumindo, assim, sua dimensão mais engajada.

O indispensável, portanto, é ter clareza de quem se é em relação a; independente do tom e das peculiaridades que o artista imprima a determinada máscara que anima. Essa será a base de todas as relações cênicas. O restante se constrói a partir da situação ou circunstância em que a máscara se encontra, o que poderíamos chamar de tema do improviso.

Analisando mais de perto as falas de Tiche Vianna, pode-se perceber que há uma busca ambivalente nos trabalhos do Barracão Teatro de modo a priorizar a parte estética e política simultaneamente e não uma em detrimento da outra. Observando o repertório do grupo, ele gira em torno das relações de poder.

As dramaturgias dos espetáculos, em geral, abordam a disputa de poder entre as personagens e a *Commedia Dell'Arte*, por já apresentar figuras pertencentes a classes sociais distintas e, em todo caso, opostas, serve bem a esse propósito de engajamento artístico. O Barracão, portanto, se serve dessa linguagem popular, e do potencial cômico contido nela, para discutir as relações humanas sobre o viés das disputas de poder tão arraigadas em nossa sociedade capitalista:

RGSA: Em que medida as relações de poder estão inseridas no seu trabalho?

Ésio: Numa medida bem grande. Os trabalhos do Barracão têm sempre uma questão com o poder, seja ele do Estado, da Igreja, do dinheiro, das influências, das corporações, dos valores... Em um nível menos macrossocial, as relações de poder

⁷ O canovaccio continha, em linhas gerais, o tema, a descrição das situações e as personagens de uma peça. A partir desses elementos, desenvolvia-se a improvisação dos atores. Os "canovacci" eram criados por trupes, companhias itinerantes que se deslocavam em carroças para se apresentar em feiras e praças. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki?curid=1994185>

estão o tempo todo sendo retratadas pelos nossos trabalhos. Tudo se dá por uma relação de poder. Eu costumo dizer que o palhaço vive entre o desejo e o poder.

Estudando o tema da linguagem popular, pode-se observar que ao longo dos anos o riso e o humor grotesco e de escárnio se fez muito presente no campo das artes da cena. No que diz respeito ao fenômeno do riso, levantaram-se diversos debates nas dimensões éticas, estéticas e morais. Desses debates resultou o entendimento de que quando o assunto é a linguagem popular, nos deparamos com uma clara linha de tensão entre os temas que devem ser tratados com seriedade e dos que se mostram aceitáveis e relevantes sob o prisma do humor.

Nota-se que cada cultura possui sua especificidade e que o contexto social também influencia, em grande medida, o rumo dos debates dentro da arte. Porém, de modo geral, o assunto da linguagem popular tende a dividir opiniões e gerar, em diferentes escalas, uma polêmica de cunho sócio-político. Observa-se, nesse processo, que as colocações advindas dos meios eruditos e elitistas tendem a se conflitar com as opiniões dos ambientes mais populares e de baixa renda.

Uma mesma comédia pode gerar reações diversas e até opostas devido à desigualdade cultural e estrutural. Essa característica do sistema capitalista que vivemos antecede e ultrapassa qualquer dimensão de gosto individual. Apesar desse contexto, vivemos hoje um processo de empoderamento de grupos historicamente marginalizados e desprivilegiados, nos quais as ditas minorias têm se articulado para garantir sua devida representatividade e legitimidade.

Esse movimento contestatório tem exigido atenção em diversas camadas da sociedade e essa discussão, inevitavelmente, chegou ao campo artístico. A comicidade de cunho popular é um campo fértil que alimenta esse debate de maneira vertical, uma vez que é fundamentada no imaginário coletivo e fez/faz o uso de piadas acerca dos padrões sociais e os vícios e virtudes dos indivíduos.

Possivelmente levaremos alguns anos para compreender de forma mais clara todo esse fenômeno contemporâneo e suas possíveis reverberações. No entanto, esse processo de instabilidade e angústia ressalta uma importante prática: refletir com maior profundidade e responsabilidade sobre o ofício artístico. O riso e o humor têm fomentado o debate dentro de vários coletivos artísticos, como o Barracão, que tem revisitado seus conceitos e seu modo de fazer arte tanto do ponto de vista ético, quanto poético.

Pensando especificamente no processo do *Rei Vagabundo*, observo que a maior potência do trabalho residiu justamente no debate e na capacidade de provocar e ser provocado à luz do momento histórico em que vivemos. Esse momento de instabilidade e de caráter revolucionário reforçou, dentro do grupo, o entendimento do nível de interferência que as artes da cena possuem dentro da esfera pública e vice-versa.

Diretora e elenco foram modificados e reorganizados interna e externamente diante dos desafios impostos pela experimentação da linguagem do Circo-Teatro e da *Commedia Dell'Arte* dentro do contexto do teatro contemporâneo na direção da criação do espetáculo *Zabobrim, O Rei Vagabundo* que traz à cena o palhaço Zabobrim (Ésio Magalhães) e oito figuras mascaradas inspiradas na *Commedia Dell'Arte*: Fortunato (arquétipo de Pantalone), Capitão Napoleão (arquétipo de Capitano),

Amanda e Geraldo (arquétipo dos enamorados), Dr. Honoris (arquétipo do Dottore) e Deusimar e Edi (arquétipos inspirados em Arlecchino).

Além dessas, há uma figura que, nesse artigo, é peça-chave: a gênica. Essa figura lúdica que se reporta às fábulas de gênios de lâmpada e tem relação direta e exclusiva com o mundo fantástico de Zabobrim é a única figura do espetáculo, fora o palhaço, que não possui ligação direta com a *Commedia Dell'Arte* clássica italiana. Por isso, essa figura representava um desafio diferenciado para o espetáculo, pois não tínhamos um referencial ligado às máscaras tradicionais.

A criatura lúdica que sai de uma lâmpada mágica para realizar três pedidos de seu amo se torna conhecida através dos contos das *Mil e Uma Noites*. Embora a repercussão mais expressiva tenha se dado após a incorporação do(a) gênio(a) da lâmpada ao universo da Disney, porém, há indícios de que essa figura se faz presente no imaginário coletivo de tempos remotos até os dias de hoje. Por esse motivo, o/a gênio(a) representa, de um ponto de vista junguiano um arquétipo que habita o inconsciente coletivo (o mago⁸).

Contudo, do ponto de vista da *Commedia Dell'Arte* ela não representa um tipo social identificável, a priori, pertencendo ao campo da fantasia e do absurdo. A gênica, em si, não se encaixa em nenhuma estrutura hierárquica social conhecida pelo público. Então, como trabalhá-la em diálogo com as demais máscaras da *Commedia Dell'Arte*? Que tipo de relações ela pode estabelecer e/ou evidenciar sem que o cunho político-social do espetáculo se perca?

De imediato a ideia foi de que essa personagem tivesse uma relação direta com Zabobrim, outra figura que não representa um tipo social em especial. Ou seja, a gênica iria habitar e pertencer ao universo do palhaço, mas, algumas questões ainda precisavam ser mais bem definidas, uma vez que as possibilidades de gênica são infinitas e múltiplas. Foi então que ficou decidido que a gênica seria uma *dragqueen*.

A proposta surgiu da necessidade do grupo em se posicionar política e eticamente diante das questões que pulsavam ao nosso redor, como a questão do empoderamento e da representatividade de grupos sociais outrora esquecidos, oprimidos e marginalizados. Embora o grupo tenha ficado confuso e, por vezes, perdido, uma coisa se firmou: não queríamos que as pessoas das ditas minorias se sentissem atravessadas negativamente por nossa comédia. Não queríamos reforçar preconceitos; queríamos fazer rir de outra maneira, ainda que não soubéssemos com clareza qual caminho seguir.

Definida a ideia da gênica *dragqueen*, o Barracão convidou Kara, jovem estudante, não binário⁹, das artes cênicas da UNICAMP. Kara já realizava trabalhos como *dragqueen* nas noites paulistanas e tinha experiência com essa linguagem artística, trazendo uma figura peculiar e bem estruturada para os ensaios de modo que, rapidamente, se afirmou dentro do espetáculo. Ao som de "*I Will Survive*", a gênica, Kara Catharina, envolvida em purpurina, peruca, salto alto, quilos de maquiagem e muitas gírias, finalmente integrara-se ao elenco.

8 <https://www.linkedin.com/pulse/os-12-arqu%C3%A9tipos-de-jung-paulo-roberto-massa-ramos/>

9 São as identidades de gênero de pessoas trans/transgêneras/transsexuais que não são uma simples mulher OU um homem, ou seja: são gêneros que não são exclusivamente, totalmente e sempre femininos e também não são exclusivamente, totalmente e sempre masculinos. Os gêneros não-binários são todos aqueles que não são nem 100% gênero feminino e nem 100% gênero masculino. (http://pt-br.identidades.wikia.com/wiki/N%C3%A3o-binaridade_de_g%C3%AAnero)

Do ponto de vista de quem está inserido na cena, a comicidade da figura da gênica parece se dar a uma somatória de fatores. O primeiro deles é a surpresa. A personagem aparece de supetão, quase que como um *deus ex machina*¹⁰, provocando o riso diante de algo totalmente disparatado e lúdico. Além disso, a relação da personagem com o palhaço, figura central da trama, a coloca como autoridade, uma vez que a gênica é detentora de poderes mágicos aos quais o palhaço está submetido.

Outro ponto de comicidade trazido pela gênica foi o discurso repleto de palavras, expressões e gírias LGBTQI que são, simultaneamente, cativantes e cômicas. Nesse ponto a *dragqueen*, dentro do espetáculo, representa uma figura de consideráveis traços grotescos, possivelmente a mais grotesca, já que apresenta a união entre uma imagem exagerada (que beira o disforme e o fantástico) e a linguagem rasgada, todavia chula e coloquial.

Essa imagem de proporções nada harmoniosas reporta diretamente ao universo do realismo grotesco definido pelo estudioso russo *Mikhail Mikhailovich Bakhtin* (1985) na medida em que evidencia a festa, a hipérbole e o absurdo. A *dragqueen*, no espetáculo *O Rei Vagabundo*, funciona como um terceiro tipo de máscara que dialoga com um universo lúdico e cômico de natureza própria que a diferencia do palhaço e das máscaras de *Commedia Dell'Arte*.

RGSA: O que agregou, no espetáculo do *Rei Vagabundo*, a inserção da figura da *Dragqueen* como gênica e em que medida ela se mostra como uma máscara também?

Tiche: A ideia da *drag* passava por vários lugares. Primeiro, porque é um tema de discussão atual. É uma figura que tem uma espetacularidade em si, em sua própria construção, e é, sem dúvida nenhuma, uma máscara que está muito ligada também a um modo de vida. Então, isso também tem muito a ver com a figura pós-dramática: aquela que fala de si e cria a ficção sobre si, mas está presente, se exerce nessa presença e toma a sua frente. A *drag* e a travesti são figuras que têm lugar no campo da espetacularidade e isso nos moveu a dizer "Poxa, talvez esse seja um grande espaço para que a arte *drag* possa existir, para que ela possa se representar". Ela não é uma piada. Ninguém vai fazer uma piada com ela.

Ela não é uma caricatura; ela é realmente uma afirmação de si. Além disso, ela cabia muito bem no lugar da gênica, porque dentro da história você tem um campo que é um campo fantástico também, porque aparecer uma gênica que vai mudar a tua vida...já é fantasia. Então, você também tinha um território interessante dentro da história e aí você tinha que trazer de fato uma *drag*, porque a gente não vai representá-la. Por toda a discussão que a gente já tem feito sobre representar aquilo que você não conhece do ponto de vista de uma cultura, como é que se faz essa transposição?!

Não estou entrando no mérito sobre se dá ou se não dá. Não é essa, pra mim, a questão, porque acho que um artista pode fazer isso, mas pra fazer isso você tem que ter esse contato de dentro. A gente tem um campo, aqui, que é a necessidade de tra-

10 O *Deus Ex Machina* (literalmente o Deus que desce numa máquina) é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. [...] A comédia usa de subterfúgios aparentados ao *Deus Ex Machina*: Reconhecimento ou volta de uma personagem; descoberta de uma carta, herança inesperada etc. Neste caso, uma parcela de acaso é admitida nas ações humanas. (Pavis, 2008, p.92)

zer essas pessoas para seus lugares para que depois a gente possa dialogar que artes são essas que se criam entre uma *drag* e uma pessoa que não é *drag*, por exemplo.

No espetáculo ela é uma *drag*, ela parece uma *drag*, mas ela está dentro de uma história aonde ela é uma gênica que tem relação direta com o palhaço. Ainda assim a gente foi pouco e devagar. Pela condição do processo, não tivemos uma pessoa desde o início do processo. Talvez se tivéssemos uma pessoa desde o início, ela teria mais inserções, seria diferente a participação dela. Então acabou se limitando a isso.

Eu acho que a *drag* interfere no espetáculo, sim, porque máscara já é uma coisa que quando entra tem um tempinho para as pessoas dizerem: "Eu to gostando, mas não estou entendendo nada. Agora ok, acho que não precisa entender, mas estou gostando". Daí a pouco a pessoa está pensando: "Entender, gostar é tudo a mesma coisa!" Isso já acontece com as máscaras. Então é muito interessante quando isso acontece no início do espetáculo com as máscaras que aparecem e, no momento seguinte, isso acontece com o palhaço que aparece depois. Você tem a meia máscara de *Commedia Dell'Arte* que aparece primeiro. Depois você tem a menor máscara do mundo, que é a máscara do palhaço; então já tem um segundo estranhamento sobre a realidade da máscara. Aí você tem um terceiro momento: uma máscara de quase corpo todo e uma máscara humana, porque você tem um rosto máscara (a *drag*). Trata-se de um terceiro tipo de máscara e arquétipo que entra para dialogar e, quando você faz essa junção, você leva o espetáculo para um campo de espetacularidade muito interessante. Mas você não perde a relação dele com tudo aquilo que acontece na realidade; você sabe do que está sendo falado, porque acontece com você. Então, eu acho que é uma magia, um mistério bom com a presença dela (*drag*).

Apresentando uma imagem impactante, a gênica *drag* é uma manifestação clara de transgressão à norma e à regra, tanto do ponto de vista material, quanto ideológico, já que afirma sua representatividade através de enchimentos, maquiagem pesada, salto alto e muito...muito brilho. Além disso, a gênica gera um efeito cômico interessante quando se soma ao palhaço, uma vez que essa figura absurda se coloca como autoridade dentro da história, assumindo uma função de um possível clown branco¹¹ diante das tolices augustas de Zabobrim. Ou seja, a função dramaturgica, a linguagem popular inusitada de fácil comunicação, o glamour de sua presença cênica e a relação entre as personagens, faz da gênica uma máscara respeitável, engraçada e também admirável.

Desse modo, há uma inversão de valores na dramaturgia, na qual a gênica é a figura de poder ao mesmo tempo em que é uma representante das ditas minorias, rechaçadas e impedidas de exercer seus direitos básicos no mundo real em que vivemos. Por via da metáfora e do lúdico, é como se toda a categoria dos LGBTQI fosse representada pela *drag* e fosse, por meio dela, reinserida de forma adequada e justa à sociedade, sem que a comicidade se perdesse.

11 Com gestos finos e elásticos, rosto branco com alguns contornos preto ou vermelho, o Clown Branco por si já aponta para algo uniforme, certo e puro. A brancura do seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, o Clown Branco em cena ridiculariza o Augusto. Sua tarefa consiste em manipular e explorar o seu parceiro". (Pantano, 2008. Fonte: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Andreia%20Aparecida%20Pantano%20-%20Ser%20Palhaco.pdf>)

Talvez nesse ponto encontramos a maior preciosidade da arte teatral que pode, através da fantasia, da simulação, do imaginário, inverter as peças do tabuleiro, escancarando, com isso, sua potência satírica, perturbadora e transformadora. Tanto que esse é um dos artifícios mais clássicos da comicidade do grotesco crítico e subversivo por natureza.

Importante perceber, contudo, que no espetáculo não se trata de colocar o humor à parte desse universo "marginalizado", ao qual ela (Gênia) reporta arquetipicamente, como se para ele restasse apenas a seriedade, o respeito e a imponência. Trata-se, ao contrário, de delinear todo o aspecto risível e exagerado dessa figura colocando-a no mesmo patamar das demais máscaras cômicas, porém, aliando a dramaturgia ao entendimento da beleza, do empoderamento e do justo destaque da *drag* diante das demais máscaras.

O risco em representar figuras marginalizadas socialmente em um espetáculo cômico parece sempre rondar seus criadores, como se qualquer deslize ou descuido pudesse acarretar em uma leitura pejorativa por parte do espectador. Há de fato que se ter um olhar mais cuidadoso e cauteloso e manter os ouvidos bem abertos para qualquer manifestação de desagrado por parte de pessoas que se sintam atravessadas negativamente, seja pelo discurso ou pela estética de uma peça.

Por outro lado, delegar o humor a determinadas figuras privilegiadas socialmente, como homens brancos e héteros, por exemplo, pode representar uma atitude elitista e excludente no sentido de restringir a comicidade a um determinado molde ou a um determinado clã de artistas e protótipos em função do politicamente correto.

Faz-se necessário, portanto, diversificar, democratizar e até delegar esses e outros postulados para que outras pessoas possam ocupar e se apropriar desses espaços populares e cômicos. Nesse sentido não há como fugir das questões que se tem insurgido por parte de vozes outrora emudecidas. Há que se refletir sobre o próprio fazer e há que se testar as ideias e os desejos, e, claro, correr riscos:

RGSA: Que riscos, em termos de dramaturgia, essa inserção da *dragqueen* representou para você, enquanto diretora e criadora, para que ela não se tornasse ou não se resumisse a uma caricatura dessa figura?

Tiche: Acho que a gente só colocou uma *drag* quando a gente viu qual tipo caberia no espetáculo, pois existem muitos tipos de *drag*. Nem é uma *drag*, exatamente. É mais uma travesti, talvez. Na verdade, eu não sei ainda essas diferenças. Essa não é uma área de meu domínio. Portanto estou conhecendo essas coisas. No entanto, acho que o risco existia na hora que a gente se apresentasse para a plateia, e a mesma problematizasse a existência dessa figura na peça. Mas nunca achei isso realmente, porque a gente tem um cuidado grande nesse lugar. Na verdade, a gente só inseriu essa figura quando percebeu que ela não traria nenhum tipo de estigmatização para ela mesma. Ao mesmo tempo, a gente trouxe a defesa da linguagem dela e dialogou isso com o espetáculo. Ela não tem que se adaptar; essa foi uma questão que colocamos para a própria Kara, no sentido de dizer: "Kara você tem que trazer o que é teu, o que é da sua figura para que a gente possa entender como isso provoca a gente dentro do espetáculo".

Não tem que ser uma adaptação do seu trabalho para que isso se teatralize. Talvez o risco fosse se teatralizar, você dar a ela uma teatralidade que ela já tem e que é um over dentro disso; esse over cabe dentro do espetáculo. Então você tem que conseguir conceber a cena de modo que a cena abarque esse over sem achatá-lo -e aqui eu estou dizendo sem deixá-lo teatro- no campo de sua própria representação; que ele seja a imagem de si e não como se a imagem estivesse falando da imagem que está sendo representada.

Para não haver risco era preciso garantir que a Kara tocaria o trabalho sobre os pés dela, confiando e, ao mesmo tempo, entendendo e ajudando a gente a entender como era essa junção. Acho que a gente foi muito feliz nesse lugar, porque ela faz isso muito bem e com isso a gente não cria, na plateia, nenhum tipo de preconceito. Não tem lugar para preconceito, porque não existe o preconceito. Pelo menos até agora a gente não teve um retorno aí. A gente já teve em outros (recursos), mas aí a gente não teve.

Em suma, houve uma forte empatia do público com a gênica *dragqueen* e nos foi satisfatória a devolutiva que sentimos do público depois de termos passado por tantas aflições. Apesar disso, não há um terreno seguro isento de equívocos. Ainda não absorvi todos os acontecimentos em sua completude, muito menos tenho respostas e fórmulas, mas gosto do processo mobilizador que nos permitimos vivenciar e seguir vivenciando.

Permanecemos com a admiração e o encantamento por essa linguagem do Circo-Teatro, mas, para além de todas as questões técnicas acerca da junção das máscaras de *Commedia Dell'Arte* e a máscara do palhaço, nos debruçamos diante de algumas perguntas fundamentais: Que tipo de comédia de Circo-Teatro queremos fazer? De que maneira o Barracão deseja fazer rir? Como acessar o cômico sem reforçar estereótipos e preconceitos?

A peça, portanto, é fruto dessas inquietações e representa um caminho encontrado pelo Barracão para lidar artisticamente com esses atravessamentos. Conclui-se que se trata de compreender, mais do que nunca, o fazer teatral como terreno de dúvida e experimentação, que ultrapassa a dimensão consumista do espetáculo enquanto entretenimento ou mesmo enquanto uma obra finalizada e isenta de arestas e incoerências.

A partir do episódio vivido no Barracão Teatro, penso que a mais valorosa e impactante característica da questão da linguagem popular cômica e, ainda, do cômico grotesco, é valorizar e ressaltar os abismos e o caos não só como uma possibilidade, mas como uma necessidade inerente à criação artística, potencialmente responsável e consciente.

RGSA: Você tinha uma atividade militante forte na sua vida e eu me lembro que certa vez você comentou que havia trocado a política pelo teatro. Então eu queria saber em que medida essa dimensão política e ativista está presente em seu trabalho de direção e criação?

Tiche: Eu diria 100%. Eu não consigo me pensar sem ser como cidadã. Não

consigo pensar nada que saia de mim, como criação, produção, trabalho e estudo, que não seja como um ato político, como um ato de atuação, de militância. Onde isso se dá em termos de direção? Não dirijo só uma cena. De alguma maneira, a minha direção provoca o ator ou a atriz. Fazer direito ou fazer bem feito, para mim, não depende de ele entender o que está fazendo. Depende do posicionamento dele em relação ao que está fazendo. O que é que ele quer fazer com o espectador, na hora em que ele faz isso que quer fazer? Tenho que trabalhar com uma esfera que não é só uma técnica de entendimento e treinamento. Claro, ele tem que treinar, eu até prefiro que ele o faça sem mim, porque isso é escola, que é também um lugar de ação cidadã. Porém, no âmbito da formação, as coisas se dão de modo diferente no lugar das criações artísticas.

Eu dirijo, certo?! Não atuo. Então tenho que provocar a atuação, porque no teatro é ela que está diante do espectador; é ela que está gerando o fenômeno. Eu faço parte do processo. Portanto é como se eu tivesse que ativar, dentro desse ser que está gerando o fenômeno, a possibilidade do ato cênico como militância. Não é simplesmente uma exibição de si, de talento ou de uma cena incrível que fará as pessoas ficarem "mais sensíveis hoje". O "mais sensível hoje" tem que ser regido por uma vontade de fazer qualquer pergunta.

Por isto procuro criar espetáculos para provocar no espectador o desejo, aí sim, de pensar e agir sobre si, sobre sua vida, sobre o mundo e o que está ao redor. Nesse sentido, capturo uma frase do diretor Achero Mañas, diretor espanhol do filme *Noviembre*, que é: "A arte é uma arma carregada de futuro"¹². Tenho um pouco a sensação de que a arte, e o teatro dentro disso, correspondem ao espaço capaz de desconstruir certos mecanismos que a sociedade constrói na gente como ser político engajado ou não, alienado ou não ou como uma pessoa acomodada diante da realidade. Acho que o teatro é uma arma potente para desconstruir esses mecanismos que nos capturam, nos agarram e fazem a gente seguir a vida como se não tivéssemos a possibilidade de interferir nela.

Para mim um teatro de acontecimento é uma fonte desse processo. O teatro é o lugar onde eu me salvo, o lugar onde eu entro para resolver coisas que, talvez, na realidade, eu precisaria de muito mais perspicácia para resolver. É no teatro que entro para respirar, pensar e criar de uma forma poética algumas das provocações mais profundas. Se estivesse em um discurso político, talvez eu também caminhasse em um território técnico onde as pessoas entenderiam o que estaria sendo dito, mas o que as levaria a se transformarem? Não acho que o espetáculo transforma o mundo! Ele transforma as pessoas que estão diante dele, e essas pessoas podem ou não transformar o mundo.

12 A frase de Tiche reporta ao filme *Noviembre* com direção de Achero Mañas. Trata-se de uma produção espanhola do ano de 2003.

Um olhar sobre o cômico no “Barracão Teatro”

O desafio, diante das considerações acima, da descrição acerca da construção do cômico a partir de elementos distintos, quais sejam o palhaço (e sua menor máscara do mundo), a *Commedia Dell'Arte*, e as figuras enunciadas e descritas acima¹³, as figuras do Circo Teatro Tubinho, o que inclui um palhaço, é entender como é possível combinar o cômico e algo do trágico, já que quer e deseja despertar consciências, desalienar, para o que, justamente, se presta o trágico e sua catarse. Porque, afinal, a comédia é:

[...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (Aristóteles, cap. V, 22 – 1449a 32 a 35)

Eu, coautora, entendo que as máscaras serviram para despersonalizar as figuras ridicularizáveis de pequenas comunidades, transformando-as em tipos – estes, sim ridicularizáveis. As máscaras da *Commedia Dell'Arte* informam tipos já mais elaborados, complexos, porque condensam em uma figura aspectos contraditórios, como o Capitano, ou mesmo o Arlecchino. Já conhecidos do público, serão novas especificamente as suas peripécias (atualizada via canovaccio, o roteiro sobre o qual o elenco improvisa na *Commedia Dell'Arte*).

O uso que Tiche Vianna consegue fazer reunindo estes elementos tão distintos é alimentar o (sor)riso, porque não obrigatoriamente o riso. O riso, o sorriso e a empatia para com as figuras registram o ridículo condensado em cada tipo e acompanham a trama feita de ações que conhecemos, por exemplo, de formas simples como o conto de fadas (tal como a obtenção de um objeto mágico que tem o poder de mudar o rumo do destino do beneficiado). Enriquecendo a ação com recursos de fontes diversas, Tiche consegue complexificar a trama, levando a ação para rumos inesperados pela comédia, conduzidos por lógicas diferentes, quais sejam a lógica do fazer rir, a lógica do conto de fadas, a lógica da história da realeza, a história contemporânea comum à *dragqueen* e ainda a lógica da cronologia e da história social presente.

As figuras cômicas, então, apresentam pelo menos algum traço sério, que ameça suas vidas, como é o caso de Zabobrim, que ou pode morrer de fome – cf. a lógica histórico-social de uma pessoa em situação de rua, ou morrer de decapitação, cf. a lógica do fim da realeza, a saber, a lógica da Revolução Francesa... Ele (Ésio Magalhães) é um palhaço extraordinário, capaz de fazer rir a cada momento. Mas a sua ação não é risível. E ele não é ridículo: ele é engraçado! É diferente ser engraçado ou ser ridículo! A *dragqueen* não é engraçada – nem ridícula, claro! Ela é ambientada na região da magia – e pronto. É uma gênica:

13 Pantalone, o mercador mercenário; Capitano, o estrangeiro medroso e metido a valente; Dottore, o erudito arrogante e prolixo; Brighella, o criado malandro e intrigante; Arlecchino, o criado faminto e ingênuo, e os Enamorados, casais jovens apaixonados que não possuíam nomes fixos.

O termo gênio parece ter entrado em uso no português através das traduções francesas d'*As Mil e Uma Noites*, que empregavam a palavra *génie* como tradução de *jinni* - inn[1] [dʒin:] em árabe [...] O gênio é concebido como um ente espiritual ou imaterial, muito próximo do ser humano, e que sobre ele exerce uma forte, cotidiana e decisiva influência, sendo capaz de realizar todo e qualquer desejo a ele dirigido¹⁴.

Como o gênio da lâmpada a gênio-*dragqueen* pode trazer brilhos e cores em vista de seu poder e caráter mágico e das características do local em que vive: uma lâmpada maravilhosa, que é uma espécie de gruta ou caverna, cheia de joias e moedas de ouro. Ela pode cativar e detém o poder da transformação.

Conseguir verter o cômico em um manancial de ações que levam a pensar, que não autorizam a ridicularização das figuras, é possível, para Tiche Vianna, justamente porque ela associa elementos díspares com funções e sentidos diferentes, como uma malabarista. Estes não chegam a se resolver. Existe um impasse final, uma abertura que poderia levar, em última instância, ao trágico – como acontecia nas comédias de Molière, por exemplo. O trágico é obviado, desviado, em Molière, apenas porque se trata de comédia. A solução final é amena porque decorre de um tour de force. Com Zabobrim acontece algo paralelo. O que é sem dúvida extraordinário! E da ordem do mágico!

Referências

ARAÚJO, Raíssa Guimarães de Souza. *O riso grotesco, a Commedia Dell'Arte e o Clown: Vivência e aprendizado no Barracão Teatro*. 2019 Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2019.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª ed. [SI]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da UNB, 2008.

BERGSON, Henri. *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRONDANI, Aglae Joice, LEITE Campos Vilma, TELLES Narciso (Orgs). *Teatro- Máscara-Ritual*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

CANDIDO, Antonio, Anatol ROSENFELD, Décio de Almeida PRADO e Paulo Emílio Sales GOMES. *A Personagem de Ficção*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1968.

14 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnio_\(mitologia_%C3%A1rabe\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnio_(mitologia_%C3%A1rabe))

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. *Circo-Teatro através dos tempos: cena e atuação no pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015 Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2015.

PANTANO, Andreia Aparecida. *Ser palhaço*. Universidade Paulista (UNIP). 2008. Fonte: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Andreia%20Aparecida%20Pantano%20-%20Ser%20Palhaco.pdf>

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

VIANNA, Tiche. *Para além da Commedia Dell'Arte – A máscara e sua pedagogia*. Campinas, 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2017.

Recebido em: 03/09/2019

Aprovado em: 05/11/2019