

SUN, ANDRÉ. Entre a ofensa e o riso: o jogo entre público e intérprete no grotesco da comédia popular. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Pós-Graduação em Artes da Cena; Mestrado; Mario Alberto de Santana.

RESUMO

Este projeto pretende pesquisar a utilização do grotesco no teatro popular brasileiro. Tendo como enfoque a relação entre ator e público, essa estética é analisada a partir da obra de Dercy Gonçalves, cuja trajetória está intrinsecamente ligada à história do teatro popular no Brasil; do Circo de Teatro Tubinho, um dos maiores representantes do Circo-Teatro na atualidade; e do espetáculo de rua *Júlia*, inspirado na linguagem do bufão, do grupo de teatro Cirquinho do Revirado. O grotesco é parte inerente à cultura popular. No caso do teatro, desde a Antiguidade os cômicos exploram a escatologia, o palavreado chulo, as deformidades e a forte conotação sexual como forma de atingir o riso. Tais mecanismos foram utilizados em diversos gêneros teatrais no Brasil, obtendo grande sucesso junto ao público. Por seu caráter insolente e libertário, a estética do grotesco trabalha nas fronteiras entre o risível e o ofensivo, onde o ator institui uma relação dúbia com a plateia entre a provocação e a cumplicidade. Assim, é estabelecido um jogo entre ambos, um pacto de confiança em que o intérprete desafia o público a fugir de sua zona de conforto mas está atento para não passar dos limites.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Popular: Comicidade: Grotesco

ABSTRACT

This project intends to research the use of grotesque's aesthetics into Brazilian's popular theatre. Focused on the relation between actor and spectator, this aesthetic is analyzed from the work of Dercy Gonçalves – who's profoundly connected to the history of Brazilian popular drama –, Circo de Teatro Tubinho – one of the most representative groups of Brazilian's "Circo-Teatro" genre –, and from the street spectacle *Júlia*, based on buffoon's language, created by the company Cirquinho do Revirado. The grotesque is part of the popular culture. Ever since Ancient Greece, comedians used to explore scatology, cursing, deformations and sexual connotation to make the audience laugh. In Brazil, many theatre genres used these mechanisms, making success with the public. The grotesque's aesthetics has an insolent and freeing quality, which works between laughable and offensive. Therefore, the actor creates an ambiguous relation with the audience, between provocation and complicity – they play together, creating a confidence pact.

KEYWORDS: Popular Theatre: Comicality: Grotesque

O grotesco está presente em toda a História da humanidade, aparecendo em diferentes culturas e épocas. No caso do teatro, desde a Antiguidade os cômicos exploram recursos como a escatologia, a linguagem grosseira, as deformidades, a paródia e a conotação sexual para atingir o riso – por exemplo, nas farsas atelanas da Roma Antiga, nos jograis e bufões medievais, na *commedia dell'arte* renascentista e nos palhaços modernos. No Brasil, tais mecanismos foram utilizados em diversos gêneros, obtendo grande sucesso junto ao público.

Um dos motivos para essa universalidade do grotesco é que este é parte inerente à cultura popular, como defende o teórico Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Considerando o período da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin descreve a cultura popular como a cultura não oficial, ou seja, aquela não submetida ao Estado e à

Igreja. Desse modo, esta permitia uma vivência insubordinada às instituições, completamente distinta da usual, onde durante períodos delimitados a população podia se comportar fora do padrão, vivendo um mundo às avessas. Por ser uma fuga da vida oficial, a cultura popular não era submetida à seriedade exigida nos ritos religiosos, sendo marcada pela comicidade e pelo riso. Este riso estava presente em todos os aspectos da cultura popular, como as festividades (imbuídas de um caráter celebrativo e carnavalesco, gerado pelo fenômeno momentâneo de abolição das regras e de igualdade entre todos), os espetáculos, as obras verbais (orais e escritas), e o vocabulário.

Assim, em relação à cultura popular, Bakhtin denominou sua visão de mundo como carnavalesca e sua concepção estética como realismo grotesco. A característica fundamental dessa estética é o rebaixamento, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Através do riso, realiza-se o rebaixamento do que é feito em chave séria ou trágica, pela paródia; da linguagem, pelo vocabulário de praça pública, grosseiro e com insultos; e do corpo, enfatizando-se as partes baixas como o ventre e o sexo. O rebaixamento possui um caráter positivo, refletindo o aspecto renovador da cultura popular:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. 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. A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*. (BAKHTIN, 1987, p. 18, 19)

A ênfase no corpo é uma das características que evidencia a relação entre o grotesco e o teatro popular, pois o jogo de diversas manifestações cômicas populares é fundamentado na fisicalidade intensa dos atores. Em relação ao circo, o pesquisador Mario Bolognesi corrobora com Bakhtin ao afirmar que o corpo do palhaço está profundamente ligado ao grotesco, desempenhando uma função oposta ao dos ginastas. Segundo o autor:

Em um polo, o corpo sublima dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns*. Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais. No extremo oposto, como sátira do próprio circo, o corpo grotesco dos palhaços enfatiza o ridículo das situações sublimes, ou, então, presta-se ao jogo cômico improvisado cujo objetivo último é a gargalhada descontraída da plateia. (BOLOGNESI, 2003, p. 45)

As vontades e ideias da figura grotesca são expressas não pelo pensamento abstrato, mas pelo corpo. Ela não tem amarras sociais e age segundo seus desejos e instintos, sendo o grotesco por isso muito associado à animalidade. De acordo com os pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva:

[...] passemos a figurar um homem que, dentro de sua liberdade de ultrapasse da natureza regulamentada pela civilização, abandone as regras socialmente estipuladas, bebendo sem sede e amando sem tempo, mas de modo semelhante ao que se julga que um animal faria. Nesta figuração – no limite, uma fantasia de reversibilidade entre homem e bicho – torna-se tensa a zona de fronteira entre humanidade e animalidade. O corpo investe-se de uma lógica própria, que não coincide em termos absolutos com os ditames do espírito, elaborados pelas regras culturais. A incidência de funções relativas às partes baixas do corpo tende a ser maior

do que a de valores atinentes às elaborações intelectuais e espirituais. [...] Se acrescentarmos a esse quadro a possibilidade de riso, ainda que seja um riso nervoso, inquieto ou temeroso, podemos nos deparar com o fenômeno esteticamente apontado como “grotesco”. A equação mais simples desta categoria estética será: Grotesco = Homem # Animal + Riso. (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 61, 62)

Se o riso gerado por um lado é carnavalesco, possuindo um caráter positivo e regenerador – como explica Bakhtin –, por outro ele está associado à crueldade. Afinal, a figura grotesca é extremamente provocadora, sem limites e com liberdade para caçoar de tudo e de todos. Ainda de acordo com Sodré e Paiva, “[...] não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associada ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade – característica ao mesmo tempo humana e animal. [...] (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 62)”.

O riso grotesco – cruel e carnavalesco ao mesmo tempo –, revela a natureza dicotômica dessa estética. Esta característica gera, no caso específico do teatro popular, uma relação ambígua entre o espectador e o intérprete, em que ambos estabelecem um pacto de cumplicidade. Neste jogo, o ator desafia a plateia a fugir de sua zona de conforto, mas está atento para não passar dos limites. É importante ressaltar essa relação, pois a premissa fundamental do teatro popular é agradar ao público. Afinal, é este quem garante a subsistência do artista. Sobre o Circo-Teatro, o diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini comenta:

[...] o espetáculo do circo-teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos em colunas especializadas, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte. (SOFFREDINI, 1980)

Esta dependência que o artista apresenta em relação ao público influencia todas as decisões tomadas pelas companhias de teatro popular, desde os aspectos estruturais até a concepção do espetáculo. Desta forma, os quadros que compunham um espetáculo de Revista, por exemplo, eram selecionados baseando-se na reação da plateia, assim como a escolha do repertório e da distribuição de papéis no Circo-Teatro.

Em cena, a relação entre o público e o ator no teatro popular estabelece-se em sua forma mais basal através da técnica da triangulação. Esta técnica é o princípio básico da relação direta entre ambos, existente em todas as formas teatrais populares, da *commedia dell'arte* ao Teatro de Revista. Soffredini explica:

O ator [de Circo-Teatro] se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está num palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele “contracena” com o público, estabelecendo o que nós chamamos de “triângulo”. Assim: dois atores em cena; UM deve fazer uma pergunta para o OUTRO; UM faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação. [...] o processo do Triângulo que é, observamos, a base de qualquer tipo de apresentação popular. O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. [...] A partir dessa CUMPLICIDADE com o público [...] é que se estabelece a base do jogo teatral. (SOFFREDINI, 1980, grifos em caixa alta do autor)

O teatro popular, ao colocar a plateia no centro da encenação, destaca a importância desta para o espetáculo – o artista e o espectador estão no mesmo nível, e é

exatamente por esse motivo que a relação entre os dois é muito intensa. Nas palavras do pesquisador Rubens José Souza Brito: “Uma vez criada a CUMPLICIDADE, instala-se a **PLENITUDE** do jogo cênico: já não existe mais distinção entre palco-plateia. O que existe é apenas e tão somente o jogo cênico, “jogado” por palco e plateia.” (BRITO, 2004, p. 186, grifos do autor)

Este projeto de mestrado está na fase inicial. Os objetos de pesquisa do projeto são Dercy Gonçalves, o palhaço Tubinho – do Circo de Teatro Tubinho –, e o espetáculo *Júlia*, do grupo Cirquinho do Revirado. Em comum, os três utilizam-se de uma comicidade que interage diretamente com o espectador e que explora elementos do grotesco para alcançar o riso. Com a pesquisa, almejo investigar o modo como artistas populares brasileiros exploram os aspectos grotescos verbais, corporais e paródicos para estabelecer – durante um breve período – um jogo com o público análogo à atmosfera carnavalesca descrita por Bakhtin na Idade Média e no Renascimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, SP; Brasília, DF: Hucitec: UnB, 1987.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo, SP: UNESP, 2003.

BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. 2004. Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel (Coaut. de). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 2002.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. “De um trabalhador sobre seu trabalho”. In *Revista Teatro*. São Paulo, vol. 1, jun. 1980. Disponível em: <<http://www.soffredini.com.br/pt/91/aulas-de-teatro/referencias-tecnicas/de-um-trabalhador-sobre-o-seu-trabalho---de-c.-a.-soffredini>>. Acesso em: 29.jul.2014.