

FRIN, Luiz Eduardo. **Um Recorte Grotesco-Corporal na História do Teatro**. Campinas: Lume. Instituto de Artes da Unesp; Professor substituto. Lume; Pós-Doutorado; Renato Ferracini.

RESUMO: No contexto ocidental, a partir do Renascimento e com a priorização de visão da existência centrada no indivíduo racional, formas de representação embasadas na edificação, na harmonia e na ordenação do pensamento passaram a ser valorizadas em detrimento daquelas relacionadas ao caótico, pulsante, fluido, sensual, precário e inacabado corpo. No que diz respeito à historiografia teatral, a dramaturgia e as apreciações teóricas foram privilegiadas na constituição de análises. A partir da importância que o corpo, e a imagem, adquiriram na sociedade contemporânea, tornam-se necessários estudos que tenham como objeto manifestações corporais em diversos períodos da história do teatro e não apenas naqueles que tradicionalmente o corpo do intérprete é visto como o centro da criação cênica.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, grotesco, racionalidade, imagem.

ABSTRACT: In the Western context, starting from the Renaissance and with the correlated vision of existence centered on the rational individual, forms of representation based on edification, harmony and ordering of thought began to be valued instead of those related to the chaotic, pulsating, fluid, sensual, precarious and unfinished body. As far as the historiography of the theater is concerned, the dramaturgy and the theoretical appreciations were privileged in the constitution of analyzes. From the importance that the body and the image have acquired in contemporary society, become necessities studies that have, as object, corporal manifestations in several periods of the history of the theater and not only in those that traditionally the body of the performer is seen as the center of the scenic creation.

KEYWORDS: body, grotesque, rationality, image.

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (1987) apresenta que desde tempos imemoriais uma forma invertida de percepção do mundo (uma forma jocosa, sarcástica, carnavalesca, risonha, demolidora) se manifesta paralelamente a uma visão séria e edificante da existência.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”) (BAKHTIN, 1987, p. 5).

No que diz respeito ao fenômeno da representação, tal forma invertida teve grande importância na base de manifestações teatrais associadas a festividades carnavalescas de caráter coletivo-popular que marcaram o período histórico denominado de Idade Média. Festividades no qual a exaltação do corpo se fazia presente. Corpo (individual e social) que em tais oportunidades se manifestava de maneira associada ao caráter violento, desordenado, grotesco (ainda antes do aparecimento do termo), inacabado e, portanto, em constante transformação da natureza.

Ao longo dos séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos [...], originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. [...] o mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. [...] o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 9-10, grifos do autor).

Sobre o grotesco, também afirma Bakhtin

[...] o próprio termo “grotesco” teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito, trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo *grotta* (gruta). [...] Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e se transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifo do autor).

No contexto ocidental, a partir do Movimento Humanista que se consolida por volta do século XV (LE GOFF; MONTREMY, 2005), prioriza-se determinada visão da existência centrada no indivíduo racional e, assim, formas de representação embasadas na edificação, na harmonia e na ordenação do pensamento passaram a ser valorizadas em detrimento daquelas relacionadas ao caótico, pulsante, fluido, sensual, precário e inacabado corpo (atualmente, evita-se desesperadamente, inclusive, a ideia da precariedade corporal). Aliás, o próprio termo Idade Média, cunhado pelos humanistas italianos no século XVI (LE GOFF; MONTREMY, 2005, p. 56), traz muito de

depreciativo em sua constituição. Como se tudo o que pode ter ocorrido durante um período de aproximadamente mil anos só se justificasse como espécie de meio de caminho, ou até mesmo de obstáculo entre dois períodos: A Antiguidade Clássica e a chamada Modernidade, iniciada pelo Renascimento.

No que diz respeito à historiografia do teatro, não apenas por motivos técnicos de documentação, a dramaturgia e as apreciações teóricas foram privilegiadas na constituição de referências históricas. Entretanto, o próprio Bakhtin (1987) apresenta situações nas quais essa visão invertida e, muitas vezes, grotesca da existência se manteve presente no fenômeno da representação, como na obra renascentista de François Rabelais, na teatralidade da *commedia dell'arte*, em passagens de textos de William Shakespeare, em obras do Romantismo no século XIX e em experimentos no contexto das rupturas do século XX.

Aliás, em *Do Grotesco e do sublime*, texto de 1827, Victor Hugo advoga em favor da representação em moldes do movimento Romântico na medida em que essa procura abarcar em sua constituição a coexistência do que o autor denomina de belo e de feio, de grotesco e de sublime. Tal representação seria, assim, mais coerente com a vida. Victor Hugo defende a união do grotesco e do sublime na representação, em oposição aos preceitos do denominado classicismo francês, que se apoia em determinada apropriação de preceitos clássicos, prioritariamente aristotélicos, para privilegiar a ordem, a harmonia, a racionalidade, o bom senso e o chamado belo na representação (HUGO, 2014).

No início do século XX, Vsevolod Emilevitch Meierhold, um dos principais nomes do Teatro de Arte de Moscou (TAM), criado a partir do encontro entre Vladimir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko e Constantin Stanislavski em 1897 (BERTHOLD, 2001, p. 462), afastou-se do naturalismo desenvolvido no TAM, muito relacionado a proposições dramáticas envolvidas em complexas estratégias racionais, como a de Tchekhov e Ibsen, para propor um teatro de convenções, prioritariamente estilizado, embasado no

formalismo cênico a partir de performances corporais de intérpretes e, não necessariamente, apoiado em proposições verossimilhantes de interpretação:

Não entendo por “estilização” a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissolavelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. “Estilizar” uma época ou fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época, ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte (MEIERHOLD apud THAÍS, 2009, p. 46).

Uma das principais inspirações das proposições de Meierhold foi o teatro popular, teatro de feira, com elementos tradicionais e populares da cena e que funcionam como catalisadores da acessibilidade do público à obra, como a comicidade, a música, a dança, a improvisação e as habilidades circenses. Estes eram elementos centrais de grupos que durante séculos deambularam pela Europa e se apresentavam em lugares públicos e constituíram a chamada *commedia dell'arte*, privilegiada por Meierhold “[...] como matéria de estudo teórico e prático” (PICON-VALLIN, 2013, p. 22). Elementos centrais da *commedia dell'arte* são suas personagens típicas, constituídas prioritariamente a partir de expedientes corporais de intérpretes e tendo, a maioria delas, na máscara a sua origem e o seu principal elemento. Máscaras que, segundo Dario Fo:

Remetem ao mundo animal, ou seja, são zoomórficas. Aludem, particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticados. [...] essas características estão presentes no *Arlecchino*, no *Capitano* e no *Pantalone*, frutos do cruzamento entre macaco e gato, mastim e perdigueiro, peru e galo, além do porco, que é o *Dottore*¹ (FO; RAME, 1999, p. 38).

Ressalta-se, por intermédio das palavras de Dario Fo, o referido caráter grotesco, de hibridismo entre formas humanas e animais na base da *commedia dell'arte*, em concordância com a forma fluída e inacabada de visão da existência apresentada por Bakhtin. Em tal visão o hibridismo é fundamental, hibridismo que foi determinante na manifestação artística ocidental durante todo o século XX e continua sendo neste século XXI. Nesse sentido, cita-se como exemplo os movimentos de vanguarda na arte europeia, assim como formas híbridas como teatro-dança, happenings, a *performance art* etc. Por esse prisma, é preciso ressaltar que as pesquisas de Meierhold acerca das

¹ *Arlecchino*, *Capitano*, *Pantalone* e *Dottore* são personagens da *commedia dell'arte*.

possibilidades corporais dos atores como constituintes primordiais da cena situou-se em momento germinal de ampla perspectiva verificada desde então. Nesse contexto, a valorização expressiva do corpo foi:

[...] fenômeno político-social e artístico que atravessou todo o século XX e que provocou uma renovação teatral sem precedentes, na aprendizagem, nas técnicas, nos estilos de interpretação e permitiu uma troca frutífera entre o domínio do dramático e do coreográfico (ASLAM apud THAÍS, 2009, p. 144).

Interessante mencionar neste momento que a atriz, pesquisadora e professora Lúcia Romano associa a valorização do corpo na criação cênica com o engrandecimento do valor da imagem no contexto sócio-cultural do século XX. Dentre outras variantes, a palavra “teatro”, etimologicamente, vem do grego *téatron* – “lugar para olhar” –, então: “A ênfase na fisicalidade agrega ao corpo do intérprete a valorização do aspecto visual já inerente ao teatro; exagero que ecoa o mesmo valor que a visibilidade adquiriu na sociedade e na cultura ocidental contemporâneas” (ROMANO, 2005, p. 229).

Em *Apologia da história, ou o ofício de historiador* (2001), Marc Bloch apresenta que, ao contrário do que possa apregoar certo senso comum, o objeto da história não é o passado, mas sim o homem e, mais especificamente, o homem no tempo. Deste modo, o autor ressalta a importância do entendimento do presente para que se tenha início o fundamental processo destinado a ser conduzido pelo historiador: o do entendimento do presente pelo passado e, de maneira correlata, o entendimento do passado pelo presente.

Por esse prisma, penso ser urgente um olhar ao passado a partir do presente para a realização de uma investigação que proponha o rompimento, na historiografia teatral, de barreiras que represam a atenção ao corpo do intérprete, notadamente ao corpo grotesco do intérprete, em momentos específicos e bem demarcados, alguns deles mencionados neste texto. Também é preciso romper as barreiras que associam a corporeidade na cena somente à teatralidade popular. Associação que usualmente é feita de forma depreciativa e que têm inúmeros preconceitos em sua origem. Depreciação e preconceitos que devem ser combatidos.

Muitas vezes, o teatro registrado dos salões nobres, dos grandes palcos burgueses, das salas de espetáculo que direcionam os rumos das Artes Cênicas, e mesmo das escolas e universidades é prioritariamente o teatro da complexidade das ideias, dos meandros do raciocínio, das elucubrações da moda, da dramaturgia urdida com sofisticação intelectual e da “genialidade” das análises: um teatro sem corpo. E, se o teatro mantém uma ligação atávica com a imagem, assim também é com o corpo do intérprete, mesmo que esse corpo esteja no lugar de conduzir outros corpos, como é o caso do teatro de marionetes e de objetos.

Pensar uma historiografia teatral na qual o corpo do intérprete flua livremente de um momento histórico a outro e ocupe o centro das análises associa-se, de maneira mais abrangente, à própria atenção histórica ao corpo em si, atenção que “... restitui ao centro da civilização material modos de fazer e sentir, investimentos técnicos, confrontos com elementos: o ser humano ‘concreto’” (CORBIN; COURTINE; VIGARELO, 2002, p.7).

Assim, procurar por indícios na literatura, na dramaturgia, em textos teóricos, em imagens, em relatos sobre trabalhos de atores, atrizes, grupos, performers, companhias e de escolas de teatro e propor uma história do teatro que tenha como elementos principais elementos corporais e, muitas vezes grotescos, na criação de todas as épocas é permitir que atores e atrizes ocupem o seu devido lugar em tal história: o do centro da cena.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio à história do corpo. In: _____ (orgs). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FO, Dario; RAME, Franca (org.). *Manual mínimo do ator*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LE GOFF, Jacques.; MONTREMY, Jean-Maurice. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROMANO, Lúcia. _____. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

THAÍS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.