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

Denivaldo Camargo de Oliveira

O espaço da palhaçaria no gênero trágico: **aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço**.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, na linha de pesquisa processos composicionais para a cena, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

Brasília
2017

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

Denivaldo Camargo de Oliveira [1]

O espaço da palhaçaria no gênero trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, na linha de pesquisa processos composicionais para a cena, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

Brasília, 05 de dezembro de 2017

[1] Denis Camargo integra o corpo docente do Centro Universitário IESB onde lecionas as disciplinas: Prática de Montagem I, História do Teatro II e Gestão e Produção Teatral. Em 2009, fundou e participa do BR s.a. – Coletivo de Artistas como diretor teatral, produtor cultural, ator e palhaço. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação e bacharel em Interpretação Teatral pelo Instituro de Artes da Universidade de Brasília.

Tese: **O espaço da palhaçaria no gênero trágico**: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço.

.....
Banca: Profª. drª. Ana Elvira Wuo
Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

.....
Banca: Profª. drª. Felícia Johansson Carneiro
Universidade de Brasília – UnB.

.....
Banca: Profª. drª. Roberta Kumasaka Matsumoto
Universidade de Brasília – UnB.

.....
Presidente e orientador: Prof. dr. Marcus Santos Mota
Orientador
Universidade de Brasília – UnB.

Brasília, 05 de dezembro de 2017.

Resumo

A pesquisa acadêmica *O Espaço da Palhaçaria no Gênero Trágico* **a**nalisa as aplicações de procedimentos cômicos na obra Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço. No que concerne à parte prática, a obra *Édipo-Rei*, de Sófocles, é usada como estrutura formal do desenvolvimento do processo criativo em diversos aspectos: recepção e adaptação de texto clássico, mapeamento de cenas, revisão de estrutura trágica e cômica, liberdade poética na inserção de novos diálogos, personagens (Mino e Tauro) e letras de músicas parodiadas. A parte do desenvolvimento da práxis dessa pesquisa passou pelas seguintes fases: análise do mito, da estrutura dramatúrgica da obra original, adaptação de obra para o contexto da comicidade, experimentos em ensaios com os atores-palhaços, ensaios com os músicos, trabalhos de produção, divulgação e seis apresentações do resultado final, em formato de espetáculo de palhaços para adultos, denominado *Édipo Rei — o rei dos Bobos*. O problema localiza-se justamente na questão da "consciência trágica", no contexto da poética da tragédia, e seu impacto na "lógica do palhaço" e no contexto da linguagem da palhaçaria. A tese também abarca uma revisão das teorias da comicidade e sua complexidade no campo da *práxis* do ator-cômico. Essa pesquisa teórico-prática abre um espaço no campo acadêmico para consulta e análise da arte da palhaçaria no que se refere à construção de espetáculo trágico-cômico. E, por fim, uma extensa revisão bibliográfica acerca do gênero trágico, do mito de Édipo-Rei, suas variantes e desdobramentos da Poética de Aristóteles.

Palavras chave: trágico, cômico, palhaço.

Resumen

La investigación académica: “El Espacio del Actor Payaso en el Género Trágico” analiza las aplicaciones de procedimientos cómicos en la obra *Edipo Rey* y sus implicaciones en el trabajo del actor payaso. En lo que se refiere a la parte práctica, la obra Edipo Rey, de Sófocles, es usada como estructura formal del desarrollo del proceso creativo en diversos aspectos: recepción y adaptación de texto clásico, mapeo de escenas, revisión de estructura trágica y cómica, libertad poética en la inserción de nuevos diálogos, personajes (Mino y Tauro) y letras de canciones parodiadas. La parte del desarrollo de la *praxis* de esta investigación pasó por las siguientes fases: el análisis del mito, la estructura dramatúrgica de la obra original, la adaptación de la obra al contexto de la comicidad, los experimentos en ensayos con los actores payasos, los ensayos con los músicos, el trabajo de producción, la divulgación y seis presentaciones del resultado final en formato de espectáculo de payasos para adultos llamado *Edipo Rey - el rey de los Bobos*. El problema se enfoca justamente en el aspecto de la "conciencia trágica", en el contexto de la poética de la tragedia, su impacto en la "lógica del payaso" y, en el contexto del lenguaje del actor payaso. La tesis también abarca una revisión de las teorías de la comicidad y su complejidad en el campo de la *praxis* del actor cómico. Esta investigación teórico práctica abre un espacio en el campo académico para consulta y análisis del arte del actor payaso en lo que se refiere a la construcción de espectáculo trágico-cómico. Y, finalmente, una extensa revisión bibliográfica acerca del género trágico del mito de Edipo Rey, sus variantes y desdoblamientos de la Poética de Aristóteles.

Palabras clave: trágico, cómico, actor payaso.

ABSTRACT

The academic research *The space of clownerie in tragic genre* analyzes the application of comic procedures and its implications in the work of an actor-clown. With respect to the practical dimension, Sophocles's oeuvre Oedipus The King is utilized as formal structure for developing the creative process in various aspects: the actual reception of classic oeuvres, the adaptation, the review of tragic and comic structure, the poetic license to insert new dialogues and characters (Mino and Tauro) and parodies. The dimension of praxis development of this research has passed by the following phases: analysis of the myth and the dramaturgic structure of the original work, adaptation to the context of comicality, experimentation in rehearsals with the actors-clowns and musicians, to deal with issues in production, divulgation and to present six performances as a final result in form of a clown show for adults denominated Oedipus The King - king of the Fools. The problem is situated on the "tragic consciousness" in the context of the poetics of tragedy and its impact on the “clown's logic” as well as in the context of the poetics of traditional clownerie. Furthermore, this thesis comprises a review of theories of comicality and its complexity in the comic-actor’s field of praxis. This theoretical-practical research opens a space in the academic field for investigation and analysis of the art of clownerie in special regard to the construction of a tragic-comic theatrical spectacle. Lastly, an extensive literature review of tragic genre, of Oedipus The King’s myth, its variations and deployments considering Aristotle’s Poetics.

Keywords: Tragic, comic, clown.

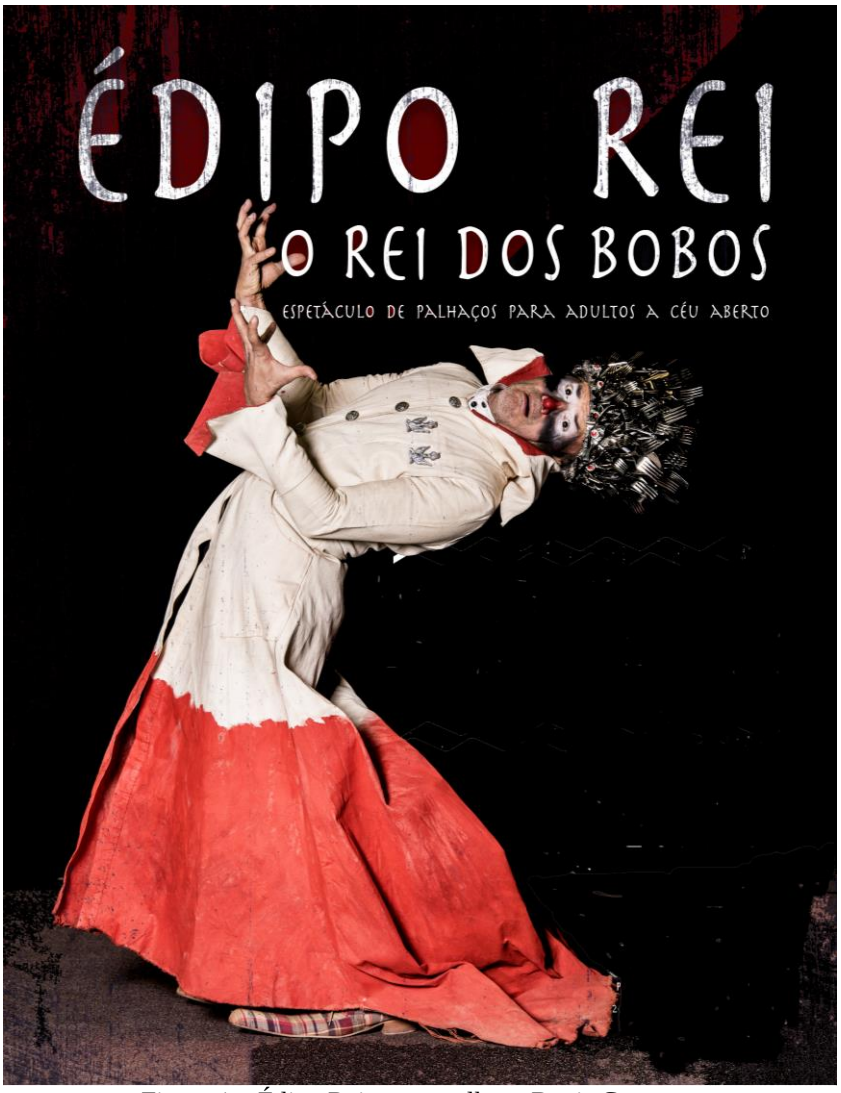


Figura 1 – Édipo Rei – ator-palhaço Denis Camargo
Arte: Thiago Sabino

Dedico esta tese às minhas irmãs Maria Aparecida de Oliveira Araújo por seu apoio incondicional, por seu amor e respeito à minha pessoa. E à memória da minha irmã caçula Marlúcia Camargo de Oliveira (*in memorian*).
E, principalmente, à minha mãe Anedina Camargo de Oliveira que sempre compreendeu o meu extremo esforço para conseguir estudar e me formar, mesmo tendo que dividir o meu tempo entre os estudos e o trabalho. Minha apoiadora incondicional, sempre me orientando em em todos os momentos mais difícieis da minha vida, fato que me permitiu chegar até aqui.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço aos artistas cênicos envolvidos diretamente nessa pesquisa: Simone Marcelo (Jocasta), Hugo Leonardo (Creonte), Lupe Leal (Tirésias), Gustavo Gris (Servo e Coro), Herbert Costa (Mensageiro de Corinto e Coro), José de Campos (Mino), Luiz Alfredo Vannini (Tauro), Ana Luiza Bellacosta (Grã Sacerdotisa, Corifeu I e Coro), Maria Garcia (Corifeu II e Coro), Mariana Neiva (Corifeu III e Coro), Pedro Jorge (Corifeu e Coro), Lorena Matos (Coro), Luiza Martins (Coro) e Paulo Gomes (Coro) por toda a dedicação, confiança, empreendedorismo e amor à arte da palhaçaria.

Aos músicos e musicistas que tanto colaboraram: Isabella Pina, Joana Lopes, Lucas Ferrari, Marley Medeiros, Tina Carvalho, Tomaz Rodrigues e André Araújo.

À Andréa Patzsch pela execução dos figurinos: Édipo, Creonte e Jocasta.

Ao cenógrafo e grande amigo Roustang Carrilho pela criatividade e apoio nas horas mais difíceis.

Aos iluminadores: Lemar Rezende e Moisés Vasconcellos.

Aos fotógrafos: Thiago Sabino e Edith Neiva.

Ao amigo e assessor de imprensa Pedro Caroca.

À Kamala Ramers e à Lidiane Araújo por serem meu braço direito e esquerdo nos momentos em que mais precisei.

Aos atores-palhaços que precisaram integrar no desdobramento desse trabalho: Beto Galdino, Deni Moreira, Pedro Mesquita e Stephanie Marques. E aos meus queridos: Dan Kaue e Diogo Silva que trabalharam na assistência de produção da segunda temporada e circulação do espetáculo *Édipo Rei - o rei dos Bobos* (2017).

Aos amigos de vida: Natássia Garcia, Vanessa Di Farias, Patrícia Carvalho, Isabella Andrade, Fabiana Marroni Della Giustina, Viviane Leoncy, Claúdia Moreira, Letícia Rodrigues, Ludmilla Valejo, Ana Flávia Garcia, José Regino, Guilherme Carvalho, Alessandra Vieira, Maria Aparecida Macedo Gomes, Clarissa Rangel, Cláudio Holanda, Pierre Vaxelaire, Juan Pablo e Edgar Rodrigues, Vitória Liocadio, Marcelo Alves, Misael Rocha, Célia Roque, Monalyza Reis, Cleide Pinheiro, Elayne Fernandes (e minhas colegas do Hran), à Ana Vaz pelo carinho e paciência, Alisson Araújo, Nei Cirqueira, Frank Dezeuxis, Luciano Arruda e tantos outros que, de certa forma, me ouviram e me deram o ombro amigo.

Agradeço à minha querida e amada mãe Dora que me alertou sobre a ajuda espiritual do orixá Omolu, Obulaiê, “Iorubá”. Muito obrigado!

Um agradecimento mais que especial ao professor doutor Marcus Mota por aceitar essa pesquisa e acreditar na relevância no meio acadêmico. Gratidão por todas as questões levantadas e orientações rigorosas em todo o percurso da pesquisa.

Às professoas doutoras que compõem essa banca: Felícia Johansson, Roberta Matsumoto e Ana Elvira Wuo, muito obrigado por terem aceitado esse desafio e pelas contribuições para defesa dessa pesquisa.

Aos meus amados mestres: Sue Morrison (CN), Avner - *the* eccentric (EUA), Gorka Ganso (ES), Chacovachi (AR), Doutores da Alegria/SP (Wellington Nogueira, Val de Carvalho, Raul Figueiredo, Roberta Calza), Leris Colombaioni (IT), Hilari Chaplain (EUA), Doutores da Alegria, Ézio Magalhães, Pepe Nuñes (ES), João Artigos, Mauro Zanatta, Márcio Libar, Allain Farbain e Lory Leshin (*École Le Samovar*-FR).

A todos, o meu muito obrigado!

> “Todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento do salto nunca é predeterminado. No meio so salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo – um colaborador-chave. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele.” (Anne Bogart, 2011, p. 115).

.

Listas de figuras

FIGURA 1 – ÉDIPO REI – ATOR-PALHAÇO DENIS CAMARGO 7
FIGURA 1 – PRIMEIRA SAÍDA DE PALHAÇO EM BRASÍLIA 64
FIGURA 1 – ESPAÇO ESCOLHIDO PARA SER APRESENTADO O ESPETÁCULO *ÉDIPO REI - O REI DOS BOBOS* 158
FIGURA 2 – RELAÇÕES ENTRE CORO-BUFÃO, BANDA-CORO E ESPECTADORES 158
FIGURA 3 – MAPEAMENTO DA CENA: ÉDIPO REI E CORIFEU I 159
FIGURA 4 – PERSONAGEM CREONTE – ATOR-PALHAÇO HUGO LEONARDO 160
FIGURA 4 – MAPEAMENTO DE CENA – ENTRADA DE CREONTE 161
FIGURA 5 – MAPEAMENTO ENTRE ÉDIPO E CORO-BUFÃO 164
FIGURA 6 – REGISTRO FOTOGRÁFICO DA CENA 164
FIGURA 7 – MAPEAMENTO DA CENA: ÉDIPO, TIRÉSIAS E CORO-BUFÃO 166
FIGURA 8 – MAPEAMENTO DA CENA: CORO, ÉDIPO E TIRÉSIAS 166
FIGURA 9 – MAPEAMENTO DE CENA: ÉDIPO, TIRÉSIAS E CORO-BUFÃO. 168
FIGURA 10 – MAPEAMENTO DA CENA: CREONTE E CORO-BUFÃO 170
FIGURA 11 – MAPEAMENTO DA CENA: ÉDIPO, CREONTE E CORO-BUFÃO 172
FIGURA 12 – MAPEAMENTO DE CENA: CORO E ÉDIPO 174
FIGURA 14 – PERSONAGEM TIRÉSIAS - ATOR-PALHAÇO LUPE LEAL 182
FIGURA 15 – MAPEAMENTO DE HIERARQUIA DOS PERSONAGENS 182
FIGURA 16 – HIERARQUIA DOS PERSONAGENS: JOCASTA, ÉDIPO, CREONTE E CORO 183
FIGURA 17 – RAINHA JOCASTA – ATRIZ-PALHAÇA SIMONE MARCELO 184
FIGURA 17 – MAPEAMENTO DA CENA: JOCASTA, CREONTE E ÉDIPO 187
FIGURA 18 – JOCASTA PALHAÇA & INTÉRPRETE 188
FIGURA 19 - PERSONAGEM JOCASTA 192
FIGURA 21 - ELENCO PRONTO PARA ENTRAR EM CENA. 200

SUMARIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO1 - A OBRA E O TRÁGICO EM ÉDIPO REI 22

1.1 – *OEDÍPOUS TYRANNUS* (OT)– PEQUENA VIAGEM AO PENSAMENTO MÍTICO NA GRÉCIA ANTIGA 33

1.2 - ÉDIPO REI DE SÓFOCLES – VIAGEM À GRÉCIA ANTIGA 42

CAPÍTUDO2 – AS RELAÇÕES ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA DA COMICIDADE NO ESPAÇO DA CENA 61

2.1 AS TRÊS TEORIAS DA COMICIDADE E A PRÁTICA DA PALHAÇARIA 69

2.2 A NOVA TEORIA DA COMICIDADE E SUAS RELAÇÕES COM A PALHAÇARIA 94

CAPÍTULO 3 - A ARTE DA PALHAÇARIA NO PROCESSO COLABORATIVO EM *ÉDIPO REI – O REI DOS BOBOS* 108

3.1 –O PROCESSO CRIATIVO DE *ÉDIPO REI – O REI DOS BOBOS!* 113

3.2 - ROTEIRO DIAGRAMÁTICO – *ÉDIPO REI – O REI DOS BOBOS!* 115

3.3 – MAPEAMENTO DO PROCESSO CRIATIVO – *ÉDIPO REI – O REI DOS BOBOS!* 117

3.4 – ADAPTAÇÃO DA NOVA DRAMATURGIA INTITULADA ÉDIPO REI – O REI DOS BOBOS! 120

3.5 – ROTEIRO E SUAS (RE)ESCRITURAS 121

3.6 – A CONVOCAÇÃO DA TRIPULAÇÃO DESSA VIAGEM COLETIVA 140

3.7 – A METODOLOGIA UTILIZADA DURANTE A PRODUÇÃO DE CENAS 144

3.8 – MAPEAMENTO DAS CENAS CORO-BUFÃO, ÉSIPO E CREONTE 158

3.9 – SOBRE O MAPEAMENTO DAS CENAS DAS PERSONAGENS: 176

ÉDIPO, JOCASTA, TIRÉSIAS, CREONTE, MENSAGEIRO E SERVO. 176

CONSIDERAÇÕES FINAIS 193

REFERÊNCIAS 201

Introdução

Esta pesquisa intitulada *O Espaço da Palhaçaria no Gênero Trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço* tem como objetivo central a análise de aplicações de procedimentos cômicos da poética do palhaço no processo criativo de Édipo Rei, de Sófocles, e análise das implicações do gênero trágico no trabalho do ator-palhaço.

A proposta desse trabalho insere no meio acadêmico sua tese: uma discussão sobre a arte da palhaçaria sendo utilizada de forma híbrida e desterritorializada nas questões de gênero, poética e estética. No campo da *práxis*, fez-se necessário desenvolver e analisar o processo criativo do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos* que fez uso de diferentes abordagens no contexto da palhaçaria nacional e internacional. Logo, criou-se um espaço para realizar recepção de texto clássico e discussão de procedimentos cômicos da palhaçaria tradicional e contemporânea. Além disso, uma discussão e revisão de teorias sobre o trágico e sobre as teorias da comicidade às quais ainda não contemplavam o tipo de palhaçaria abordada e que me levaram a realizar essa pesquisa. Assim, possibilitou também o desdobramento de minha pesquisa de mestrado intitulada: *Formação em palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços.*[2]

As relações entre o objetivo dessa pesquisa e o pesquisador são bastantes complexas. Primeiro, porque não se deve desvincular as minhas experiências no que se refere à aprendizagem no campo da palhaçaria nos cursos com Sue Morrison[3] (CA), Avner Eisenberg [4] (EUA), *École Théâtre Le Samovar: clowns, Burlesques et*

[2] Dissertação realizada no Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre no curso de Arte, com habilitação em Arte Contempoânea e na linha processos composicionais para cena. Orientador: professor doutor Marcus Mota. Ano: 2012.

[3] Em 2015 participei do *workshop Clown Through Mask*, ministrante: Sue Morrison (CA), carga horária: 40h. Local: 4º Na Ponta do Nariz – Festival Internacional de Palhaços, no Espaço da cia. Quasar.. Em 2016, consegui participar do curso *Clown Through the Mask*, no *Centro de Recursos Teatro*— TRC (Toronto/CA), carga horária: 125 horas.

[4] Em 2013, participei da oficina *Freeze: Fight, Flight, or fight* ministrada por Avner Eisenberg (EUA), carga horária: 40h. Eisenberg formou-se em Teatro na Universidade de Washington, em 1971, época em que tinha grande interesse na Pantomima. Completa sua formação ao viajar para Franca na pretensão de estudar com Marcel Marceau, contudo, acabou-se por estudar na *École Internationale de Théâtre* de Jacques Lecoq.

excentriques[5] (FR), Pepe Nuñes[6] (ES), Leris Colombaini[7] (IT), Mauro Zanatta[8] (BR), Ézio Magalhães[9] (BR), Daniela Carmona[10] (BR), Hilary Chaplain[11] (EUA), Márcio Libar[12] (BR), Doutores da Alegria[13] (BR), Ricardo Pucetti e Carlos Simioni[14] (BR). Segundo, faz-se necessário esclarecer o uso de algumas terminologias utilizadas, tais como: palhaçaria e palhaco.

Farei uso da terminologia palhaço ou palhaçaria quando fizer referência ao trabalho, à linguagem, estética ou poética do(s) artista(s) Palhaços. Palhaçaria será no sentido em que Demian M. Reis propõe:

> Se o sufixo "ria" tem relação com lugar, atelier e oficina — como a alfaiataria do alfaiate, a peixaria do vendedor de peixe e a padaria do padeiro —, então por que não palhaço e palhaçaria? O lugar onde consumimos o produto do palhaçaria é o corpo do palhaço, ele carrega e vende a sua palhaçaria para onde vai, seja nas ruas, nos circos, teatros ou hospitais. Palhaços investem sua vida de trabalho acessando um corpo risível, um corpo que constantemente se coloca como objeto do riso dos outros (REIS, 2013, p. 22-23).

---

[5] A Escola para Palhaços, Burlescos e Excêntricos – Le Samovar oferece curso de formação profissional para artistas circenses e cômicos. Fundada em 1990, por Franck Dinet, a escola passou por vários processos evolutivos e de locação. Em 2000, instalou-se definitivamente na região de Bagnolet, na França, com infraestrutura de escola, teatro e formação profissional em palhaço. Atualmente, oferece estágios, curso de formação profissional em palhaço, residência artística e realiza um festival anual de palhaço. Para outras informações, indico o site: www.lesamovar.net.

[6] Pepe Nuñes nasceu em Alicante, na Espanha, começou a carreira em 1985, em Barcelona. Pesquisou a linguagem do *clown* com mestres de todo mundo, e viajou dando oficinas de reciclagem para palhaços, como integrante da ONG - "Palhaços Sem Fronteiras". Desde 1999 reside em Florianópolis onde criou e trabalha no Circo Dona Bilica, um empreendimento da companhia Pé de Vento Teatro (SC).

[7] Em 2003, o *SESC FEST CLOWN* – Festival Internacional de Palhaços do DF promoveu uma oficina de palhaço com o mestre Leris Colombaioni. Leris Colombaioni, filho de Nani Colombaioni, iniciou sua carreira no circo tradicional italiano aos cinco anos de idade e sua larga experiência é herança de família, que eram integrantes de circo tradicional na Itália. Atualmente, com 58 anos de experiência no circo e na palhaçaria, relata que é descendente dos Delacqua e Travaglia, duas famílias da *commedia dell'arte*.

[8] Participei da oficina *Eu, o Clown e o que restou...* ministrante: Mauro Zanatta. Local: Festival Internacional de Teatro de Curitiba (PR). Carga horaria: 20H. Ano: 2001.

[9] Oficina *Mergulho na menor máscara do mundo* ministrada por Ésio Magalhães, pelo projeto *Oficinas de Aperfeiçoamento*, uma parceria da Cooperativa Brasiliense de Teatro e Circo e a Funarte Brasília. Carga horaria: 20 h. Data: 13/06/2003.

[10] no curso oficina *Técnicas e construção do Bufão* ministrado por Daniela Carmona do TEPA (RS)

[11] *SESC FEST CLOWN* – Festival Internacional de Palhaços do DF promoveu a oficina *Técnicas de Clown*, com Hilary Chaplain, Carga horária: 16h.

[12] Oficina A nobre arte do Palhaço, ministrante: Márcio Libar (RJ), Carga horária: 24h, local: Espaço Cultural Renato Russo, dias 08 e 09 de outubro de 2011. https://marciolibar.wordpress.com.

[13] Em 2007, participei do curso de *Formação do Programa Palhaços em Rede* dos *Doutores da Alegria*/SP com grupo brasiliense de palhaços do projeto *Risadinha — uma ação para o riso e para a saúde!* Este projeto foi fundado por mim no ano de 1998 a convite do diretor do Hospital Regional da Asa Norte, naquela época.

[14] Oficina *Técnica de Clown*, professores Ricardo Puccetti & Carlos Simioni, assistente: Renato Ferracini — grupo LUME TEATRO (SP). Carga horária: 60h. Local: Espaço Cultural Renato Russo, Brasília – DF. Data: de 14 a 22/11/1998. Carga horária: 60h.

Entretanto, Mario Fernando Bolognesi[15] defende a terminologia *Palhaçada*[16] em seu texto *Uns fazem palhaçadas outros palhaçarias*, o qual relata

> Os franceses, por seu turno, dizem que a arte dos clowns chama-se "clownerie". Tá aí: palhaçaria vem a ser a transposição do francês para o português. Efeitos inconscientes da colonização cultural? Por que não clowneria? Não fica bem escancarar a transposição idiomática à revelia do que predomina no português (BOLOGNESI,

Nota-se claramente que Bolognesi defende uso da terminologia palhaçada em detrimento do termo palhaçaria que, segundo ele, está apenas correlacionada à adaptação terminológica do termo francês *clownerie* para a nossa cultura. Não obstante, realiza um juízo de valor depreciativo e generaliza ao expor o seguinte pensamento:

> O vasto público popular, do picadeiro, das ruas e das praças da América Latina sabe muito bem o que é a palhaçada. Quanto à palhaçaria, a se insistir no termo e em tudo o que ele implica, há muito trabalho para a sua consolidação. E o principal: ter consciência de que a palhaçaria se direciona a um público educado na recepção do espetáculo. A palhaçada não requer tal iniciação.

Não acredito que todos os palhaços que usam a terminologia palhaçaria o façam com a intenção de recusar a nossa herança tradicional ou porque desejam que seu trabalho tenha apenas um "público educado". Discordo também quando o pesquisador expõe que "Mudanças também ocorreram na tipologia da personagem (há quem defenda não se tratar de personagem – mas isso é assunto para outro momento!), no repertório adotado e na postura profissional diante daquilo que se faz." Quando participei da minha primeira oficina, lembro-me claramente que, de imediato, a metodologia aplicada direcionava o entendimento de que palhaço não é personagem. Não no sentido do entendimento da nossa herança teatral – criado ficticiamente por um dramaturgo ou, pelo contrário, mesmo que existam personagens inspirados em fatos reais (como em obras documentais), ainda assim, o ator (ou atriz) que irá desempengar o seu papel não terá uma compreensão totalizante da vida daquela pessoa.

---

[15] Professor Titular (aposentado) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de São Paulo (SP). Bolsista em Produtividade e Pesquisa, nível 2, do CNPq. Graduado em Filosofia pela UNESP (1978). Mestre (1988) e Doutor (1996) em Artes/Teatro pela Universidade de São Paulo, USP. Livre-Docente em Estética e História da Arte pela UNESP (2003). Dedica-se ao ensino, orientação e pesquisa no Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP, nas áreas de Teatro e Circo, com ênfase nos estudos dos palhaços, da comédia e do cômico circense.

[16] BOLOGNESI, M.F. Uns fazem palhaçada; outros, palhaçarias. Texto publicado no Circus: Festival Internacional Sesc de Circo, v.1, p. 26-27, 2017.

Logo, defendo em minha tese que palhaço não é personagem, não do ponto de vista do ator que o desempenha. Ao estudar na *École Théâtre Le Samovar: clowns, Burlesques et excentriqu*es percebi que, em sua metodologia de ensino, somos direcionados para adquirir esse pensamento. Pierre Etaix[17] em seu livro *Il faut apeler un clown* (2002, p. XV) relata que:

> Ao contrário do comediante que incorpora múltiplos personagens em diferentes peças, respeitando escrupulosamente o texto de um autor, o palhaço em todas as circunstâncias continua sendo sua própria caricatura e nada mais. É uma entidade que não tem autor nem diretor. Ele é responsável apenas por ele mesmo.[18] (tradução minha)

Logo, essa compreensão totalizante de si mesmo e a capacidade de inseri-la na produção de seu trabalho é de responsabilidade do palhaço. É óbvio que ele pode fazer uso de obras teatrais ou se submeter ao olhar de um diretor ou encenador. Entretanto, ele deve estar atento para que não seja anulado, despersonalizado ou descaracterizado em detrimento de uma estética cênica ou da imposição de um diretor que não conhece ou compreende as singularidades da arte da palhaçaria.

Contudo, em relação à sua audiência, não há domínio nessa área. O espectador poderá considerá-lo um personagem. Até porque, para a audiência, esse ser estranho e inadequado socialmente e que, faz uso da menor máscara do mundo, aparentemente encontra-se fora do padrão social. Um ser irreal porque, a realidade desse espectador é repleta de normas, regras, perfeccionismos e de uma busca desenfreada pelo sucesso, pela beleza, pela moda, modismos e tendências e que, por isso, o palhaço é julgado como um ser com um estilo de gosto duvidoso. Logo, não é um ser real para a audiência porque não obedece às convenções sociais como qualquer cidadão comum. Para o espectador, o palhaço pode ser entendido como um ser ficcionalizado porque usa roupas esdrúxulas, questiona a realidade e uma série de etcéteras que são expostas durante a execução de seu trabalho, seja este qual for.

Porém, eu concordo com a opinião do pesquisador Fernando Bolognesi quando ele relata que essas questões devem ser desdobradas e transformadas em uma análise profunda e extensa. Infelizmente, se o fizer, estarei desviando o foco dos objetivos dessa

---

[17] Palhaço, ator, diretor de cinema e autor do livro *Il faut apeler un clown.*

[18] Texto original: "*À l'inverse du comédien qui incarne des personages multiples dans différentes pièces, en respectant chaque fois scrupuleusement le text d'un auteur, le clown en toutes circonstances demeure sa prope caricature et rien d'autre. C'est une entité qui n'a ni auteur ni metteur en scène. Il n'a de compte à rende qu'à lui-même*" (ETAIX, 2002, p. XV).

pesquisa acadêmica. Apesar de saber que são questões pertinentes, e que, de certa forma, também influenciam nas opções estéticas e teóricas contidas no escopo dessa pesquisa, evitarei conscientemente o seu desenvolvimento para não dissipar o objetivo proposto.

Até o presente momento, posso afirmar que, recuso usar a terminologia *palhaçada* porque, em nossa cultura, esse substantivo feminino é comumentemente usado de forma pejorativa em seu sentido figurativo e que, por isso, tornou-se estigmazado. Ademais, a tudo que se refere como balbúrdia, algazarra, ato ou ações que se encontram fora da norma/regra social é comum ouvir a expressão: "que palhaçada é essa?"

Nessa pesquisa, haverá o uso recorrente da terminologia ator-palhaço porque existem palhaços que não se especializaram na arte teatral (não tem formação técnica especializada) e existem atores, como é o meu caso, que buscaram arduamente essa especialização na arte da palhaçaria. Antes de me tornar palhaço, eu me tornei bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, curso que possibilitou diversas experimentações no campo da arte da atuação. Na arte da palhaçaria, como bem orienta Étaix, é preciso aprender diversas habilidades:

> Na verdade, aquele que quer seguir esse caminho deve aprender "a arte de saltar" – em outras palavras acrobacias – que permite realizar quedas com elegância e sem danificar o corpo, a dança que dá graça a cada movimento. Ele terá que aprender mímica para expressar através de atitudes, gestos, expressões, uma gama completa de sentimentos, de estados da alma e sensações. Será necessário que ele saiba fazer malabarismos para fazer graça com todas as suas inabilidades e artimanhas– fazer um pouco de magia, porque o irracional é parte do universo do palhaço - e também sem ser um virtuoso, o palhaço deve saber tocar corretamente vários instrumentos musicais.[19]

Se, o palhaço não possui essas habilidades, ele precisa aprendê-las corretamente para ganhar outras variedades no seu trabalho. Contudo, quando um mágico, malabaristas, um dançarino, um artista circense de aparelhos procura uma escola ou um

---

[19] Texto original: "*En effet, celui qui veut s'engager dans cette voie doit impérativement apprendre "l'art de sauter"– autrement dit l'acrobatie – qui permet d'exécuter des cascades sans dommages et avec élégance, la dance qui donne la grâce à chaque mouvement. Il devra y adjoindre le mime pour exprimer par des attitudes, des gestes, des expressions, une gamme complète de sentiments, d'états d'âme et sensations. Il lui faudra savoir jongler pour rendre drôles toutes ses maladresses feintes– faire un peu de magie, car l'irrationnel fait partie de l'univers du clown – et aussi sans être un virtuose, le clown doit savoir correctement jouer de plusieurs instruments de musique*." (ETAIX, 2002, p. XI).

mestre da palhaçaria para aprender a ser palhaço. Geralmente, isso não é uma norma, ele está à procura de inserir o palhaço em seu trabalho anterior. Por isso, é fácil constatar quando um mágico-palhaço, malabarista-palhaço, dançarino-palhaço, etc. faz uso das técnicas da palhaçaria. Eu sou um ator, com larga experiência na área teatral, e que, a princípio, fui em busca de oficinas de iniciação ao palhaço. Contudo, não queria ser apenas um palhaço. Não queria descartar a minha habilidade no campo da atuação (se é que isso é possível). Atualmente, me considero um ator-palhaço porque me sinto habilitado em ambas as áreas: teatro e palhaçaria.

Seguindo essa linha de raciocínio, quando um ator-palhaço compreende a palhaçaria de forma consistente e consciente, ele consegue aplicar procedimentos cômicos correlacionados à estética do palhaço. Entretanto, necessita de alguém para transmitir esse conhecimento técnico que exige anos de treinamento, estudo e imersão em processos criativos. Desde 1998 até 2017 venho sendo atravessado por essa experiência, no sentido larrosiano, tanto em oficinas de iniciação com mestres de diferentes escolas (e na Le Samovar) quanto em criações de espetáculos como ator ou diretor.

E foram esses diversos encontros com meus mestres palhaços que viabilizaram essa relação de ensino e aprendizagem. Porém, o erro sempre esteve presente nesse percurso, erro no entendimento, na execução e na forma de lidar com ele no espaço da cena. E, foram as oficinas ou *workshops* que promoveram, de certa forma, essa relação de transmissão de saber que, tradicionalmente, é realizado de forma oral. Por isso, faz-se necessário citar esses encontros e experimentos para conduzir o entendimento sobre a especificidade desse tipo de comicidade.

Retornemos à outra parte da citação de Demian Reis (2013) para focarmos a atenção sobre outro ponto de sua citação, o qual comunica que necessita-se um investimento de uma vida para acessar “um” corpo risível e “um” corpo que se coloca constantemente sob o riso dos outros. Essa colocação, sob o meu ponto de vista, poderia ser mais precisa se ele não usasse o artigo indefinido “um”. O artigo indefinido é usado para fazer referência ao substantivo, no caso, palhaço ou palhaçaria. Então, se é nesse *corpo-lugar*, local onde acontece a produção da comicidade do palhaço, esse pequeno detalhe de uso do artigo indefinido para definido torna-se determinante. Na palhaçaria, os procedimentos cômicos encontram-se nesse corpo cômico e, a partir dele, em suas

relações intrínsecas e extrínsecas, sempre num movimento flutuante e ainda fazendo uso da triangulação (quebra da quarta parede).

Outro fato importante, não se aprende a arte da palhaçaria em uma oficina de iniciação ou retiro, contudo, esta se torna um ponto de partida muito importante na vida desse palhaço principiante. Até mesmo na escola Le Samovar, somos chamados a atenção para essa questão, apesar do curso ser profissionalizante e de nos oferecer uma grade curricular bastante intensa e variada, a formação não se completa com o que ela nos oferta. É necessário um investimento de tempo, treinamento e muitos experimentos para conseguir compreendê-la e empregá-la em formato de espetáculo cênico.

Neste momento, é fundamental que foquemos a atenção sobre essa escolha de investir uma vida, ou parte dela, sobre o aprendizado e a produção artística desse tipo de comicidade. Logo, chamo a atenção sobre a trajetória do pesquisador, pois ela enaltece sua escolha e a importância desse objeto de estudo.

Em "***O espaço da palhaçaria no gênero trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator palhaço"*** encontra-se, num fluxo permanente, no processo metodológico que enfoca essa relação conhecimento e experiência do diretor-pesquisador que se apropria da experiência dos artistas palhaços que integram o processo criativo do espetáculo ***Édipo Rei – o rei dos Bobos***. Durante o processo criativo do espetáculo cênico, mantive uma atenção especial sobre as proposições e diferentes pontos de vista dos artistas palhaços envolvidos. Contudo, ressalto a questão levantada por Walter Benjamin (1892-1940) sobre periodismo que, segundo o filósofo, "é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência (BENJAMIN, 1986, p. 111)". O periodismo anula a experiência porque se forma na aliança traiçoeira entre a informação e a produção de opinião. Evito focar na formação do sujeito produzido e manipulado pelos atrativos da informação e da opinião. Logo, alguns relatos sobre as minhas experiências pretendem ressaltar outros caminhos, caminhos estes que me fizeram chegar à tal "aprendizagem significativa".

No processo criativo do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos* teve essa abertura para uma "aprendizagem significativa" tanto no âmbito do diretor quanto no âmbito dos atores (e atrizes). Por outro lado, a tensão se estabelecia quando certas opiniões eram muito vagas, sem fundamentação ou extremadas de uma certeza "absoluta". Como exemplo, cito uma frase muito repetida nesse período: "o palhaço

possui um compromisso com o riso. E a liberdade do palhaço? Ele não obedece regras ou imposições de uma estrutura cênica teatral." Reflito sobre isso porque, segundo Jorge Larrosa, "o sujeito moderno não só está informado e opina, como também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades; um curioso impenitente, eternamente insatisfeito" (LARROSA, 2016, p. 22). Por outro lado, uma peculiaridade das minhas características é a da curiosidade.

Minha insatisfação não se encontra no campo do perfeccionismo mas, sim, no campo da curiosidade e da descoberta. No passado, eu acreditava nessas "verdades absolutas" até que chegar no curso *Clown Through Mask* e perceber que: ouvir algo é bem diferente de fazer; fazer algo uma coisa e achar que o outro está interpretando com exatidão o que estamos fazendo pode gerar um grande equívoco. O espectador pode ter uma leitura totalmente diferenciada daquilo que estamos realizando no espaço da cena. E, para Sue Morrison, nem sempre estamos conectados quando achamos que estamos, e só quem está de fora pode ter essa certeza.

Sobre o primeiro capítulo, *O mito e o trágico em Édipo Rei* realizei um estudo nas diversas abordagens sobre o mito de Édipo e suas variantes. Sobre o pensamento mítico na sociedade da Grécia Antiga e o quanto ele ainda nos assombra na sociedade atual. Sobre questões de regras sociais, morais ou religiosas que eram discutidas naquela sociedade e que ainda se fazem presentes no nosso dia a dia. *A priori*, a sensação de texto antigo e ultrapassado se desaparece a partir do instante em que nos vemos mergulhados nessas questões que abordam assassinato, vingança, incesto e de uma sociedade tebana que espera que seu governante resolva tudo por ela, do sincretismo religioso e da intolerância religiosa e das disputas de poder. A intenção desse capítulo é de realizar uma abordagem teórica sobre o pensamento mítico das Grandes Dionisíacas, perpassando por alguns conceitos e reflexões teóricas sobre a recepção de texto trágico e clássico, sem desconsiderar o seu contexto – histórico, social, político, religioso e linguístico. A obra de Sófocles, mundialmente conhecida como *Oedípous Tyrannus*, é considerada por muitos helenistas, filósofos, antropólogos, sociólogos e teóricos teatrais como a tragédia das tragédias.

O segundo capítulo versa sobre as teorias da comicidade e que, atualmente, algumas parecem ser datadas e não atender as variadas formas estéticas que trabalham com o humor, o riso ou o cômico. Principalmente quando se trata da linguagem da palhaçaria. Analisar a produção de procedimentos cômicos e suas implicações no

trabalho do ator-palhaço nos faz refletir sobre o riso, seu surgimento e seu pensamento na história ocidental. Boa parte do material bibliográfico utilizado apresenta-nos uma dicotomia entre comédia e tragédia, essa relação dicotomizada se fortalece a partir da publicação e análise da *Poética* de Aristóteles. Contudo, muitos dos estudos que tratam sobre o riso e sobre a comicidade estabelecem maneiras diferenciadas entre essas relações do riso e o pensamento por ele gerado, por isso cumpre investigá-lo num lugar diferenciado, um riso que gera reflexão e compreensão do mundo.

Os embasamentos teóricos (conceitos) ou questões que nos fazem refletir sobre a estética da palhaçaria acabam por produzir diferentes entendimentos, o que nos induzem a alguns "mal-entendidos" sobre a produção estética da palhaçaria e seus entendimentos conceituais. As teorias sobre a comicidade: a) teoria da superioridade (Henry Bergson e Vladimir Propp), b) teoria do alívio (Sigmund Freud), c) teoria da incongruência ou incoerência (Thomas Hobbes), nos apresentam determinadas leituras sobre o enigma riso, do humor e da comicidade. Esta tese não se trata especificamente de uma história do pensamento sobre o riso ou sobre a comicidade apesar de certas discussões perpassarem por essa questão.

O terceiro capítulo procurou manter-se conectado com as informações anteriores, contudo, focaliza-se precisamente no processo criativo e na análise da obra *Édipo-Rei,* de Sófocles, nas motivações da escolha dessa obra clássica, no roteiro diagramático[20] e no mapeamento das cenas, na adaptação do texto original, na inserção de diálogos e personagens, na criação das paródias, nas escolhas estéticas, nas escolhas dos atores-palhaços, na metodologia das atividades dos ensaios, registros de apresentações e entrevistas dos atores-palhaços. Esse diálogo entre essas diferentes estéticas: trágica e cômica, levou-nos a refletir sobre como aconteciam os festivais das *Grandes Dionisíacas*. Mais do que pensar em diferenças dicotômicas, foi preciso enxegar o quanto elas tinham em proximidade, complementariedade e diálogo.

Algumas questões e relatos de experiências sobre o trabalho de ator-palhaço, vivenciadas em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, foram coletadas por meio de entrevistas cedidas pelos artistas envolvidos no desenvolvimento dessa pesquisa. Contudo, a

20 Ler artigo *Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. Revista Cena, UFRGS, Porto Alegre, v. 18, 2015a. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 13 dez. 2017.*

análise será mediada pelo impacto dessa abordagem trágico-cômica nesses atores-palhaços: sua dificuldade em lidar com o texto trágico, com a rigidez dessa estrutura dramática, na relação da máscara cômica e com a máscara trágica, nos procedimentos cômicos utilizados nessa estrutura dramática e na cooperação/colaboração durante o processo criativo.

As considerações finais traçam outra forma de compreender os rumos que essa pesquisa tomou e que ainda poderá tomar. Por ter como objeto a construção de um espetáculo de palhaços estruturado, até o presente momento, o espetáculo Édipo Rei – o rei dos Bobos já realizou duas temporadas, totalizando 26 apresentações e uma apresentação para o Prêmio Sesc do Teatro Candango – mostra teatro de rua (2017). O espetáculo Édipo Rei – o rei dos Bobos ganhou o Prêmio Sesc do Teatro Candango de Melhor Espetáculo de Rua de 2017 do Distrito Federal.

Acrobata da Dor
Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.
Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta clown, varado
pelo estertor dessa agonia lenta ...
Pedem-se bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d'aço...
E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço.[21]

[21] O poema ***Acrobata da Dor*** pertence ao livro de poesias Broquéis (1893), de Cruz e Sousa, denominado o Cisne Negro do movimento Simbolista Brasileiro. Este poema foi-me recitado por Ildeu Ferreira, organizador do Festival do Teatro Nacional - Pau Brasil - Ouro Branco (MG), logo após a apresentação do espetáculo {Entre} Cravos & Lírios, o qual eu faço parte como ator-palhaço. Segundo Ildeu, ao ver o nosso espetáculo, esse poema lhe veio à mente, por isso ele decidiu recitá-lo como retribuição às sensações que ele lhes provocou.

Capítulo1 - A obra e o trágico em Édipo Rei

.....A obra de Sófocles, *Oedípous Tyrannus,* é considerada por muitos helenistas, filósofos, antropólogos, sociólogos e teóricos teatrais como a tragédia das tragédias.

Não foi por acaso que essa obra foi escolhida para compor essa pesquisa, à qual analisa alguns impactos e implicações de procedimentos cômicos utilizados pelos atores-palhaços que integram-na. Essas terminologias referentes à lógica do palhaço, palhaço, procedimentos cômicos, cômico ou comicidade serão tratadas adiante.

Édipo Rei, aristotelicamente falando, enquandra-se no clássico gênero trágico, logo, não podemos desconsiderar o seu contexto – histórico, social, religioso, linguístico. Peter Szondi, destaca – "desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Shelling, uma filosofia do trágico" (SZONDI, 2004, p. 23). Entretanto, sabemos que a *Poética*, de Aristóteles, tornou-se durante muito tempo uma fonte para leituras – reflexões, referência, comentários, estudos – e, consequentemente, alvo de duras críticas e apaixonadas vociferações realizadas por exegéticos antiaristotélicos. *A priori*, a teoria aristotélica é um conjunto de anotações de suas aulas às quais ele realizava análise e sistematização do discurso literário dos gêneros como poesia trágica, épica e lírica. Logo, a partir da Renascença, ela transformou-se numa espécie de manual de regras e normas do bom dramaturgo.

Ernani Pinheiro Chaves,[22] em sua apresentação da obra *Introdução à tragédia de Sófocles* de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), escreveu que "a partir de Gottsched[23] funda-se uma interpretação que será decisiva naqueles tempos: a *Poética* não se restringe ao que ela contém de reflexão teórica, mas constitui um conjunto de regras que devem orientar a prática do dramaturgo" (Ernani *in* NIETZSCH, 2006, p. 17). O que se sabe é que, a partir de Aristóteles, principia-se a terminologia "poética trágica", contudo, sua obra possui um forte teor de esclarecimento e ensinamento acerca da criação trágica, determinando ou procurando estabelecer quais são os elementos da arte trágica. Logo, a análise aristotélica está centrada em questões que envolvem a estrutura formal e a organização interna do gênero tragédia. Toda essa análise da poesia trágica é

[22] Ernani P. Chaves é graduado em Administração pela Universidade Federal do Pará (1978), mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986) e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993).
[23] Johann Christoph Gottsched (1700–1766) foi um escritor, crítico e dramaturgo alemão.

realizada em comparação com outros tipos de poesias, como a comédia e a epopeia, com o objetivo de obter uma espécie de classificação. Entretanto, além da estrutura formal da tragédia, Aristóteles se interessa também por sua finalidade , sendo este, para muitos estudiosos e, principalmente, para os antiaristotélicos, um dos pontos mais polêmicos de sua obra.

A *Poética* encontra-se dividida em vinte e seis capítulos: os cinco primeiros destinam-se à questão da *mímesis* poética, os capítulos de 6 a 22 tratam da tragédia, o capítulo 23 da epopeia, e os três últimos fazem uma comparação entre a epopeia e a tragédia. Divisão esta, empregada pelos organizadores da obra, contudo, a obra dedica-se nos primeiros capítulos a respeito da imitação. Para Aristóteles, em a *Poética*, a tragédia é:

> (…) uma imitação de caracter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (SOUZA, 2003, p. 110).

Outras formas de expressão com a epopeia, assim como a poesia ditirâmbica também são formadas, em geral, pela imitação (ARISTÓTELES, 1979, p. 241). Porém, essas imitações distinguem-se umas das outras em função dos meios, dos objetos ou dos modos pelos quais imitam.

Esses aspectos que diferenciam as imitações umas das outras (meios, objetos e modos) é destacado na forma como os poetas criam seus dramas: “como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores, ou iguais a nós, como fazem os pintores [...]” (ARISTÓTELES, 1979, p. 142). Entretanto, em toda a *Poética*, de acordo com essa análise aristotélica, as partes em que revelam as diferenças entre a comédia e a tragédia são poucas e sem tanta profundidade, se comparadas às partes dedicadas às formas “elevadas”.

A imitação, segundo Aristóteles, também se encontra na comédia, a diferença localiza-se na relação ao objeto da imitação, pois a comédia imita o que há de pior nos homens melhores e a tragédia imita homens melhores do que eles ordinariamente o são. Logo, a tragédia se distingue pela imitação de um caráter elevado e, se destaca, pela

ornamentação ou orquestração desse caráter no decorrer de sua apresentação na obra. Para que a obra provoque esse efeito cartártico (medo e piedade) na sua audiência, a tragédia precisa estar composta de suas seis qualidades ou elementos essenciais, e, Aristóteles (SOUZA, 2003, p. 110 e p. 111 ou MACHADO, 2006, p. 26), divide-os assim:

1º) o mito, que é a trama ou o enredo, considerado por ele como o elemento mais importante, já que a tragédia é a imitação de ações da vida e não a imitação de homens;

2º) o caráter, que diz respeito àquilo que dizemos sobre a personagem, sobre suas qualidades como a bondade, a semelhança e, se originam na boa ou má fortuna dos homens;

3º) o pensamento está relacionado a tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar suas decisões;

4º) o espetáculo, considerado por ele como o mais emocionante e o menos artístico, uma vez que podemos tomar conhecimento da finalidade de uma tragédia sem que seja mediante a representação cênica;

5º) a elocução, que é a expressão verbal por meio da qual revelamos o nosso pensamento;

6º) a melopeia, que é a música, considerada o principal ornamento da linguagem. A imitação é executada pelos atores, assim, a elocução e a melopéia são os meios pelos quais os atores realizam suas imitações.

O enredo, o caráter e o pensamento — seu objeto, e o espetáculo, a maneira de a tragédia imitar. Logo,

> Aristóteles sublinha o seu intento de deduzir da definição inicialmente enunciada todos os elementos do drama trágico e, principalmente, os três elementos *internos* da tragédia, considerada como obra poética: carácter (elemento moral), pensamento (elemento lógico) e mito; este é o "mais importante (§ 32) e "como que a alma da tragédia" (§ 35), pois, sendo ele a própria imitação de "personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento" (§ 30), já em si contém os outros dois.
> § 31. *["quanto aos meios .... duas"]:* melopeia e elocução; *["quanto ao modo .... uma"]:* espectáculo; *["quanto aos objectos .... três"]:* mito, carácter e pensamento (SOUZA, 2003, p. 167).

Entretanto, o medo (*phobos*), caracterizado pelo sentimento que o espectador apresenta de que o mesmo que aconteceu com a personagem venha lhe ocorrer, e a compaixão (*eleos*), caracterizada pelo sentimento de piedade que o espectador tem com relação à infelicidade da personagem, esses sentimentos produzem como efeito a

purificação. A compaixão é ocasionada por esse efeito da catarse, dessas duas emoções que a audiência experimenta durante o decorrer dos eventos da encenação. Atentemos para o fato de que não é o simples sofrimento do outro que causa a compaixão no espectador das grandes dionísicas, mas a crença de que o "sofrimento" do herói foi injusto, que se origina pela *hamartía*, ou seja, a partir da falta cometida pela personagem por sua ignorância: a compaixão que ele sente advém do reconhecimento de que todos estão sujeitos a cometer uma *hamartía*.

Desde a publicação de sua obra, *Poética*, a questão que diz respeito à finalidade da tragédia suscitou, suscita e ainda suscitará muitos debates entre escritores, literatos, filósofos, teatrólogos, acadêmicos e pensadores. De alguma forma, são os frutos dessa ideia sobre a construção/criação do espetáculo trágico e seu impacto na sua audiência, baseados em fragmentos extraídos da *Poética* e em comentários de helenistas, filósofos, literatos que, de alguma forma, também dialogam com as escolhas dessa pesquisa acerca do entendimento ou da concepção de tragédia trabalhada por Aristóteles.

Essa referência à obra de Aristóteles aponta algumas escolhas dessa pesquisa acadêmica, primeiro por causa das implicações do gênero trágico no trabalho do ator-palhaço, por isso se utiliza da obra *Rei Édipo* de Sófocles como base para o desenvolvimento investigativo, de escolhas estéticas, poéticas e análise de processo criativo. Segundo, porque ao se falar de tragédia grega, inevitavelmente, teremos de compreender não tão somente sua dimensão simbólica como também suas transformações com o passar do tempo ou das manifestações dos festivais trágicos da Grécia Antiga.

Levando em conta essa consciência histórica sobre esses estudos e análises acerca da *Poética*, nota-se que Aristóteles emprega uma grande importância no uso do mito e suas ações no desenvolvimento do enredo na tragédia. Logo, faz-se necessário entendermos o que vem a ser o mito para Aristóteles, e a relação desse mito de tudo que, possivelmente, se encontra implícito e explícito na representação da ação do herói trágico.

Antes, porém, de captarmos o significado dessa relação, é importante entendermos as duas as acepções que Aristóteles (SOUZA, 1966, p. 452) dá à palavra mito: simples e complexo. No capítulo X, *Mito simples e complexo: reconhecimento e peripécia*. O mito simples é aquele que efetua a mutação de fortuna sem reconhecimento ou peripécia, por outro lado, o mito complexo essa transformação é

realizada pelo reconhecimento ou peripécia, ou até mesmo, por ambos conjuntamente. Até porque, como revela Eudoro de Souza (2003, p. 84) "O mito (tradicional) seria. portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conformcmentc às leis de verosimilhança e necessidade".

Para entender essas duas categorias de mitos: simples e complexo, recorreremos à complexidade do mito de Édipo, qual seja, o da cadeia de vinganças que foi desencadeado por Laio. Uma das variantes do mito diz que Laio cometeu uma grave *hamartía* contra o rei Pélope, seu protetor, ao ter violado a condição de hóspede por ter sequestrado e abusado sexualmente de seu único filho – Crísipo.

Contudo, acredito que o espectador de sua época, ao ouvir semelhante relato, instantaneamente compreendia o quão trágico se fez esse encontro. Porque sabia que, parte do oráculo, já estava sendo realizado. Ademais, como conhecedor de todas as variantes do mito, sabia o outro lado dessa história. Entenda que, segundo Ordep Serra (2007, p. 610), "para os helenos, Laio não era um personagem sem contornos próprios, um vago nome do pai. Não era tampouco um elemento passivo, uma pura vítima... [...]. Pelo contrário, muitas variantes insistem em acusar-lhe o pecado – embora inocentem Édipo, seu matador". Nota-se que esse conhecimento dessas variantes era generalizado na Grécia Antiga. Por mais que a anotação de registros fosse feita em épocas diferentes, não podemos esquecer que havia uma tradição oral muito forte que transmitia esses saberes. Logo, cogito essa possibilita de que o espectador de Sófocles possuía o conhecimento de outras variantes do mito e isso influenciava na recepção durante a apresentação de seu trabalho. O espectador via além do que o público de hoje possa ver. A exemplo, exponho essa variante do mito de Laio:

> Na mítica dos antigos (antes de Sófocles), o pai de Édipo nunca foi uma pura sombra. Era um tipo tão consciente que Ésquilo lhe dedicou uma tragédia. O Laio esquiliano perdeu-se, mas seu argumento devia ser semelhante ao do Crísipo, de Eurípedes – no qual, como tudo indica, o primeiro dos labdácias dominava a cena (SERRA, 2007, p. 610).

Outras pistas dessas variantes são expostas em outras obras, como bem destaca Ordep:

> Em *Os sete contra Tebas* (vv. 800-8003), quando o mensageiro anuncia a morte de Etéocles e Polinices – trucidados um pelo outro na sétima porta da cidadela cadméia –, diz que Apolo consumou na raça de Édipo "o castigo de Laio". Já em *As Fenícias* (v. 1611), Édipo se

> lamenta por ter levado à perda os próprios filhos com as maldições que lhes transmitiu, *herdadas de Laio* (SERRA, 2007, p. 610)

Além dessas referências, vale ressaltar com maior precisão o "ato falho" de Laio no do *Sumário* de Pisandro:

> Pisandro conta que a Esfinge foi enviada dos confins da Etiópia aos tebanos pela ira de Hera, porque eles não castigaram a impiedade de Laio, de seu amor anormal por Crísipo, a quem raptara em Pisa. Laio, na verdade, foi o primeiro que concebeu este amor ilegítimo. Mas Crísipo, de vergonha, se matou com a espada. Então Tirésias, percebendo, como adivinho, que Laio era odioso aos deuses, recomendou-lhe desviar-se do caminho conducente a Apolo e, antes de mais nada, sacrificar a Hera Prônuba; mas Laio fez pouco caso dele. Laio partiu, portanto – e foi morto na encruzilhada, ele e seu cocheiro também, depois que golpeou Édipo com o chicote... (PISANDRO *apud* Ordep Serra, 2007, p. 568).

Essas variantes do mito não são citadas na obra *Édipo Rei de* Sófocles e, portanto, ficam distantes da atenção do espectador atual. Pois, aquela sociedade vivia o pensamento mítico e o pensamento mítico era uma realidade muito presente na sociedade grega. Seus mitos, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento dessas primeiras referências sobre Destino ou *Moîra*, precisamente nas obras: *Odisséia* e *Ilíada*, ambas de Homero, ou na *Teogonia* de Hesíodo. Essas sociedades arcaicas ou proto-sociedades, como define Ordep Serra (2010), conviviam com seus mitos e os tinham como pura realidade.

Então, conhecedora de seus deveres para com os deuses, já sabiam que Laio havia falhado em dedicar uma "oferenda" para a deusa Hera Prônuba. Esse adjetivo associado ao nome da deusa é proposital e extremamente esclarecedor sobre a gravidade do descumprimento das orientações de Tirésias por parte de Laio. A união da deusa Hera com Zeus, no mundo grego, fazia dela a divindade que preside os matrimônios, dos sexos opostos, ela era a defensora desse tipo de união matrimonial. Diante dessas informações, conjectura-se que Hera puniu Laio pela falha em seu casamento com Jocasta ao se apaixonar por Crísipo.

Retomando o seguinte trecho da citação anterior: "Então Tirésias, percebendo, como adivinho, que Laio era odioso aos deuses, recomendou-lhe desviar-se do caminho conducente a Apolo e, antes de mais nada, sacrificar a Hera Prônuba;" – nota-se que Laio foi orientado por Tirésias a desviar-se do caminho de Apolo. Que caminho é este? O caminho que o levaria ao oráculo de Apolo, o qual Édipo estava se distanciando em sua fuga? Não acredito nessa hipótese.

Laio estava sendo aconselhado a abandonar Crísipo, a desistir dessa relação homossexual para não cair nas fúrias dos deuses e, principalmente, de Hera Prônuba. Contudo, Laio era devoto do deus Apolo que, para aquela sociedade, era ligado ao domínio de efebos e dos amores homossexuais. Quando Pisandro diz que Hera ficou enfurecida, o que principiou esse enfurecimento não foi o suicídio de Crísipo e sim, a relação homo-afetiva de Laio e Crísipo. Segundo Serra (2007, p. 579), "isso tem a ver com a natureza da deusa regedora do conúbio: a norma de Hera é a união dos sexos opostos".

Conforme foi explicitado no início desta seção, a análise aristotélica centra-se em questões que dizem respeito à estrutura formal e à organização interna da tragédia. Mas, conforme pudemos ver logo acima, Aristóteles se interessa também pela finalidade no uso do mito. Roberto Machado explica:

> Isto é, a definição formal de tragédia, que distingue a mímesis trágica, como uma espécie, das outras espécies do mesmo gênero só se completa com a explicitação do efeito que a mímesis própria da tragédia produz. O que esclarece por que o último elemento da definição aristotélica é a catarse, considerada como o efeito teleológico da mímesis própria da tragédia. E se esse elemento é necessário à definição, isto é, se a tragédia é definida de modo formal, mas também por sua produção característica de emoções trágicas, é porque a **Poética** estuda a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a catarse (MACHADO, 2006, p. 26).

No capítulo XIII Aristóteles discorre acerca de quais situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia [...] (ARISTÓTELES, 1979, p. 251). É neste capítulo que nos dedicaremos à questão da finalidade da tragédia e, consequentemente, discutiremos, também, a questão da compaixão e do medo. Aristóteles salienta que:

> Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitem o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz

> sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não será terrível nem digno de compaixão (ARISTÓTELES, 1979, p. 252).

Resumindo, o sofrimento imerecido do herói é a condição da compaixão, e sua semelhança com o espectador é a condição do temor. Além disso, a tragédia não deve representar nem homens muito bons que se precipitem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que se precipitem da má para a boa fortuna. A má fortuna de Édipo Rei principia no núcleo familiar, nos atos falhos de seu pai e na sua desobediência ao oráculo do deus Apolo.

O medo e a compaixão da audiência nas Grandes Dionisíacas devem ser entendidos, portanto, em Aristóteles, segundo a perspectiva de Machado:

> Como produtos da atividade mimética, como emoções suscitadas pelo *mythos*, pela história, pelo enredo, portanto, objetos purificados pela representação. Posto na presença de uma história na qual reconhece as formas que definem a essência do que é digno de medo e compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada. E essa emoção purificada que ele sente nesse momento que é uma emoção estética é acompanhada de prazer. É a intelecção, o entendimento, a compreensão das formas do medo e da compaixão, tal como elas aparecem na catarse trágica que produz prazer (MACHADO, 2006, p. 29 - 30).

Segundo Segismundo Spina (1967), a *Poética* de Aristóteles suscitou aos teóricos do Renascimento uma discussão acerca dos problemas que transcendem a poesia trágica:

> a *Mímese* (imitação) com seus princípios fundamentais de verossimilhança, a conveniência (*bienséance*), o *maravilhoso* e as unidades de lugar, de tempo e de ação; a *catarse*, ou da função purgadora da tragédia; a poética e a técnica, a poesia em suas relações com a filosofia e a história etc., etc. (SPINA, 1967, p. 57).

Ao se tratar do gênero trágico, atualmente, não tem como não citar o pensamento aristotélico acerca de qualquer análise de obra grega, trata-se de uma questão *sine qua non*. Aristóteles, por meio da *Poética*, levanta questões estéticas e estas questões, segundo Spina (1967, p. 57), fizeram derramar tintas e tintas pelos teóricos renascentistas. E as que mais derramaram foram: "a *mimese*, a *catarse*, a verossimilhança, a conveniência, as unidades, as relações entre poesia e a moral e a primazia do gênio sobre a arte ou vice-versa na criação artística" (SPINA, 1967, p. 57).

Ao se tratar dos elementos que compõem o fato literário, no capítulo intitulado *Princípios fundamentais do formalismo clássico*, Segismundo Spina observa: "São três os elementos que o compõe: o *Poeta* (criador), a *Obra* (criatura) e o *Público* (receptor)" (SPINA, 1967, p. 61). Esse pensamento refere-se ao processo criador e sua relação de dependência que o artista tem com suas faculdades inatas e adquiridas, às quais estão de acordo com as exigências estéticas de sua escola e os desejos que o poeta tem de dirigi-la a um determinado público. Esta visão de criação artística que prisma pela beleza absoluta, uma beleza que preza pelo belo universal, independentemente das contingências individuais ou nacionais, representaria o que se chama de racionalismo da arte clássica. Um racionalismo da arte que levaria consequentemente ao universalismo, porque, para eles, a arte clássica teria o seguinte papel:

> O seu papel exerce-se nos mínimos detalhes da elaboração artística, desde o vocabulário à estrutura da frase, desde a análise do mundo interior à conduta dialética do pensamento. É ela que cerceia os voos vertiginosos e as figurações monstruosas da imaginação – faculdade criadora por excelência (SPINA, 1967, p. 62).

Ao realizarem essa análise sobre a obra do autor clássico, outorgando-lhe sua genialidade como um fruto do equilíbrio de suas faculdades criadoras, equilíbrio estabelecido pela razão, e, esta, desperta a capacidade criadora da imaginação e da sensibilidade. Para os renascentistas, os clássicos nunca pensaram no gênio como alucinação, como alienação. A genialidade da obra ou era fruto de uma aptidão natural, a qual também a correlacionava com *furor* ou relacionavam-na com "loucura" ou "insânia". Para muitos – Apolo, Atena, as Musas –, figuravam formalmente essa crença no poder da inspiração. Essas perspectivas sobre o poder criativo do autor, sua fonte de inspiração e sobre o "arrebatamento" de sua obra no leitor ou em seu público, nos levaria a refletir sobre uma infinidade de outras problemáticas referentes a valores estéticos, poéticos, filosóficos, etc.

Roberto de Oliveira Brandão, em sua introdução da *Poética* (BRANDÃO *apud* ARISTÓTELES, 2005, p. 2), ressalta que, essa tendência de explicar o funcionamento da literatura, independentemente do contexto aristotélico, que chega ao ponto de querer orientar tanto a criação quanto a crítica especializada de obras concretas, deve-se aos humanistas italianos do Renascimento que foram quem difundiram a doutrina aristotélica nos países ocidentais. Porém, eles foram além da visão aristotélica:

> Podemos dizer que a primeira tendência tem sua forma exemplar nos comentários humanistas italianos do Renascimento. Foram eles que praticamente estabeleceram a doutrina aristotélica da literatura que se difundiu nos países ocidentais, traduzindo, comentando, interpretando, e, em muitos casos, recriando a *Poética* (BRANDÃO *apud* ARISTÓTELES, 2005, p.2).

Jean-Pierre Vernant (1999), em seu segundo capítulo intitulado *Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega*, propõe uma discussão sobre as contribuições que a sociologia e a psicologia poderiam fornecer se substituíssem os métodos tradicionais de análises filológicas e históricas. Propõe uma análise diferenciada para o gênero trágico, intitulado tragédia, que se configura como uma expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas.

Esse aspecto de momento histórico, localizado com precisão no espaço e no tempo, demanda análises diferenciadas das obras trágicas. Por exemplo, para o autor, cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, inscrita nas estruturas de um discurso que, em todos os níveis, deve constituir o objetivo de análises filológicas, estilísticas e literárias adequadas. Porém, esse texto estará imbuído num contexto que estabelece a comunicação de seu autor com seu público do século V. Pierre Vernant destaca alguns contextos:

> Mas o que entendemos por contexto? Em que plano da realidade o situaremos? Como veremos suas relações com o texto? Trata-se, em nossa opinião, de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, consequentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente (VERNANT, 1999, p. 8)

E foi nesse gênero textual que os tragediógrafos conseguiram exprimir o pensamento, o mundo grego, o homem trágico. Principia-se o nascimento da consciência trágica porque ela nasce e se desenvolve na tragédia. É nesse espaço literário que se cria o lugar desse homem que habita um universo social, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, no qual nenhuma regra aparece como definitiva, onde um deus luta contra outro deus, um direito contra outro direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação desloca-se, gira sobre si mesma e transforma-se em seu contrário.

Não tem como abordar uma obra trágica clássica, realizar sua análise mitológica sem antes mencionar a Poética de Aristóteles. Não realizamos essa referência na

intenção de manutenção de regras ou normas aristotélicas, e, sim, na condição de expressar essa consciência sobre um dos maiores mitólogos da Grécia Antiga. Essa pesquisa faz uso de obra clássica, contudo, não pode ser inferida uma iterpretação literal dela no espaço da cena. Desta forma, vale ressaltar que, o subcapítulo seguinte orientará as escolhas, leituras, adaptações e diálogos com a obra referência de Sófocles.

1.1 – *Oedípous Tyrannus* (OT)– Pequena viagem ao pensamento mítico na Grécia Antiga

Este subcapítulo discorrerá sobre a abordagem do mito de Édipo na obra *Édipo-Rei*, privilegiando a forma como Sófocles desenvolveu sua personagem. Entretanto, essa opção não impedirá a citação de outras variantes do mito ou questionamentos pertinentes que venham a realçar o mito de *Édipo Rei*. Por exemplo, a refutação da ótica psicanalista do mito edipiano torna-se fundamental para manter a linha de pensamento dessa pesquisa.

Isso se faz necessário, não por não acreditar nos estudos psicanalíticos em relação ao mito de Édipo, mas por acreditar que esses estudos não corroboram com a linha de pensamento de uma pesquisa sobre a estética da cena adotada. Sigmund Freud[24] (1856 – 1939) evocou a lenda grega de Édipo para elucidar a relação do amor de uma criança por um de seus pais, no ódio pelo outro, diagnosticando assim, por meio desses impulsos psíquicos, o aparecimento posterior das neuroses.

Na obra de Sófocles, a personagem Édipo encontra-se num lugar de não saber sua referência, sem tradição, sem esse vínculo com essa herança e essa lei moral que, na maioria das sociedades tribais, eram transmitidas por meio de suas gerações. Após consultar oráculo de Apolo, Édipo se encontra nesse estado da "não referência", desse "não saber" de origem e tradições. De alguma forma, a frase do corinto embriagado repercutiu em Édipo e desencadeou sua ação trágica e o levou, primeiramente, para essa ausência de "reconhecimento" sabiamente elaborado pelo poeta trágico. Para Jean-Pierre Vernant (1999, p. 51), quando o indíviduo encontra-se "separado de suas raízes familiares, cívicas, religiosas, o indivíduo nada mais é; não apenas se encontra sozinho, mas cessa de existir". Marie-Cecile Edmond Ortigues vão além:

> O que nos singulariza é, também, o que nos enraíza numa terra humana. O sentimento de si enraíza-se numa história, em referências identificatórias provenientes da infância, tais como o nome, a imagem do corpo, a língua materna, certos traços de costumes e de gostos... É um fato geral em todas as civilizações: identifica-se um indivíduo identificando-se sua comunidade de origem (sua família, sua pátria, seus ancestrais) (ORTIGUES, 1989, p. 284).

[24] Ler: FREUD , S. **FREUD OBRAS COMPLETAS VOLUME 6 TRÊS ENSAIOS SOBRE A TEORIA DA SEXUALIDADE, ANÁLISE FRAGMENTÁRIA DE UMA HISTERIA ("O CASO DORA") E OUTROS TEXTOS (1901-1905)**. TRADUÇÃO PAULO CÉSAR DE SOUZA. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

Além disso, Jean-Pierre Vernant (1999, p. 21) relata também que, a ação trágica possui duplo sentido: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pensar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro lado, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaboram conosco, preparam o nosso sucesso ou nossa perda.

O desejo de Édipo era o de sair em busca de uma resposta segura a respeito de sua verdadeira identidade. Logo, decidiu fugir de Corinto para consultar o oráculo do deus Apolo. Ou seja, o herói principia o duplo sentido da ação trágica. Nota-se que a ação trágica não é imediatista, ela reverbera no futuro do herói trágico. Nesse sentido, o herói encontra-se sempre em risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Segundo Vernant (1999, p. 21), "para ele os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acendem em falar, sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado". Destaco o trecho no qual a personagem relata como tudo começou:

> Édipo: [...] Foi certo indivíduo superembriagado, entre copos de vinho, à hora da refeição, me chamou de filho ilegítimo. Muito magoado, a custo me contive aquele dia; mas, no dia seguinte, fui ter com meus pais e os interroguei. Indignaram-se contra o que tal injúria proferira. Eles me tranquilizaram. Contudo, aquela afronta nunca deixou de me atormentar; rastejava sem cessar no meu coração. Por isso, às escondidas de meus pais, viajei para Delfos a fim de consultar o oráculo. Febo despediu-me sem me honrar com uma resposta atinente ao motivo da minha viagem. Em troca, vaticinou infortúnios, desgraças, coisas terríveis: que estava escrito que eu deveria casar com minha própria mãe, mostrar aos homens uma prole insuportável de ver e, por último, que eu haveria de ser o assassino de meu pai. [...] (CEGALLA, 2011, p. 83).

Na tradução de Domingos Paschoal Cegalla, o autor refere-se ao deus Apolo como Febo que era o deus romano equivalente ao deus Apolo para os gregos. Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, minha adaptação, eu preferi utilizar o nome de Apolo ou deus Apolo para todas as suas referências. Enfim, essa passagem da obra de Sófocles coloca em questão a falta de conhecimento que Édipo tem de sua própria origem. Ele acredita que seus pais consanguíneos são o rei Polibo e a rainha Mérope. Talvez por isso ou por cautela, ele toma a decisão de partir para um lugar tão longínquo e manter-se sempre a, distância deles e também para que essa profecia não se realize.

Édipo encontra-se totalmente perdido, saiu de casa em busca de uma resposta e o oráculo dirigiu-lhe outra questão. O herói não compreendeu os motivos do deus Apolo quando este lhe imputou os vaticínios. Desta forma, Édipo perde o primeiro objetivo: saber quem são seus pais ou, para ele, isso não havia dúvidas. Assim, ganhou um segundo tormento: ser assassino do próprio pai, tornar-se esposo da própria mãe e ainda gera filhos com ela. Se existe alguma dúvida sobre Polibo e Mérope serem seus verdadeiros pais, a fuga de Corinto a eliminaria. E quem seriam esses pais? Se os pais conhecidos não são seus verdadeiros pais, então, quem seriam?

Como Sófocles, em sua tragédia, apresenta o herói fugindo de seu destino, dialeticamente, acaba por colocá-lo se direcionando para ele. Primeiramente, defronta-se com seu verdadeiro pai numa encruzilhada, local que simbólico de múltiplas direções que designa diferentes locais. Édipo desejava fugir de Corinto para um lugar tão distante onde os homens e o deuses jamais o reconheceriam. Contudo, é interceptado por Laio (seu verdadeiro pai) no caminho de sua fuga, numa encruzilhada. Essa encruzilhada é definida como um "não lugar" por Ordep Serra (2007, p. 362.

A encruzilhada é uma passagem por definição, local que se cortam diferentes lugares, sem que aí estejam, o contínuo recai no descontínuo, o longínquo se faz próximo... Para ele:

> Um "não lugar" [...]. Eis uma terra de ninguém, onde todos são fronteiriços: uma fronteira sem lindes, um ponto onde as direções podem embaraçar-se, o desvio se insinua, as destinações, ao menos em tese, são suscetíveis de mudança: um zero dos destinos. A própria forma do trívio já se mostra um bocado sugestiva: um caminho truncado na unidade de seu rumo que aí se divide, abre-se à dúvida, em vias de desviar-se. A encruzilhada é ainda espaço e trocas e chave de espaço, onde um viajante se encontra com outras viagens... atravessadas na sua. É o foco de interferências, corpo do que corresponde à simultaneidade no espaço: nó de caminhos prestes a romper-se, onde o trânsito pode ser barrado pelo trânsito. É o cenário *kat'exokhén* das trocas e dos confrontos, dos desafios de comunicação (SERRA, 2007, p. 362).

Ao fugir da casa de seus pais adotivos para buscar uma resposta no oráculo de Apolo sobre sua origem, Édipo indigna-se por receber em lugar da resposta pretendida uma predição que lhe causa horror e lástima. Sua primeira intenção foi a de fugir, conforme podemos observar na transcrição abaixo:

> Assim que ouvi essas coisas, orientando-me pelos astros no resto da viagem, fugi do solo corintiano para um lugar onde jamais pudesse ver

> cumpridas as ignomínias e infâmias preditas pelo oráculo a meu respeito (CEGALLA, 2011, p. 83).

Esse desejo de ir para um lugar onde jamais pudesse ver cumpridos os vaticínios do oráculo o fez ser levado também para o "não lugar" da encruzilhada. E como bem disse Ordep Serra (2007, op. cit.), a encruzilhada além de ser um "não lugar" também é vista como um espaço de troca, de possibilidades e de encontro com outros viajantes. Logo, é outro não lugar onde o faz encontrar o caminho do rei Laio.

Além de ser um lugar de encontros, também é um lugar de confrontos e de desafios de comunicação. Édipo, imbuído de um estado de "não reconhecimento", um estado de suspensão no que se refere às suas origens e referências culturais, além de estar entorpecido pela cólera, desse sentimento que o deixa cego de si. Essa "cegueira" aliada à não comunicação desses viajantes acaba por promover um desentendimento que os conduzem para o confronto:

> [...]. E agora, Jocasta, dirte-ei toda verdade. Ia eu seguindo o meu caminho, quando, perto da encruzilhada de que me falaste, encontraram-se comigo um mensageiro e certo senhor que ia numa carruagem puxada por dois cavalos novos, tudo como acabaste de dizer. Tanto o auriga como o senhor queriam, à fina força, afastar-me do caminho. Eu, tomado de cólera, feri o auriga, que tentava desviar-me. Vendo isso, o senhor esperou que eu passasse perto do veículo e aferroou-me a cabeça com um desses bastões de duplo agulhão. Muito caro pagou a agressão: desandei-lhe com esta mão tão súbita bastonada que o deitei abaixo da carruagem. Matei depois todos os que o acompanhavam (CEGALLA, 2011, p.84).

O herói encontra-se diante do princípio da dialética trágica de salvação e aniquilamento, como bem ressalva Peter Szondi (2004, p. 90). Para Szondi, "seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico". Contudo, não é o aniquilamento que o caracteriza como trágico, mas a salvação que o conduz para o aniquilamento. Édipo deseja salvar-se de seu destino por meio de sua fuga de Corinto, terra natal de seus pais adotivos. Contudo, mal sabe ele que, a decisão tomada, esse desejo de salvação, é o que faz ir ao encontro de sua própria ruína. Édipo foge de Corinto para não tornar-se um assassino, enquanto isso, Laio também se distancia de Tebas para aplacar a fúria dos deuses.

Szondi (2004, p. 92) relata que "enquanto Laio fugia de seu assassino, Édipo foge de se tornar ele mesmo um assassino", o autor toma esse partido tendo como

referência a obra de Eurípedes a qual relata: “Quando, anos mais tarde, Laio toma o caminho de Delfos, segundo Eurípedes para saber do oráculo se seu filho estava realmente morto – a incerteza segue a inconsequência –, na verdade ele vai ao encontro de seu filho e será morto por ele na encruzilhada” (SZONDI, 2004, 91). Em parte ele está correto ao afirmar que Laio poderia se encontrar incerto quanto à morte ou assassinato do filho. Digo assassinato porque, segundo o mito de Laio, era uma incumbência sua assassinar o próprio filho. Contudo, o rei Laio, de acordo com a obra de Sófocles, não realiza essa tarefa. Logo, ele não está tão seguro quanto à morte do filho. Tão certo está Szondi (2004, p. 91) ao afirmar que “para escapar da tragicidade ele (Laio) usa o recurso menos trágico possível: a inconsequência”. O que isso realmente quer dizer? Laio entrega o filho, ainda vivo, para ser abandonado no vale profundo e matoso do Citerão.[25]

Na mitologia da Grécia Antiga, existiam as Erínias ou Eumênides que eram as deusas responsáveis por castigar os crimes de sangue. Logo, se Laio assassina o próprio filho, ele teria que aplacar as fúrias das Erínias, talvez por isso, ele o tenha entregado para um servo do palácio para finalizar o serviço. Sófocles, não expõe claramente sua opção em *Édipo Rei*. No entanto, elas aparecerão em *Édipo em Colono, quando* aparecem como *As Augustas,* e agem como protetoras, entretanto, não mostram sua face furiosa. Talvez por entender que, aquela comunidade, já estava segura desse fato ou até mesmo por desejar trabalhar com a *expectativa* e *frustração* de seu espectador.

Ademais, havia o conhecimento prévio das façanhas de Laio. O espectador de Sófocles era munido de outras variantes sobre o mito do labdácia. Sabia que, no passado, Laio havia se apaixonado pelo jovem Crísipo e tal sentimento o fez arrebatar a pulso o jovem rapaz. Na Creta Dória, de acordo com Estrabão, havia um rito que institucionalizava *uniões homossexuais*. Esse rito permitia que um adulto se unisse a um adolescente por meio de um rapto anunciado com a antecedência de três dias. Contudo, era proibido esconder o rapaz ou impedir-lhe a passagem pelo caminho escolhido para o “rapto consentido”, pois isso seria uma ofensa grave. Tendo essa informação à vista, percebe-se que o raptor deveria ter o consentimento do raptado. Uma outra variante, transcrita abaixo, revela que não houve o consentimento da vítima:

[25] Citerão ou Citeron. Monte que ficava perto de Tebas, onde Édipo, ainda criancinha, fora abandonado por seus pais. Nota de página nº 6. (Cegalla, 2011, p. 46).

> ... Vindo Laio de Tebas, viu na estrada Crísipo, o filho de Pélops. Tendo-se apaixonado por ele, quis levá-lo consigo para Tebas. Como este não o quisesse, Laio o raptou, às escondidas do pai (SERRA, 2007, p. 612).

Ordep cita um trecho de *As fenícias* no qual conta que Laio foi a Élis e viu Crísipo:

> ... apaixonou-se loucamente por ele, raptou-o, levou-o para Tebas e se lhe ajuntou, sendo o primeiro homem a praticar a pederastia, como Zeus foi o primeiro entre os deuses a fazê-lo, raptando Ganimedes (SERRA, 2007, p. 614).

Pelo relato, observa-se que o rapto de Crísipo não foi consentido e sua relação amorosa pelo jovem, sustentada pela força bruta não foi nada exemplar. Sabe-se que os jovens naquela época eram iniciados sexualmente por um guardião, conselheiro e protetor. Na Grécia Antiga, a relação homossexual só era condenada pelos gregos quando se tornava uma opção exclusiva, em detrimento das relações heterossexual, e, em particular, do matrimônio que era fonte de filhos legítimos, dos cidadãos "autênticos". Ou seja, a relação homossexual era vista como relação improdutiva em termos sociais. Ao procurar entender o passado de Laio e sua relação com Jocasta, Ordep Serra oferece uma outra variante a respeito da saída de Laio de Tebas, apresentando o *Sumário* de Pisandro, no trecho de 11-27:

> [...]. Laio, na verdade, foi o primeiro que concebeu este amor ilegítimo. Mas Crísipo, de vergonha, se matou com sua espada. Então Tirésias, percebendo, como adivinho, que Laio era odioso aos deuses, recomendou-lhe desviar-se do caminho conducente a Apolo e, antes de mais nada, sacrificar a Hera Prônuba; mas Laio fez pouco caso dele. Laio partiu, portanto – e foi morto na encruzilhada, ele e seu cocheiro também, depois que golpeou Édipo com o chicote... (SERRA, 2007, p. 554-555).

Peter Szondi (2011) expõe que, em Sófocles, o oráculo não aparece como advertência, o que intensifica ainda mais a tragicidade do herói porque não houve conhecimento prévio da proibição de gerar um filho por parte de Laio. Ao contrário da advertência, esse conhecimento não admite qualquer possibilidade de salvação porque não existe saída possível para o rei. Essa consciência sugere que o rei deverá assassinar seu filho e, ao mesmo tempo, anuncia que isso será em vão: trata-se de salvação e aniquilamento unidos. (Idem, 2011, p. 91).

Szondi (2011, p. 91) sugere que a crença ou não nas premonições do oráculo não alteraria sua decisão sobre a morte de seu filho com Jocasta. Em contraponto, Jocasta estaria indiferente às previsões do oráculo. A obra expõe a motivação da personagem Jocasta, no entanto, no quarto episódio, com a chegada do personagem Servo, sob ameaça de vida, revela que foi a rainha quem lhe entregou a criança. A personagem lhe revela "Servo: É certo que a criança passava por ser filho de Laio. Melhor do que qualquer outro te explicará essas coisas a que está lá dentro do palácio, a tua esposa" (CEGALLA, 2011, p. 126). Ainda incrédulo, Édipo continua o interrogatório:

> Édipo: Foi ela quem te deu a criança?
> Servo: Ela mesma, senhor.
> Édipo: Para que fim? Com que intenção?
> Servo: Para que a matasse.
> Édipo: O filho que ela deu à luz? Malvada!
> Servo: Em verdade, por um temor de um mau oráculo dos deuses. (CEGALLA, 2011, p.126 – 127).

E não importam as discrepâncias de tradução, o que importa é que essas informações não se alteraram, dou como exemplo a tradução de Ordep Serra:

> Servo: Um filho seu, diziam. No entanto, a mulher dentro de tua casa melhor o explicará.
> Édipo: Foi ela quem te deu o menino?
> (Servo:) Sim amo.
> (Édipo:) E para fazer o quê?
> (Servo:) Para que o matasse!
> (Édipo :) A mãe, a desgraçada?
> (Servo:) Foi por medo que tinha, de coisa ruim deusdita.
> (Édipo:) De que sorte? (Servo:) Que ele mataria os pais, era a sentença. (SERRA, 2012, p.101).

Nota-se claramente a participação de Jocasta na tentativa de assassinar o próprio filho. Essa observação é feita sem julgamento de valor sobre os princípios morais da personagem. O que me intriga é o desmerecimento dessa informação na análise da obra de Sófocles feita por Peter Szondi. Ela não foi cética quanto ao oráculo, o diálogo entre Édipo e o Servo, no quarto Estásimo, revela que ela acreditou sim na profecia e decidiu colaborar na eliminação do problema, o filho. O que no Segundo Episódio, na Cena 4, a rainha Jocasta narra a profecia do oráculo de Apolo a Laio:

> [...]. Predisse outrora a Laio o oráculo – não direi de Apolo ele mesmo, mas dos seus intérpretes – que era o seu destino morrer pela mão do filho que nascesse de mim e dele. No entanto, corre em

> tradição que foram uns bandidos estrangeiros que o mataram num trívio.
> Três dias não eram passados depois do nascimento do menino, quando Laio atou os pés do recém-nascido e mandou jogá-lo num monte inacessível. De tal modo que Apolo não realizou a predição, segundo a qual o filho devia tornar-se o assassino do pai, nem Laio viu cumprir-se o terrível destino: morrer pela mão do filho. Isso decretaram os vaticínios.
> Não dês, pois, a mínima atenção a essas profecias. Quando um deus quer revelar um fato, ele mesmo o faz claramente, sem precisar de adivinhos (CEGALLA, 2011, p. 78).

Essa citação proporciona uma leitura diferenciada a respeito do posicionamento e convicções da personagem Jocasta, na obra de Sófocles. O fato de sua fala terminar enfatizando sua descrença em "adivinhos", não implica que ela seja cética em relação aos vaticínios divinos. Essa fala de Jocasta surge, no primeiro episódio, após o espantoso confronto verbal ocorrido entre Tirésias e Édipo.

Não podemos esquecer que todas essas cenas de embate ocorrem diante do Coro que presencia seu governante atacar esses membros respeitáveis. Tirésias é respeitado pelo povo porque intermedeia o humano e o divino. Creonte é irmão da rainha e membro da corte real, e é a ele a quem eles recorrem quando estão necessitados. Porém, Sófocles constrói esse novo *ágon*[26] para fazer com que Édipo suspeite de Creonte ao dizerde-lhe que este é um amigo traidor. Isso acontece no segundo episódio, quando Édipo entra em cena para interpelar Creonte e esclarecer esses fatos. Segundo Édipo, esse jogo de intrigas inicia-se quando Creonte o aconselha a convocar a presença do vidente Tirésias. Segundo Édipo, as reais intenções de Creonte é de roubar-lhe o trono, consequentemente, na perda de poder. Logo, Édipo e Creonte entram em outro espantoso choque verbal, denominado *ágon,* que só é interrompido com a presença de Jocasta.

Diante da rainha Jocasta, Édipo expõe seus motivos para duvidar da amizade de Creonte e acusa Tirésias de participar desse movimento de conspiração contra sua pessoa porque o vidente acusou-lhe de ser o assassino do rei Laio. Ao inteirar-se do ocorrido, ela procura amenizar os fatos e apagar as suspeitas do marido e cita, como exemplo, a consulta do oráculo do deus Apolo que Laio teve no passado quando vidente

[26] Na dramaturgia clássica grega, o *ágon* ou *agon* se refere à convenção formal de acordo com a qual o combate verbal das personagens deve ser organizada para fornecer a base para a ação.

lhe havia dito que ele (Laio) morreria pelas mãos do próprio filho. Mas que, na verdade, isso não ocorreu. O falecido esposo faleceu pelas mãos de estrangeiros, ou seja, pelas mãos de muitas pessoas.

O ceticismo de Jocasta parece ser estabelecido por essa mensagem do oráculo a Laio e que, para livra-se do castigo divino, ele deveria eliminar a vida do próprio filho. Como sabemos, Laio contou com a ajuda de Jocasta nessa tentativa de assassinato.

Dentro da obra de Sófocles, Jocasta realiza essa "rememoração", essa que Laio busca o oráculo do deus Apolo, depois de passados longos anos da morte de seu ex-marido. Logo, é uma "rememoração" feita com a interferência de novos fatos. Ou seja, se o "servo de Laio" não tivesse alterado a verdadeira história do confronto de Laio com um viajante numa encruzilhada, provavelmente a rainha ainda teria crença e temor nos vaticínios dos videntes. Por isso, ela afirma que os videntes podem errar, dizer coisas que não são verdadeiras e que a certeza só é garantida pela comunicação direta com os deuses.

Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II* (1999, p. 19-20), nos chama a atenção para um certo jogo de palavras utilizado pelos tragediógrafos. Esse jogo de palavras, localizado nos debates dos heróis do drama, faz com que as palavras assumam significações diferentes na boca de um e do outro. Para Jean-Pierre:

> As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer (VERNANT, 1999, p. 20).

A partir desse momento, Édipo acredito que a única pessoa que poderia lhes trazer "esperança" é esse sobrevivente, o servo de Laio. A maestria do poeta trágico coloca o destino trágico de seu herói nas mãos de um serviçal. E é, a partir de sua convocação, que o resto da estória é revelado em sua fábula. Quando o antigo servo de Laio revela que, de fato, aquela criança que deveria ter sido abandonada para morrer, é, na verdade, o rei Édipo.

1.2 - Édipo Rei de Sófocles – viagem à Grécia Antiga

Embarquemos nessa viagem rumo à Grécia Antiga, primeiramente, aportemos no século IV, antes de Cristo, e deixemos que Sófocles (497 ou 496 a. C. — 406 ou 405 a. C.), com seu Édipo Rei, siga essa viagem conosco. Simples assim, entremente, muito complexo também, contudo, permitamos realizar a alegoria dessa viagem conjunta para que possamos entender a grande motivação dessa pesquisa. Ao mencionar o poeta trágico, Karl Reinhardt[27] (1886-1958) diz o seguinte:

> Aqui trataremos exclusivamente das *situações* sofoclianas ou, se se quiser uma outra expressão para isso, da relação sofocliana entre homem e Deus e entre homem e homem e, com efeito, como ela se desenvolve cena por cena, peça por peça, estágio por estágio. Pois já que a relação entre homens resulta primeiro, em sua forma específica, paulatinamente da relação entre homem e Deus, não constitui quase nenhuma diferença para a Antiguidade se falarmos de situação trágica ou do humano e do divino (REINHARDT, 2007, p. 10).

Excluindo a questão de tratar aqui "peça por peça" do autor, focarei a discussão sobre a peça *Édipo-Rei* e questões sobre as variantes desse mito que se tornou universal, principalmente no que concerne ao humanamente universal (acredito que essa afirmação faria mais sentido para os gregos daquela época) e que foi construído ou delimitado em sua obra poética, pelos contornos da mortalidade de Édipo em contraste com o pano de fundo com o aspecto de divindidade. Até porque, segundo Reinhardt e como em *Édipo Rei* nos apresenta, "os deuses de Sófocles não trazem nenhum consolo ao homem, e quando eles dirigem seu destino para que ele se conheça, ele se apreende como homem apenas em seu entregar-se e abandonar-se" (REINHARDT, 2007, p. 11).

Nesse sentido, observamos que o despedaçamento desse herói trágico parece soar uma dissonância na poesia sofocliana, uma dissonância que faz seu herói sair de um estado de harmonia e isso reverbera até na ordem divina. Logo, em *Édipo-Rei* de Sófocles, o dramaturgo nos apresenta um herói isolado, arrancado de suas raízes, expulso e apátrida, isso ocorre com muitos outros de seus heróis, porém, especificamente em *Édipo-Rei*, essa condição em que seu herói é colocado nos propicia diversas leituras sobre esse efeito cênico em sua criação dramatúrgica. E é justamente sobre essa condição em que se encontra esse herói trágico, característica de herói

[27] O alemão Karl Reinhardt é filólogo e segue a tradição filológica de WIlamowitz e de Nietzsch. É autor e publicou, entre outras obras, *Parmênides e a história da filosofia grega* e A Ilíada e o seu poeta.

sofocleano, que Reinhardt (2007, p. 11) expõe o seguinte: “O desenraizamento violento não seria sentido de maneira tão dolorosa, não fosse o enraizamento por natureza tão profundo”. De alguma forma, essa condição do herói nos revela uma contradição que, em *Édipo Rei*, é apresentado como forasteiro que deseja resolver os problemas de um reino que lhes foi presenteado. Todavia, o herói não sabe exatamente como resolvê-los porque não nasceu naquele reino e não o conhece como conhece a região em que foi criado.

Sófocles nos apresenta um herói que se diz sábio e capaz de tudo resolver, mas que lhe falta conhecimento suficiente para resolvê-lo. Um herói que se julga e se coloca como autossuficiente, mas que recorre à ajuda divina, e, é nessa perspectiva que sua obra se potencializa em sua tragicidade, seu herói encontra-se numa oposição irreconciliável. Então, cria-se a contradição na perspectiva trágica da figura do herói, porque essa “perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída” (KIEKEGAARD *apud* Szondi, 2004, p. 59), contudo, ainda não é uma contradição plena, torna-se o princípio da contradição do mito.

Karl Reinhardt (2007, p. 11) ressalta que Sófocles isola os heróis de suas peças o que difere radicalmente dos dramas em Ésquilo quando o homem, semideus ou herói, não importa a posição em que se encontra, nunca está sozinho. Contudo, Ésquilo elaborava seus dramas sempre na zona de conflito das relações divinas e humanas:

> Não há nada que o personagem se depare que não esteja rodeado de modo amigável ou hostil pelo divino ou que não seja influenciado diretamente por ele, seja ele Apolo, Erínia, Hera, Afrodite ou Zeus – e certamente sem que ele isente o personagem de sua própria culpa e fira sua virtude, mas também não sem uma colaboração secreta na sua culpa e no seu mérito (REINHARDT, 2007, p. 11).

O herói de Ésquilo poderia tornar-se vítima dessa luta entre as ordens humanas ou divinas, ser abatido ou dizimado por elas. Entretanto, em suas obras reside ainda uma relação de seu comprometimento social e religioso que, por mais afastado que esse herói esteja, existe uma forte ligação sua entre a sociedade e a divindidade em questão. Desta forma, Ésquilo apresenta-se como:

> (...) representante do fim do arcaísmo tardio e, todavia, como aquele que desperta as potências ainda mais antigas, as quais foram ressaltadas em seu tempo com contornos obscuros muito mais pelo rito, pelo direito e pelos costumes do que pela poesia e pela representação formada, Ésquilo aponta mais para a contradição, para a plenitude, para a distribuição, para a sujeição e para a sublevação das

> potências do que para o enigma da fronteira entre homem e Deus; e se se quiser uma fórmula para ele vale muito mais o antigo dito: "tudo é pleno de potência divina" (REINHARDT, 2007, p. 11 e 12).

Essa implicação estabelecida pela vontade divina também se encontra nas obras de Sófocles, porém não mais como potência contínua e tão presente, aqui ela está circundante, próxima, é se faz percebida nas ações e na existência do próprio homem ou heróis trágicos. Mas ela surge como algo estranho, distante de sua compreensão e se faz presente como um "aroma" que lhe aproximou de um lugar/mundo distante ou diferente do seu e que, de alguma forma, aponta como salvação ou possibilidade de salvação e isso envolve a humildade da "consciência" do homem, melhor dizendo, do herói sofocliano.

Entenda-se por "salvação", não a entendida pelo ponto de vista cristão, extramundana, mas imergida em sua religião pagã, sob a qual esses homens ou heróis estão inseridos. Talvez por isso, esse seu aspecto pessimista é ressaltado e também muito adotado pelos modernos. Reinhardt (2007, p. 12) nos provoca com essa citação: "(...) se a humildade da "consciência" não fosse tão exaltada, o homem verdadeiro e grande não seria tão absoluto, tão presunçoso, tão avesso à medida, devotado apenas à própria virtude, tão ameaçado e tão orgulho". Talvez seja por esse sentido que Sófocles, por meio de sua produção trágica, nos apresenta heróis que divergem do contexto social, pois o que vale para eles não vale para a medida comum em que o coletivo se encontra. Logo, seu eixo central é diferente do eixo estabelecido pelos que habitam ao seu redor. E essa singularidade do herói ressalta as tensões presentes em sua poesia:

> Uma das tensões que distinguem as situações de Sófocles das de Ésquilo e de que quase todos os outros poetas trágicos em origem no fato de que o sentido das falas não corresponde mais ao sentido da situação em que elas são proferidas; no fato de que um sentido se afasta do outro na relação de uma polifonia desarmoniosa, no que não se baseia por último àquilo que se admira como o "efeito" de sua arte. Pois, a partir disso, transições, e que se torna, quanto mais sua poesia progride no tempo, tanto mais rico e articulado e, por fim, mais íntimo e mais contido no exterior em uma plenitude de interior crescente (REINHARDT, 2007, p. 12).

De certa forma, faz-se necessário realizar essa exposição na qual se encontra o autor, sua obra e local onde ambos emergiram. Entretando, longe de querer realizar uma interpretação da obra de Édipo Rei e, apesar de já apontar caminhos nessa direção, é primordial realizar sim uma análise mais global que a envolve. A recusa da terminologia

interpretação da obra refere-se às questões levantadas por Susan Sontag[28] (1933-2004) em seu ensaio intitulado *Contra a interpretação*:

> (…) não me refiro à interpretação no sentido mais amplo, o sentido no qual Nietzsche (corretamente) diz: "Não existem fatos, apenas interpretações". Por interpretação entendo nesse caso um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas "normas" de interpretação.
> Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: "Olhe, você não percebe que X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?" (SONTAG, 1987, p. 13 e 14).

A tradução de Domingos Paschoal Cegalla[29] (1920 – 2013), que foi traduzida diretamente do grego, já traz em si uma interpretação do tradutor, fato que não pôde ser ignorado ou, por mim, negligenciado. Entretanto, quando lemos a introdução de sua tradução, notamos seu cuidado em relação aos diálogos dos personagens: "Os diálogos são belos, vigorosos, vibrantes; em alguns deles lampejam ironias e explodem cóleras. Espelham com nitidez os sentimentos e o caráter dos personagens" (CEGALLA, 2007, p. 6). O tradutor também observa que preferiu adotar a forma poética apenas na parte lírica, "usando ora o verso livre, ora o verso metrificado" (idem, 2007, p. 7). E, quanto aos diálogos, ele optou realizar uma tradução em prosa, fato que me chamou a atenção diante das diversas traduções existentes de *Édipo Rei* em língua portuguesa.

Porém, adverte que no texto grego existem várias "passagens obscuras", que podemos acreditar que são expressões ou palavras que possuem mais de uma interpretação. Ordep Serra[30] (1943) realiza um minucioso ensaio sobre o mito de Édipo em seu livro *O reinado de Édipo* (2007) no qual,vai além de investigar as diversas variantes do mito e suas mais significativas interpretações. E, sobre essa questão levantada por Cegalla em relação às "passagens obscuras", Serra ressalta que, no enredo mítico elaborado por Sófocles, "o rito antigo está indicado na abertura da tragédia de Édipo pela procissão dos suplicantes que depositam os ramos para o ritual da purificação, da expulsão do *pharmakós*" (SERRA, 2011, p. 77, nota 12).

---

[28] Susan Sontag foi escritora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos. Graduou-se na Universidade de Harvard e destacou-se por sua defesa dos direitos humanos.
[29] Domingos Paschoal Cegalla foi um professor, gramático, poeta, escritor e tradutor brasileiro.
[30] Ordep José Trindade Serra é antropólogo, pesquisador e professor brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

Outrossim, “os termos *kalós* e *kakós*, aliás referidos de maneira antinômica e explícita no verso 1396, no qual uma terrível metáfora torna claro o sentido da expressão de engano/desengano do discurso trágico do infeliz”(idem, 2011, p. 100). Aprofunda a questão ao expor;

> No *Rei Édipo*, o domínio para o qual se volta a reflexão poética é marcado por uma força silenciosa que pressiona a linguagem e a faz retrair-se, vibrar em ondas sutis: uma força que a constrange e enriquece, que lhe impõe um movimento dançarino em volta do interdito, um jogo de silêncios ameaçadores. O fascínio horroroso do que deve calar-se é um elemento significativo do *phátos* desse drama. Não seria errado dizer que o *infandum* constitui seu assunto: como todos sabem, na língua em que foi escrito o *Rei Édipo*, não há um termo para incesto... (SERRA, 2011, p. 134).

É possível que esse jogo de palavras e silêncios envolva o emprego da técnica do *sýmbolon* porque, para os gregos, segundo Michel Foucault,[31] a tragédia de Édipo revela o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas, sendo, portanto, a história de uma análise sobre a verdade. Dentro de sua estrutura trágica, tem-se um procedimento sobre a completa verdade, o qual obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa época, pois nela há uma parte em que o herói tenta descobrir o motivo de uma conspurcação que passou assolar seu reinado, tendo o oráculo de Apolo afirmado que a causa disso fora um assassinato, o do antigo rei Laio. Logo, Édipo dispõe apenas de uma meia verdade, pois faltava-lhe o nome do assassino o que o faz buscar a outra parte dessa verdade.

Mas quem conspurcou? Falta-lhe a outra parte dessa verdade. Portanto, há a necessidade de fazer-se uma segunda pergunta e para que ela aconteça é necessário a presença de Tirésias, “o duplo humano de Apolo, a metade sombra da verdade divina, o duplo que o deus luz projeta em negro sobre a superfície da terra” (FOUCAULT *apud* SERRA, 2011, p. 300). E Tirésias fornece a segunda metada dessa resposta que Apolo se recusou a fornecer e afirma ter sido o próprio Édipo. Porém, nessa parte do enredo, Édipo acredita estar sendo envolvido numa conspiração entre Creonte e Tirésias que desejam roubar-lhes o trono, sua preciosa coroa.

Mais tarde, respondendo à insinuação feita por Jocasta, de que Laio havia sido

[31] Michel Foucault se pronunciou sobre o significado do *sýmbolon* para os gregos durante uma série de conferências entre 21 e 25 de maio de 1973 na PUC/RJ. Essa série de conferências foi publicada sob o nome *A verdade e as formas jurídicas*, Michel Foucault, 1973.

morto em um entroncamento de três caminhos, e munido da certeza absoluta do servo de Laio de que a criança que deveria ter sido abandonada no Monte Citeron era o próprio rei de Tebas, Édipo acabou por concluir que fora ele, mas sem o saber, quem havia assassinado Laio, seu próprio pai e se casado com a verdadeira mãe/Jocasta, posto que até então, supunha ser filho de Políbio e Mérope.

Essa construção de perguntas e respostas no enrendo de Sófocles revelada na segunda conferência de Foucault (1973) trata da questão no mundo grego como "algo que não é totalmente mito nem totalmente tragédia". Uma construção que incorpora o verdadeiro significado da palavra *sýmbolon* para os gregos antigos, com essa série de encaixes, de metades que se ajustam umas às outras e que formam um todo complementar. Logo, devemos expandir esse olhar sobre a estrutura dramática de Sófocles porque ela está permeada desse jogo de perguntas e respostas, de silêncios, de tensões e de transformações tanto no espaço da cena quanto no espaço da audiência dessa tragédia. Em outras palavras, sua tragédia tem uma estrutura simbólica o que, segundo Serra, o espectador das Grandes Dionisíacas tinha capacidade de compreender essa dimensão simbólica:

> Evidentemente, "simbólico" deve entender-se, neste caso, no étimo sentido do termo. No grego antigo, o nome *sýmbolon*, em sua acepção original, designava um conjunto, e cada uma das metades, de um objeto dividido/articulado em duas partes, passíveis de reunir-se uma à outra, complementando-se exatamente, de um modo que favorecia um meio de identificação: o portador de um desses fragmentos, com sua simples apresentação, fazia-se reconhecer, ou à legitimidade de uma sua pretensão, pelo possuidor do outro, quando ambos se defrontavam, ou voltavam a defrontar-se. […]. Um termo cognate, e também semanticamente muito próximo de *sýmbolon* vem a ser *symbólaion*: signo, sintoma, comprovante, marca, convenção, contrato, penhor, etc., mas também cópula, união física entre homem e mulher. A forma *symbolé*, igualmente comum, dá a ideia de encontro, junção, confluência, mas também a de embate (de guerreiros), duelo, conflito armado… Assim como, indica ainda o contrato de matrimônio, quando não designa as contribuições de particularidades para a programação de um banquete, ou de um festival (eventos em que muita gente se reúne e para cujo êxito se coopera). Todas essas formas derivam do compost verbal *symbállo*, que basicamente significa "reunir, ajuntar, religar". O proverbio *sym* – equivale ao latino cum – dá ideia de junção; o significado *bállo* é o de "lancer, projetar". A diferença do proverbio em *diabállein* estabelece a antonímia: este último vocábulo significa, antes de mais nada, "separar", e daí é que *diábalos*, "separador". Já *symbállein* tem a mesma estrutura semântica do latim *conjicere*: uma conjectura é uma aplicação do processo simbólico, pensado neste sentido fundamental. A etimologia *sýmbolon* dá testemunho de seu sentido mais primitive, o mesmo que subjaz à

> metáfora platônica *in Symp*. 196A, precisamente no "discurso de Aristófanes": "Cada um de nós é a metade da senha [*sýmbolon*] de um homem, pois todos fomos divididos em dois, à semelhança do peixe linguado…" Originariamente, *sýmbolon* fazia referência, portanto, a algo muito concreto, a uma classe de objetos constituídos por meio de um rito específico (SERRA, 2011, p. 301 *in* nota 126).

Em todo o caso, pode-se perceber que Sófocles fez uso desse conhecimento histórico sobre *sýmbolon* de seu espectador para potencializar seu enredo. O público desses grandes festivais trágicos, provavelmente, conhecia muitas variantes do mito de Édipo, ali abordado de forma poética, e cabia a ele expandi-la em sua dimensão simbólica nas partes apresentadas pela trama (enredo) e complementar por si mesmo as que não foram expostas pelo autor. Logo, a cada maldição proclamada sobre o assassino do rei Laio, o espectador já estava ciente de que elas se voltariam contra o próprio praguejador que, até então, ainda não tinha consciência de que era ele o verdadeiro assassino.

De fato, não podemos mensurar o impacto desse efeito sobre a recepção da sua encenação durante o evento das Grandes Dionísias, contudo, vale refletir sobre essa questão porque, nessa época, os cidadãos tebanos ainda tinham uma forte ligação entre o rito e o mito, e sua crença era uma condição *sine qua non* em seu dia a dia. E diante dessa audiência grega, em seu *Édipo Rei*, Sófocles utiliza o Coro como a imagem e semelhança do povo grego. De alguma forma, o Coro não perde essa referência, logo, sua audiência se vê representada por esse corpo-coletivo que entra em cena suplicando ajuda ao herói régio, que o chama de "salvador" e que o relembra de seu grande feito no passado por livrado a cidade de Tebas das garras da Esfinge (Sófocles *apud* Cegalla, 2011, p. 14 – 15).

Em suma, em Sófocles, Édipo é apresentado como herói, como salvador, como um grande protetor de todos os que vivem sob seu domínio e guarda. É equiparado aos deuses por causa de seu grande feito, por ter desvendado o enígma da Esfinge. Entretanto, o espectador também possui sua criação imaginária a respeito dessa figura da Esfinge e que a iconografia nos dá essa ideia de que, para eles, havia "uma mítica das Esfinges que transcende o âmbito das histórias 'do ciclo tebano dos ladácidas'" (SERRA, 2007, p. 485). Segundo Serra,

> Nós estamos acostumados a pensar na Esfinge — assim totalmente individualizada — como funcionária do mito de Édipo, com dedicação exclusiva. Os gregos, mesmo quando seduzidos pelas versões poéticas, dramáticas ou plásticas que destacavam o confronto entre o

> herói e o monstro encantador, achavam-se expostos a imagens diversas de esfinges, também pensadas no plural, não limitadas a uma história, nem assim "personalizadas"; eles as viam nas suas necrópoles, guardando os túmulos de seus mortos, e podiam imaginá-las encaminhando defuntos para o outro mundo, ou demarcando a passagem irrecorrível, ou ainda refletindo nos olhos imóveis as metamorfoses de um deus. Podiam encontra-las nos templos e mesmo em adereços de uso cotidiano. Geralmente em pares (idem, 2007, p. 485 e 486).

Diante disso, Sófocles faz uso recorrente dessa outra figura mítica no decorrer de seu enredo, contudo, essa Esfinge sofocliana se materializa tão somente no poder da evocação da palavra quando seu nome é verbalizado. Evocação realizada nos diálogos das personagens ou nos pequenos trechos de narração sobre acontecimentos passados. A Esfinge, em Édipo Rei de Sófocles, transforma-se de um personagem ausente a um personagem presente, de tão presente no cotidiano do povo grego que não necessita ser materializado no espaço da cena, apenas ser evocado pela ato da palavra.

Na montagem de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, a direção materializou a figura da esfinge por meio do medo do monstro, logo, uma atriz-palhaça que compõe o Coro-Bufão ficou responsável por materializar essa prenseça soltando um agudíssimo grito toda que vez que ela escutasse a palavra "Esfinge". Portanto, usei o grito de uma atriz-palhaça iniciante integrante do Coro-Bufão (Lorena Matos), um grito agudo e desesperador, para dar sentido a essa figura enigmática e tão presente na obra de Sófocles.

Visto de fora da cena, pelo olhar do espectador, de um espectador distanciado de sua dimensão mítica, mistérios ou sem acesso à variedade de documentos icongráficos, esse espectador pode se surpreender com a ênfase dada às passagens por onde esse procedimento cênico foi realizado. Vale lembrar que não se pode realizar uma leitura literal dessa figura mítica, até porque, "na Antiguidade, a invenção mitopoética se dava não só por palavras, mas também pelas mãos de pintores e escultores, dos imaginários em geral, que interpretavam (e sem dúvida modificavam) a tradição recebida" (SERRA, 2007, p. 510). Todavia, percebe-se que Sófocles fez uso recorrente e explícito dessa invenção mitopoética, ao se apropriar também dos seus vários cruzamentos, influxos, trocas, ressonâncias, nexos e vínculos de diversos tipos que ela (a Esfinge) abarca.

Em *Édipo Rei*, o dramaturgo também faz uso de uma outra figura mitopoética — a personagem Tirésias. Pelos diálogos se faz entender que a presença de Tirésias é promovida pelo conselho de Creonte a Édipo, ele não vem auxiliá-lo expontaneamente,

pelo contrário, ele revela que sua presença diante do grande rei foi feita de forma abusiva e sob coação. Logo, Tirésias, o grande advinho do oráculo do deus Apolo, se coloca como alguém indisposto a encontrar uma solução para o reino de Tebas. Ordep Serra analisa também que "em OT,[32] o grande dramaturgo acentua o contraste entre a perspicácia humana de Édipo e o saber que os deuses inspiram a Tirésias" (idem, 2007, p. 471).

De fato, esse contraste é explícito e tem o Coro como testemunha/juri das acusações realizadas entre ambos. Cada parte acusa a ignorância da outra e faz uso de argumentos válidos, baseados em suas experiências, tudo no sentido de rebaixamento da posição do outro nesse coletivo/sociedade instaurado. Contudo, Édipo também não mede esforços para desmoralizar ou descredibilizar a função social de Tirésias, compara-o com os grandes charlatões que fazem uso da superstição alheia em benefício próprio. Fato que deixa Tirésias extremamente irritado, de forma que o tira do controle emocional. No entanto, Tirésias se valendo de suas falas enigmáticas, revela diante de todos o motivo pelo qual a cidade se encontra no caos.

Entretanto, Édipo Rei escarneia e ridiculariza Tirésias por ele não ser claro e objetivo, por revelar o problema e apontar a solução por meio de enigmas atrás de enígmas. E Édipo, ao contrário de Tirésias, apresenta-se como o grande sábio, o grande detentor do conhecimento, da razão humana, do ser capaz de tudo decifrar porque, tanto o fez que pode prová-lo, rememorando o passado quando derrotou o monstro aterrorizador, devorador de humanos que não conseguiam decifrar seus enigmas. Diante de tanta referência a esse monstro alado, citarei uma versão das tantas variantes existentes:

> Quanto à esfinge cadméia, conta-se que ela era uma besta com corpo de cão, cabeça e feições de moça, asas de ave, voz humana. Assentada no monte Fícion, ela cantava uma advinha em desafio a todos os cidadãos. Tinha o costume de acabar com qualquer um que verificasse incapaz de dar-lhe resposta. Quando Édipo resolveu o enigma, ela se precipitou [da montanha] e deu cabo de si mesma (Palaífato[33] *apud* idem, 2007, p. 473).

Em outra variante, ela se apresenta assim:

---

[32] Lembrando que Serra faz uso da sigla OT ao designar "*Oidípous Tyrannus*" (Édipo-Rei, Rei Édipo ou Édipo Tirano).
[33] Palaífato viveu no século IV e teria sido discípulo de Aristóteles. (SERRA, 2007, p. 472).

> Dizem que a Esfinge tinha rosto de moça, peito e patas de leão, asas de ave. Sócrates dizia que ela era uma agouradora de oráculos nativa da região [sc. de Tebas] que fazia predições incompreensíveis; e por a desentenderem, interpretando-lhe em sentido contrário os responsos, os tebanos pereciam. E diz Asclepíades que por conta do enigma funesto da esfinge os tebanos reuniam-se todos os dias em assembleia: dispunham de uma predição de que as desgraças não se apartariam deles antes que decifrassem os enigmas da esfinge. Como não o conseguiam, ela sempre vinha e arrebatava um dos cidadãos, que bem queria (Jakobi *apud* SERRA, 2007, p. 447).

Tudo leva a crer que a figura mitopoética desse monstro alado, não é apenas uma forma na obra de Sófocles, ela foi usada com um significado "ativo" na composição da cena. Apesar de sua independência como representação icônica de um mito, a esfinge tebana, torna-se "individualizada", nesse contexto da obra sofocliana, e ganha a densidade de personagem com uma história que, de fato, não pode ser ignorada.

Pesquisas de grandes estudiosos revelam que esse processo de apropriação helênica desse símbolo (esfinge) que se iniciou nos séculos VIII e VII a. C., mas a predominância viria acontecer nas formas pictóricas a partir do século VI a. C. Retomando a presença dessa figura mitológica em Sófocles, cito uma outra versão e um pouco mais próxima da que foi usada em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*:

> Passo agora a uma expressão "tardia" que revela também, mas de outro modo, a constante semiológica da duplicidade especular, perceptível de diversas formas no discurso da imaginária sobre a Esfinge e Édipo. Focalizarei um elemento de representação que veio a tornar-se clichê na iconografia romana do herói labdácia: refiro-me ao *Zeiggestus*, que a erudição logo relacionou com o escólio ao verso 50 de *As fenícias*, de Eurípedes. Conforme aí se lê, "Dizem alguns que Édipo resolveu o enigma por pura sorte [tocando-se o rosto] e [como a Esfinge pensou que ele estava] a apontar [-se] com o dedo, indicando [assim] que é o homem,[34] ela arrebentou-se.[35] (idem, 2007, p. 500 - 501).

Essa resposta acidental de Édipo ao enigma da Esfinge, no qual aquele faz uso do gesto (tocar o próprio rosto) e esta acredita que seu "gesto" é a resposta à sua pergunta, também se aproxima da minha opção de diretor na encenação do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Portanto, em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, optei por não colocar em cena um Édipo que, de fato, revela o enigma da Esfinge. O que se ouve é a

[34] Sc. o objeto da pergunta.
[35] Ordep Serra inclui os concletes no meio da citação da leitura de Robert *apud* SERRA, 2007, p. 501. Referência: Robert, C. *Oidipus. Gescjichte eines poetischen stoffs in griechischen altertum*. Berlim: Weidmann, 1915.

parte narrada pelo herói, mas o que de fato aconteceu em seu encontro com o monstro alado, ninguém sabe. A personagem se vangloria de seu feito e sempre enaltece seu lado da história, contudo, nunca expõe tudo o que ocorreu no momento do confronto. O que priorizo, como diretor/encenador, é a conjectura de que Édipo possa ter respondido a pergunta e acertado acidentalmente, um golpe de sorte.

Mas como dar essas pistas para o espectador, pistas de herói por incidente, característica que também compõe a figura do herói? Estava claro para mim que, a cena de *Édipo, Coro e Tirésias*,[36] traria essa possibilidade de revelação diante do espectador. Se Édipo é um mito que surgiu na antiguidade grega, esse mito não se encontra isolado de outros mitos dentro da obra de Sófocles. Como já foi mencionada, a figura mitopoética da esfinge se faz presente pelos diálogos das personagens em *O.T.*

Com a entrada de Tirésias,[37] surge novamente outra figura mitopoética, o mito do homem profeta, cego, mas que tudo vê: passado, presente e futuro. Essa relação do

---

[36] Ver cena 2. *Édipo, Coro e Tirésias* em Cegalla, 2011, p. 37.

[37] Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano. Ele era o maior, o mais considerado e um dos mais notáveis adivinhos da mitologia grega. Alguns dizem que descendia de um dos guerreiros que nasceram dos dentes do dragão semeados por Cadmo, personagem lendário considerado como um dos disseminadores da civilização oriental na Grécia Central primitiva. Outros dizem que era filho do pastor Everes e da ninfa Cariclo. Conhecia o passado, presente e o futuro, além de interpretar o voo e a linguagem dos pássaros. Certa vez, indo ele orar sobre o monte Citeron, montanha da região central da Ática, consagrada antigamente ao deus Dionísio e às musas, encontrou um casal de cobras venenosas copulando, e ambas se voltaram contra ele. Tirésias matou a fêmea e imediatamente se transformou em mulher. Sete anos depois, indo orar novamente sobre o mesmo monte, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e se transformou novamente em homem. Por seu conhecimento sobre as particularidades dos dois sexos, ele foi chamado para opinar sobre quem estava com a razão em uma discussão que envolvia Zeus e Hera. A discussão envolvia saber quem teria mais prazer sexual, o homem ou a mulher. Viu-se, assim, diante da difícil tarefa de decidir a questão, porque sabia que qualquer que fosse sua decisão, um dos deuses ficaria irado com ele. De um lado Hera afirmava que o homem tinha mais prazer; Zeus dizia que era a mulher. Tirésias deu o seu veredicto: "Se dividirmos o prazer em dez partes, a mulher fica com nove e o homem com uma". Hera considerou que com aquelas palavras, Tirésias teria sugerido a superioridade do homem, e o cegou implacavelmente. Mas Zeus, compadecido da situação de Tirésias, lhe concedeu o dom da adivinhação, de conhecer o futuro, além do privilégio de sobreviver a sete gerações humanas e compreender a linguagem dos pássaros. Outras versões explicam que Tirésias perdeu a capacidade de enxergar ao ser castigado pelos deuses por ter revelado aos mortais os segredos do Olimpo; ou que foi punido por ter revelado a Anfitrião sobre as aventuras de Alcmena; ou que teria observado a deusa Atena banhar-se na fonte Hipocrene. Residindo em Tebas, foi Tirésias quem predisse que Édipo, vencedor da Esfinge, assumiria o trono de Tebas e tomaria a mão de Jocasta, e ainda auxiliou ao herói na descoberta do mistério sobre seu nascimento. Predisse a morte dos sete chefes de uma infortunada expedição contra Tebas, e depois aconselhou aos tebanos a entrar em negociações com os Epígonos, que eram os filhos dos chefes mortos. Não se sabe se escapou dos invasores ou se foi levado por eles como cativo. Conta-se que ele viveu até nove vezes a idade normal de um ser humano, período durante o qual foi sucessivamente homem e mulher. Mas a tradição revela que mesmo depois de morto o adivinho conservou o dom dos prognósticos, dos pressentimentos e das previsões, que exerceu no Hades. Tirésias era adorado como um deus pelos tebanos, tanto que perto de Orcômeno, foi erigido em sua honra um célebre oráculo. Fonte: http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/02/tiresias-o-adivinho-cego.html Postado por Lúcia, fevereiro de 2011. Data do acesso: 14/10/2016, às 14h.

mistério, do oculto, advindo de uma premonição encaixa-se na acepção da palavra mito, por Roland Barthes, que procura definir coisas e não palavras, não esquecendo que ela também embute múltiplos significados. No livro *Mitologia Grega*, de Junito de Souza Brandão[38] (1924 – 1995), cita que mesmo Barthes procurou reduzir, significativamente, o conceito de mito:

> apresentando-o como qualquer forma substituível de uma verdade. Uma verdade que esconde outra verdade. Talvez fosse mais exato defini-lo como uma verdade profunda de nossa mente. É que poucos se dão ao trabalho de verificar a verdade que existe no mito, buscando apenas a ilusão que o mesmo contém. Muitos veem no mito tão somente os significantes, isto é, a parte concreta do signo. É mister ir além das aparências e buscar-lhe os significados, quer dizer, a parte abstrata, o sentido profundo (BRANDÃO, 1993, p. 37).

Talvez possamos compreender a existência do mito como manifestação do inconsciente coletivo, pela perspectiva do conceito de Carl Gustav Jung[39] (1875 – 1961) "como a conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta" (Jung *apud* BRANDÃO, 1993, p.37). Logo, Junito S. Brandão expande esse entendimento sobre a manifestação desse "inconsciente coletivo" por meio do mito nessa Grécia antiga:

> *Arquétipo*, do grego, *arkhétypos*, etimologicamente, significa modelo primitivo, ideias inatas. Como conteúdo do inconsciente coletivo foi empregado pela primeira vez por Jung. No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar. Pertencem a um mundo do passado, primitivo, cujas exigências espirituais são semelhantes às que se observam entre culturas primitivas ainda existentes. Normalmente, ou didaticamente, se distinguem dois tipos de imagens:
> a) imagens (incluindo os sonhos) de caráter pessoal, que remontam a experiências pessoais esquecidas ou reprimidas, que podem ser explicadas pela anamnese individual;
> b) imagens (incluídos os sonhos) de caráter interpessoal, que não podem ser incorporados à história individual. Correspondem a certos elementos coletivos: são hereditárias (idem, 1993, p. 37).

Junito S. Brandão também nos chama a atenção para a etimologia da palavra

[38] Junito de Souza Brandão foi professor e grande classicista brasileiro, especialista em mitologia grega e latina, autor de várias obras nessas temáticas.
[39] Carl Gustav Jung foi psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos e inconsciente coletivo.

"símbolo", do grego *sýmbolon*, oriunda do verbo *symbállein*, que significa "lançar com", tem em si a ideia de arremessar ao mesmo tempo com "jogar com". Assim, para se apropriar desse efeito do mito que se exprime por meio de símbolos, "é preciso fazer uma *equivalência*, uma 'con-jugação', uma 're-união', porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato" (BRANDÃO, 1993, p. 38).

De certa forma, os mitos "revelam", ou, como Junito S. Brandão (1993, p. 38) expõe: "*traduzem* a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro". Tirésias, em *O.T.* de Sófocles, encontra-se nesse lugar expandido pelo que representa como "ser social" especial, possuidor de saberes/conhecimento do mundo dos homens e do divino.

Para os gregos antigos que viviam naquela época e assistiam a tragédia *O.T.*, provavelmente, e é seguro pensar assim, compreendiam sua potencialidade na estrutura dramática de Sófocles. Esta foi uma questão enfrentada durante o processo criativo de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Como despertar a consciência do espectador contemporâneo sobre a potência da mitopoética do cego vidente Tirésias? Eis que deparamos com uma questão temporal e cultural muito relevante que não podia ser ignorada porque, de certa forma, Sófocles encontrava-se mergulhado numa sociedade que vivia o mito no seu cotidiano e que o compreendia e o assimilava sem questionamentos ou qualquer grau de dificuldade. Percebe-se que Sófocles fez uso do mito de Tirésias para se apropriar também dos seus vários cruzamentos, influxos, trocas, ressonâncias, nexos e vínculos de diversos tipos que essa figura abarca.

Então, essas questões foram discutidas com o ator-palhaço (Lupe Leal) que interpretou a personagem Tirésias em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Expus algumas características que aproximam dessas duas sociedades distintas (Grécia Antiga e Brasil atual) e o relembrei da questão do "sincretismo" religioso em ambas as sociedades. Os gregos antigos acreditavam em vários deuses e prestavam-lhes diferentes cultos às suas divindades. Por mais que a religião oficial brasileira seja o cristianismo, também temos as características do "sincretismo religioso" por causa da mistura da formação da sociedade brasileira: indígena, africana e europeia (cristã). Logo, a partir da minha escolha estética decidimos usar a referência simbólica dos cultos dos candomblés afro-brasileiros.

Mais do que um efeito cênico como dispositivo de teatralidade, essa referência

ao nosso sincretismo religioso remeteria o espectador às suas crenças sobre o divino e, acreditávamos que seu uso expandiria a leitura da nossa audiência sobre a figura mitopoética da personagem Tirésias. A princípio, defini que esse ator-palhaço deveria pesquisar a figura mitopoética *Omolú* [40] presente nos cultos de camdomblés afrobasileiros:

> ***Omolú*** *ou* ***Obaluaiê*** é o senhor das doenças, é o orixá da renovação dos espíritos, senhor dos mortos e regente dos *cemitérios*; considerado o campo santo entre o mundo material e o mundo espiritual. **Símbolos**: Tem, como emblema, o xaxará (*Sàsàrà*), espécie de cetro de mão, feito de nervuras da palha do dendezeiro, enfeitado com búzios e contas, em que ele capta das casas e das pessoas as energias negativas, bem como "varre" as doenças, impurezas e males sobrenaturais. Esta representação nos mostra sua ligação com a terra (VERGER, 1997, p. 80 -85).

Há alguns pontos de convergência entre esses diferentes mitos *Omolú* e Tirésias: ambos estão correlacionados com o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, possuem a função de realizar premonições, podem ter visões ou sonhos reveladores. Nota-se que, em *O.T.*, já na primeira saudação à personagem Tirésias, o comportamento da personagem Édipo introduz esse lado misterioso de Tirésias:

> em que, em uma reverência régia, todos se inclinam, não só diante do advinho como personalidade, mas também diante dos mistérios de seu ofício, de maneira ao mesmo tempo solícita e confiante (...):
> **Édipo**: Ó Tirésias, tu que ponderas sobre todas as coisas do visível. E do oculto, do celeste e daquilo que anda sobre a face da terra [...] (REINHARDT, 2007, p. 126).

Entretanto, não podemos esquecer que não é apenas Édipo que se encontra com

---

[40] **Arquétipo**: seus filhos parecem ter mais idade do que realmente têm por conta da entidade ser mais velha e agem como se tivessem idade avançada. Seus filhos são doces, mas reclamões, rabugentos, um tanto mal-humorados. Quando querem, fazem e ajudam a todos sem exceção. Sofrem com muitos problemas de saúde que se arrastam por anos, geralmente desde criança ou desde o nascimento. São fiéis, dedicados e amigos de verdade. Podem ter premonições e seus filhos tem um pensamento de pessoas maduras, o que os ajuda a não agirem como crianças, ou serem irresponsáveis. Gostam da ordem e disciplina. Não são pessoas de levar desaforos para casa e nem de falar pelas costas. Odeiam fofocas e vulgaridades do gênero. Os filhos de Obaluayê são irônicos, secos e diretos. Os descendentes desse orixá são muito independentes e têm a necessidade de crescer com suas próprias forças e recursos. Muitas dessas pessoas, devido à influência do seu orixá, que comanda os eguns, podem ter experiências sobrenaturais, como visões, sonhos, etc. **Sigilo e revelação**: O contraste entre silêncio e fala, escuridão e luz, e sigilo e revelação permeiam a adoração de *Babalú-aye*. De acordo com a tradição, certas coisas devem permanecer secretas para sustentar seu poder ritual ou na sua função saudável. Por sua vez a inadequada revelação leva a doença e outras manifestações negativas. Assim como, a revelação de informações adequadas pode fornecer ensinamentos e orientações importantes. Ler: VERGER, Pierre. *Orixás, Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo (5ª ed.)*. Salvador: Currupio, 1997.

Tirésias. O Coro também está presente, agindo e reagindo a tudo que esse embate dialógico promove. Além disso, sua relação com o advinho é diferente das de Édipo porque, este impõe ao advinho a resposta que o oráculo do deus Apolo lhe enviou de forma enigmática. Essa cena rememora o espectador sobre o desejo de Édipo querer saber a resposta da outra pergunta que Apolo se recusou a responder.

Por isso, encontra-se diante dele o humano que consegue falar com os deuses, esse outro tipo de ser que tem o poder de fornecer respostas ou de ser místico que pode revelar o que está oculto. Tirésias encontra-se nesse lugar do ser que pode revelar ou manter oculto, entre o silêncio e a fala, daquele que pode trazer luz à escuridão do desconhecimento. No entanto, mostra-se como alguém que só verbaliza suas premonições/advinhas em função da manutenção da ordem e do equilíbrio das coisas. E revelar o que principiou o caos de Tebas pode trazer consequências gravíssimas tanto para aquele que revela quanto para aquele (s) que deseja (m) saber.

Além da referência mitopoética de *Omolú,* encontrada nos cultos de *Candomblés* afro-brasileiros, solicitei também para este ator-palhaço que estudasse o documentário *Hotxuá*[41] que diz respeito ao palhaço sagrado da tribo Krahô. Pois cabia a esse ator-palhaço entender como transpor ou se apropriar de elementos relacionados ao sagrado durante o desenvolvimento da cena *Tirésias, Édipo e Coro*. Para evitar essa grande extensão do nome da cena, denomina-la-ei de Cena *Tirésias*.

E por intermédio desse "palhaço xamânico" (*hotxuá*), que tem a função de cura na tribo *Krahô,* a diretora promove outras reflexões no expectador de seu documentário, a partir da inserção da figura cômica do palhaço *Teotônio*, do ator-palhaço Ricardo Puccetti[42] do grupo Lume/SP. Essa referência ao documentário tornou-se importante para o processo de composição e criação do ator-palhaço Lupe Leal que interpretou a figura mitopoética de Tirésias em *Édipo Rei — o rei dos Bobos*. Seu processo de composição da personagem associado com a figura de seu palhaço pessoal deveria ser realizado a partir da seguinte questão: "Se, na tribo Krahô o palhaço está inserido nesse

[41] O filme documentário *Hotxuá* é dirigido por Letícia Sabatella e codirigido pelo cenógrafo e artista plástico Gringo Cardia. O documentário é um registro da rotina e dos rituais do grupo indígena krahô, que vive no estado do Tocantins.

[42] Ricardo Puccetti é ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor. Traduziu para o português, em parceria com Burnier e Simioni, os livros "Além das Ilhas Flutuantes" e "A Arte Secreta do Ator", ambos de Eugenio Barba. É coordenador artístico do LUME Teatro, membro do Conselho Científico e do Conselho Editorial da Revista do LUME. Fonte: http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ricardo-puccetti, acesso: 16/10/2016, às 11h30.

processo de cura, de transformação no estado de ânimo dessa pequena sociedade, o palhaço Teotônio representa essa mesma função nessa outra sociedade em que ele está inserido?". Se existe aproximação dessas figuras cômicas, cada qual em seu contexto social, a personagem Tirésias também poderia executar esses dois processos de cura: a espiritual (por meio do oráculo desvendaria ou traria uma solução ao problema [maldição] daquele que o procurou) e a carnal (feridas, dores, etc.).

Os deuses citados pela obra O.T. de Sófocles não foram tão explicitados dentro do espaço da cena, a não ser, pelas suas verbalizações nos diálogos travados pelos personagens que compõem a obra original. Entretanto, havia o desejo, *a priori*, de colocá-los em cena pela perspectiva da "licença poética" do encenador. O desejo inicial era o de encontrar atores-mirins que pudessem ficar sentados em três altares, em um nível acima dos atores-palhaços, para serem reverenciados ou mirados quando surgisse sua referencial textual. Esses atores-mirins estariam vestidos de palhaços clássicos e usando a máscara do nariz vermelho.

No campo das ideias, essa referencia de se trabalhar com a imagem dos grandes deuses gregos sob a imagem de crianças possibilitaria a criação de um efeito cômico baseado na teoria da incongruência, pois causaria uma inversão lógica, do que eu chamo de "horizonte de expectativa" [43] durante a recepção dessa ideia na audiência. Normalmente, quando se pensa nesses grandes deuses: Zeus, Apolo, Ártemis e Atenas, convencionalmente, se pensa que eles são grandes, fortes, belos e hiper poderosos. Ademais, meu desejo de encenador era o de colocá-los com grande referência estética dos orixás afrobasileiros. Por isso, teriam que ser atores-mirins, com idade entre 5 e 7 anos, para realçarem esse efeito da teoria da "incongruência".

Na palhaçaria, fala-se muito em quebra de expectativa do público, pois este está quase sempre munido de seu "horizonte de expectativa social", alimentado pelo seu imaginário pessoal ou no "inconsciente coletivo". Então, sob essa perspectiva, o público se surpreenderia ao ver a conexão das imagens dessas crianças (deuses) presentes nos altares, suspensas dentro do espaço da cena, sendo referidas com as informações fornecidas pelos diálogos dos personagens. Entretanto, para diminuir as complicações de se trabalhar com atores-mirins em espetáculo para adultos, optou-se em reduzir o

[43] Horizonte de expectativa social é um conceito usado pela teoria da recepção, ler *A estética da recepção: colocações gerais*, de Hans Robert Jauss. (Jauss, H. R.; Iser, W.; STIERLER, K.; GUMBRECHT, H.U.; WEINRICH, H., 1979, p. 67 -84).

número de crianças dentro do espaço da cena. Apenas a figura mitopoética de Zeus seria interpretada por um ator-mirim e seus filhos: Apolo, Ártemis e Atena seriam interpretados por atores-palhaços adultos.

De alguma forma, essa proposição continuaria contemplando o desejo de se trabalhar com a teoria da Incongruência. *A priori*, acreditei que, essas diferenças de idade realçariam o foco sobre o ator-mirim que interpretaria Zeus, Apolo, Ártemis e Palas Atena, logo, o espectador se surpreenderia com essa escolha da encenação no que concerne à ideia de que a criança ainda é o ser ingênuo absoluto.

Ademais, esse desejo de criar esse efeito de "incongruência" reverberia no entendimento global sobre o conceito social de criança, nesse período de sua infância, que desde tempos remotos encontra-se na incapacidade plena (social e, mais tarde, também jurídica) e, no melhor dos casos, que se converteu em objeto/ser de proteção e repressão. A Sociologia da infância, embora muito recente em termos de produção e de constituição como área de estudos e pesquisas iniciou-se na França por meio dos estudos de Sirota (2001) e na Inglaterra por meio de estudos de Montandon (2001).

As ciências: sociologia, psicologia, antropologia passam a analisá-las, com existências separadas, sob uma fisiologia para o corpo e uma teoria de paixões para a alma. É a alma que dá ordem ao corpo e comanda seus movimentos. Esteban Levin (1997) ressalta que, com Descartes, então, ocorreu a supervalorização de dualismos, fortalecendo a visão positivista de conceber o mundo e o próprio homem. E, sob este dualismo, surge no século XVII, nas classes dominantes, a primeira concepção real de infância, a partir da observação dos movimentos de dependência das crianças muito pequenas quando o adulto trata-a, então, pouco a pouco como ser dependente e fraco. Segundo Durkheim (1978), a criança além de questionadora, passa de uma impressão para outra, de um sentimento para outro, de uma ocupação para outra, com a mais extraordinária rapidez.

A criança não tem uma estabilidade emocional, seu humor é flutuante: a cólera nasce e aquieta-se com a mesma instantaneidade; as lágrimas sucedem-se ao riso, a simpatia ao ódio, ou inversamente, sem razão objetiva ou sob a influência da circunstância mais tênue. Muitos estudos e pesquisas revelaram que, esse imaginário social sobre a criança, é inerente ao processo de formação e desenvolvimento da personalidade e racionalidade de cada criança concreta, porque seu processo de formação e desenvolvimento também está ligado ao contexto social e cultural que

fornece as condições e as possibilidades desse processo. Logo,

> As condições sociais e culturais são heterogêneas, mas incidem perante uma condição infantil comum: a de uma geração desprovida de condições autônomas de sobrevivência e de crescimento e que está sob o controle da geração adulta. A condição comum da infância tem sua dimensão simbólica nas culturas da infância (Sarmento, 2002, p. 3).

Todos esses estudos sobre a criança se aproximavam de muitas questões que envolvem o trabalho da construção do palhaço-pessoal. Um palhaço que, segundo Lecoq, vive como criança, mas ainda pensa como um adulto: "Não se representa um *clown*, é preciso ser, como quando nossa natureza vem à luz, nos primeiros medos da infância" (LECOQ, 2010, p. 217). Entretanto, por causa da complexidade em que se encontrava o desenvolvimento dessa pesquisa em artes cênicas, das etapas da produção e do desenvolvimento de seu processo criativo, fatos que me fizeram excluir esse desejo de trabalhar com atores-mirins. Primeiramente, a decisão foi tomada pela minha falta de experiência de direção de atores-mirins, aliado às mais diversas problemáticas que envolvem a formalização referentes a trabalho e direitos da criança, liberação e acompanhamento dos pais, disponibilidade de tempo e exposição pública e outros tantos eteceteras e eteceteras que poderiam dificultar ainda mais o desenvolvimento a *práxis* dessa pesquisa.

Talvez não fosse importante de todo o caso ter essa "incongruência" dentro do espaço da cena no espetáculo *Édipo Rei — o rei dos Bobos*, o texto original não personifica os deuses na sua estrutura cênica. Logo, essa "licença poética" de diretor/encenador estava apenas no campo das ideias, no desejo de elaborar um efeito estético e cômico na estrutura do espetáculo. De todo o modo, mantivemos as citações e reelaboramos a parte cantada dos *estásimos*[44] na intenção de manter o foco delas sobre as referidas figuras mitológicas. Até porque, em *O.T.* Sófocles, de forma poética em sua estrutura dramatúrgica, representa todo um sistema social e religioso dessa Grécia Antiga:

> […] um sistema social e religioso no qual, numa imensa troca de direitos, de prestações, de bens, de danças, de cerimônias, de privilégios, de posições, as pessoas e os grupos sociais são

[44] Estásimo: sig. na antiga tragédia grega, é cada uma das odes cantadas pelo coro, entre dois episódios.

> simultaneamente satisfeitos. Vê-se muito nitidamente como, a partir das classes e dos clãs, ordenam-se as "pessoas humanas", e como, a partir destas, ordenam-se os gestos dos atores num drama" (MAUSS, 2003, p. 376).

O subcapítulo subsequente detalhará outras escolhas, sobre a metodologia utilizada no processo criativo, algumas interferências, adaptações e uma série de eteceteras que costumam surgir quando estamos mergulhados numa criação colaborativa ou compartilhada.

Capítudo2 – As relações entre a teoria e a prática da comicidade no espaço da cena

O despertar dessa investigação sobre o desenvolvimento, compreensão e produção de corpo-cômico no espaço da cena, que abarca o percurso de aprendizado na construção do meu palhaço, principiou-se a partir da oficina de iniciação ministrada pelo grupo LUME/SP, em Brasília, no ano de 1998. Para compreender essa relação teórico-prática, faz-se necessário realizar um mergulho nas diversas experiências em oficinas de palhaçaria pelas quais experienciei.

E esse diálogo com a teoria ressalta a necessidade dessa busca de conhecimento teórico e de diferentes técnicas ou práticas, dessa passagem por diversas experiências que principiou a partir da minha formação universitária na área de artes cênicas. Boa parte da produção bibliográfica que retrata a história da arte do palhaço nos revela que, no campo da aprendizagem, foi fruto da observação e oralidade. Na família circense, o palhaço ensina seu ofício para o jovem aprendiz, ou para outro integrante daquela pequena comunidade, por meio da transmissão de seus números, suas cenas. O aprendiz observa e repete, escuta o mestre e volta a repetir o número até ele ser executado no tempo certo e com todos os detalhes que ele contém. A tese de doutorado de Katia Maria Kasper (2004, p.135 - 137) intitulada *Experimentações clownescas: os palhaços e as possibilidades de criação de vida* narra que, antigamente, nos circos tradicionais, o aprendizado do palhaço era realizado com base na observação e na oralidade. Os filhos desses artistas circenses observavam a execução dos números de seus pais, desde sua infância. No livro *Respeitável público... o circo em cena* de Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009, p. 81), em seu segundo capítulo, *A constituição do circo-família (o circo que se vê)*, nota-se que, com relação a esse tipo de formação e aprendizagem, os autores trabalham com a noção de *circo-família (o circo que se vê)*. Para Ermínia Silva, o procedimento de manter um modo próprio de socialização, formação, aprendizagem e organização do trabalho, visava manter o circo como um *lugar de tradição*.

Porém, existe uma outra demanda que não se insere nesse contexto, a de pessoas ou artistas cênicos, formados por universidades ou escolas técnicas, interessadas nesse ofício e que não estão inclusas nesse formato de expressão artística (circo tradicional). Na contemporaneidade, esse tipo de ensino / aprendizagem é alterado, Kasper (2004, p.

136) diz que os atores de teatro começam a se deslocar de suas cidades em busca de conhecimento e, a esse processo, ela aplica o conceito do ator-*nômade*. Kasper (2004, p. 136) relata que essa busca do encontro com grandes mestres da palhaçaria pode acontecer em eventos ou festivais internacionais em suas próprias cidades. Esses grandes eventos contratam os serviços dos palhaços renomados que, além de seus espetáculos, aplicam alguns cursos rápidos denominados *workshop*, oficinas ou palestras. Nesses cursos, os mestres da palhaçaria falam, mostram vídeos e aplicam exercícios práticos de suas técnicas. Considero-me um ator-palhaço "nômade" que, para aprender a arte da palhaçaria, tive de sair da minha cidade e do meu país em busca de escola especializada (*Théâtre-École Le Samovar* - FR) ou formadores com grandes referências mundiais (Sue Morrison - CA).

Em 1998, com a oficina *Técnica de Clown,* ministrada pelo grupo Lume, na qual teve como mestres-professores Ricardo Puccetti e Carlos Simioni e, na assistência, Renato Ferracini, principiou esse desejo de conhecimento dessa expressão artística. Naquela época, a sensação dominante era a de que não havia aprendido nada parecido durante a minha formação universitária. Após o curso do Lume, passei dois anos refletindo sobre essa primeira experiência e com a sensação de estar perdido, desencontrado, não me sentia palhaço e não me sentia confortável para opinar a respeito. Fui ao encontro dos oficineiros com a "expectativa de horizonte social" de que palhaço era personagem, contudo, não havia nenhum tipo de discussão ou proposição que nos colocasse diante dessa construção ficcionalizada. Pelo contrário, as exposições individuais e tendo os outros integrantes do curso como "alunos-espectadores"[45] apenas reforçava essa condição de exposição pessoal. Em momento algum, os mestres nos colocaram numa perspectiva de copiar ou criar, ficticiamente falando, uma personagem palhaço. A base da compreensão era absolutamente pessoal e intransferível, por causa disso esse curso me impactou e me colocou num espaço de reflexão absoluta sobre diversas questões: o erro real, os meus "defeitos" físicos, intelectuais e emocionais (falta de controle), etc.

Finalizei o curso com a sensação de insatisfação, estava inconformado por não ter criado uma personagem palhaço, senti-me numa grande "crise" artística e pessoal. A priori, acreditei que essa "crise" foi instaurada porque os exercícios propostos tinham

[45] O conceito "aluno-espectador" é apropriado do livro *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* escrito por Flávio Desgranges. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

por objetivo levar o aluno à obtenção do ridículo existente em seu corpo (sonoridades, comportamento, emoções) que o auxiliariam a (re)conhecer suas idiossincrasias, seu *estado ridículo*. O palhaço está sempre nesse "estado", como um tolo, de forma que, para o público, pareça ser ingênuo. Gilberto Icle (2006) define como "estado ridículo":

> O estado ridículo é extremamente dinâmico, pois lida com uma complexidade de energias vivas e pulsantes. No entanto, o que diferencia um sujeito qualquer de um ator, pois ambos passam por estados ridículos no cotidiano, é que o ator é capaz de elevar esse estado a um patamar extra cotidiano, tomando para si esse estado ridículo, generalizando-o em outras ações e reproduzindo-o, para reapresentá-lo em outro momento, conseguindo um efeito semelhante ao de quando o estado foi criado. Portanto, o estado precisa se tornar transformação, e a condição dessa transformação é a sua apropriação (ICLE, 2006: p. XXII).

Quando Icle fala desse estado, ele distingue também a diferença entre o sujeito qualquer e o sujeito ator que quer fazer uso do seu ato ridículo. Se existe essa diferença, *a priori*, o sujeito ator saberia ou deveria usar seu estado ridículo para quando lhe convier. Podemos supor que até mesmo, no momento do aprendizado, o ator-palhaço em formação deveria saber recorrer e utilizar essa condição de "sujeito ridículo". Contudo, em diversos momentos, nessa primeira oficina, sentia-me desconfortável com esse "estado ridículo" e, pior, não sabia como retomá-lo de forma consciente.

Durante essa primeira oficina, o mestre (Monsier Loyal) colocava em evidência o meu corpo magro e, ao perceber que o riso dos outros alunos estava focado na minha magreza e, consequentemente, na minha estupidez, isso alterava rapidamente esse meu estado "psicofísico,"[46] e acentuava meu desconforto no processo do curso. Meu corpo, quando exposto, ficava constantemente desestabilizado, trêmulo, sofria de taquicardia, ficava ofegante e, involuntariamente, realizava pequenas ações de fuga, de busca de um esconderijo para minha proteção. Ao mesmo tempo que havia esse desejo de fuga, de ir embora e nunca mais voltar, havia também, o dever de ficar ali, aprender e respeitar os mestres. Quanto mais eu queria anular a minha presença física, mais ela se tornava presencial para os outros (mestres e alunos). Pepe Nuñes relata que:

[46]Uso o termo "psicofísico" no sentido do corpo estar sob um determinado estímulo e este estímulo desencandeia uma série de emoções em consonância com sua imaginação. Ou seja, corpo empenhado numa determinada situação concreta, conectado com emoções e imaginação.

> O palhaço trabalha a partir da dor, do fracasso, da perda. Com o olhar da criança, mas no sentido da transparência, da pureza. Palhaço não é para animar festa infantil. Ele sofreu muito. Ele morreu muito. Ele sempre fala da dificuldade da vida, do erro. Isso não é trabalho para criança. Mas a alma dele é tão transparente e verdadeira que a criança também alcança a mensagem do palhaço (NUÑES, 2015)[47].

Durante o processo da oficina do Lume, não tínhamos tempo para discutir ou refletir sobre os impactos individuais e nem coletivo. Essa reflexão ou "digestão" dessa primeira experiência começou a acontecer após a finalização da oficina e de forma isolada. Uma reflexão apoiada pela memória e pelo registro de "Diário de Bordo", sem a presença dos mestres ou de outros participantes com maior experiência na área. A ausência de conhecimento específico desencadeou-me a sensação de completo fracasso: o que é palhaço? Sou palhaço? Como faço para trabalhar com essa máscara?

Havia tantos erros de compreensão, infinitas dúvidas sobre meu aprendizado, erros de composição da figura, e o que restou foi apenas a frase repetida pelos mestres "engula isso!". Até mesmo a compreensão do "engolir" não fazia sentido naquela época. Apresento a Figura 1 – Primeira saída de palhaço em Brasília para melhor compreensão visual do meu palhaço nesse período:

Figura 1 – Primeira saída de palhaço em Brasília

Esta foto marca bem o começo do meu palhaço. Reparem a vestimenta por mim escolhida: quando foi sugerido que levássemos uma roupa para a *festa*,[48],uma roupa anacrônica, acabei levando o que tinha em

[47] Entrevista cedida em 29/05/2015 ao Jornal O Globo. Veja entrevista completa: http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/pepe-nunez-artista-palhaco-nao-para-animar-festa-infantil-16292260.

[48] Essa *festa de palhaços* é regada a muita música, desfiles dos palhaços para exporem suas vestimentas, sujestões de danças individuais e coletivas, propostas pelo *Monsieu*, na qual todos brincam numa liberdade total.

casa. No meu entendimento, essa roupa seria ideal para uma festa des palhaços. Quando todos estavam vestidos, reparei que eu parecia um ser de uma outra época, algo surreal; não sabia o que era pior: a roupa, a peruca de estopa pintada de amarelo ou a maquiagem com a cara toda branca. Queria trocar, mudar de proposição, mas os meus mestres (Simioni e Ricardo Puccetti) não deixaram. Disseram que eu precisava aprender a *engolir* o erro. Foto: Thelmo Ximenes. Palhaço: Denis Camargo

Movido pela angústia causada pela metodologia da oficina, e, atravessado e, de alguma forma, transformado por essa experiência, como exprime Jorge Larrosa Bondía:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2016, p. 25).

Por isso estabeleço esse tempo cronológico do meu processo de aproximação, aprendizagem (teórico e prático) e mergulho em processos composicionais de cenas palhacescas relativizando questões extrínsecas e intrínsecas dessas múltiplas experiências na palhaçaria. A primeira oficina do Lume foi o ponto de partida e, com ela, vieram outras experiências e outros olhares sobre esse mesmo corpo, outras provocações e experimentações proporcionadas por diversos processos de iniciação, *workshops* e curso de formação: Mauro Zanatta,[49] Pepe Nuñes,[50] Leris Colombaioni,[51] Hilary Chaplain, [52] Chacovachi, [53] João Artigos, [54] Ézio Magalhães, [55] Doutores da alegria,[56] projeto Risadinha,[57] *Teatro-Escola Le Samovar*,[58] Avner Eisenberg[59] e o curso da Sue Morrison *Clown troough the Mask* (no Brasil e Canadá).

Durante este trajeto realizado, pleno de diferentes experiências, coloquei-me como sujeito-ator que se coloca disponível para ser atravessado e ser afetado – "algo

[49] Mauro Zanatta coordena o espaço Excêntrico (PR). (http://espacoexcentrico.com.br).
[50] Pepe Nuñes é palhaço e diretor artístico da cia. Pé de Vento Teatro (SC).
[51] Leris Colombaioni, palhaco italiano.
[52] Hilary Chaplain palhaça estadunidense. (http://www.hilarychaplain.com/Hilary_Chaplain/latest_info.html).
[53] Chacovachi palhaço argentino.
[54] João Artigos é palhaço e integrante do grupo Teatro de Anônimo do RJ. (http://www.teatrodeanonimo.com.br).
[55] Ézio Magalhães é ator e palhaço do grupo Barração Teatro (SP). (http://barracaoteatro.com.br).
[56] Raul Figueiredo, Val de Carvalho e Roberta Calza. (https://www.doutoresdaalegria.org.br).
[57] Projeto Risadinha sob a coordenação artística de Ana Flávia Garcia.
[58] Mais informações, consultar o *site*: https://www.lesamovar.net/formation-professionnelle
[59] Avner Eisenberg palhaço estadunidense. (http://www.avnertheeccentric.com).

como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz afetos, inscreve marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos" (LARROSA, 2016, p. 25). Transformei-me nesse sujeito-ator, que se encontra em um estado de transição permanente, que não se define tão somente por sua passividade como também pela sua receptividade, disponibilidade e abertura. Igualmente, sujeito-ator que se encontra em permanente estado de risco e vulnerabilidade que se exponhe, se coloca no lugar da experiência. Até porque, Larrosa esclarece que:

> A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego, há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peir*ô, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata (idem, 2016, p. 26).

Seguindo essa linha de raciocínio, a palavra experiência tem também o *ex*, que nos possibilita ampliar o conceito dessa palavra:

> [...] *ex* de exterior, de estrangeiro[60], de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "*ex*-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contigente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do artigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (idem, 2016, p.27).

Os percalços, as aflições, os descaminhos também fizeram parte dessa trajetória e, talvez, tenham sido elas que me fizeram chegar até esse ponto. Elementos determinantes desse sujeito da experiência que encontra-se em constante movimento durante esse processo de experimentação, um sujeito que está atravessando um espaço

[60] Em espanhol, escreve-se extranjero. (N.T.) (LARROSA, 2016, p. 27) Nota de rodapé nº 4.

indeterminado e perigoso, que se põe à prova e se coloca em risco, que busca a sua oportunidade, sua ocasião. Larrosa cita a seguinte definição de Heidegger (1987):[61]

> [...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* LARROSA, 2016, p. 27).

Refletindo sobre "fazer" uma experiência, percebi que essa imersão no território da palhaçaria se fez seguindo esse sentido do "fazer" heideggeriano. Até porque, esse ponto de partida que despertou esse sentido de sujeitar-me às diversas experiências na área da palhaçaria, esse primeiro lugar que promoveu essa tomada de consciência do meu corpo ridículo, a importância de usá-lo conscientemente, incluindo a minha fragilidade, tornaram-se fatores signicantes durante todos esses anos de desenvolvimento do meu palhaço.

Minhas experiências em cursos no exterior também proporcionaram outras significações na minha vida. Em especial, o curso da Escola Le Samovar, em Paris (FR), onde passei dez meses estudando, treinando e criando pequenas cenas com meus colegas de curso. A distância do Brasil, das rotinas de trabalho, dos amigos, associado ao impacto da adaptação cultural, à língua, aos olhares estranhos e sob olhares extremamente precisos das bancas de avaliações compostas por professores da escola Le Samovar; fizeram com que eu realizasse diversos questionamentos sobre muitas escolhas pessoais e profissionais na minha vida. No entanto, a falta de rotinas desenfreadas possibilitaram trabalhar em outro tempo, um tempo totalmente dedicado aos estudos e treinos da Palhaçaria. Um tempo de escuta sobre esse processo de ensino e aprendizagem repleto de experimentações em sala de aula e aberta (com a presença de público convidado).

E a última experiência, e uma das mais marcantes, eu vivi no curso *Clown Through the Mask* com a canadense Sue Morrison. Sob a perspectiva de trabalhar-se na

[61]HEIDEGGER, M. *La esencia del habla*. In: *De Camino al habla*. Barcelona: Edicionaes del Serbal, 1987.

abordagem do palhaço xamânico, passei cinco semanas criando seis máscaras e realizando seis experimentos, por ela denominados de “experiências” de perda (despedidas) e seis experiências de inocência de cada máscara. Esta experiência significou a tal ponto que já não tinha mais dúvida que havia uma conexão entre o trágico e o cômico, que ambos fluíam sem interpelação da hierarquia de gêneros ou estéticos.

2.1 As três teorias da comicidade e a prática da palhaçaria

Toda essa travessia, embarcada em 1998, repleta de desvios, de caminhos tortuosos e sombrios, com perdas e aceitações, e que, na qual, ainda me encontro até os dias atuais, proporcionaram vivências ímpares no campo da práxis nesse território da comicidade.

Paralelamente, seguiu-se esse outro percurso: o estudo de artigos, dissertações, teses, livros de teorias a respeito do riso e da comicidade ou percepções de outras áreas/obras a respeito do trabalho do palhaço: *O sorriso aos pés da escada,*[62] *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico,*[63] *Comicidade e Riso,*[64] *História do Riso e do Escárnio,*[65] *O chiste e sua relação com o inconsciente,*[66] *O riso e o risível na história do pensamento,*[67] *Talking Laughter Seriously,*[68] *An Anatomy of Humor,*[69] *Clown Esencial: El arte de reírse de sí mismo,*[70] *Palhaços,*[71] *Il faut appeler un clown,*[72] *Anatomie d'un clown,*[73] *La planète des clowns,*[74] *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico,*[75] *A arte da Bobagem: manual para o clown moderno,*[76] *O cômico e o trágico*[77]*...*

Boa parte desse material publicado aborda as relações do riso, do cômico e do pensamento que o cômico ou poeta cômico realiza por meio daquilo que é ou se torna risível. Esse *sujeito cômico* é visto como alguém que domina o campo da comicidade e,

---

[62] Henry Miller (1891-1980), escritor estadunidense escreveu *O Sorriso aos Pés da Escada* a pedido do pintor Fernand Léger.
[63] Obra de Henri Bergson que apresenta três capítulos nos quais retrata o riso, suas diferentes características e as situações em que ocorre.
[64] Obra de Vladmir Propp que faz uma abordagem sobre o riso como gênero cômico e de seus aspectos do ponto de vista da sua caracterização psicológica.
[65] Obra de Georges Minois que trata sobre o grande mistério que guarda o riso, estudado durante séculos por diferentes disciplinas. Este livro mostra que a história riso pode revelar os dilemas de cada época. Nele, o autor enfrenta a grande tarefa de criar uma história para uma das maiores virtudes humanas que, segundo os antigos gregos, foi doada pelos deuses.
[66] Obra de Sigmund Freud que investiga as fontes inconscientes do prazer que sentimos com gracejos, piadas, trocadilhos, etc.
[67] A historiadora e pesquisadora Verena Alberti retrata a história das teorias do riso desde a antiguidade até os dias atuais, história na qual se mantém constante a tensão entre o riso e o pensamento.
[68] Escrito pelo pesquisador e professor John Morreall, do departamento de filosofia da Northwestern University.
[69] Escrito por Arthur Asa Berger (1933-) e publicado em 1993.
[70] Escrito por Alain Vigneau (ator, palhaço e pedagogo).
[71] Escrito por Mário Fernando Bolognesi.
[72] Escrito por Pierre Étaix.
[73] Escrito por Philippe Goudard.
[74] Escrito por Alfred Simon.
[75] Escrito por Ivo C. Bender.
[76] Escrito por Ângela de Castro.
[77] Organização: Imaculada Kangussu, Olímpio Pimenta, Pedro Süssekind e Romero Freitas (2008).

muitas vezes, é nos apresentado pelas teorias da seguinte forma: “piadista” (FREUD), “poetas cômicos” (BERGSON), “humoristas” ou “artistas cômicos” (PROPP), etc. *A priori*, diversas questões levantadas e refletidas sobre o riso, comicidade, artista cômico ainda se encontram, no campo estético, vinculada à “poesia cômica”. Na psicologia, a busca de um entendimento do efeito do riso no sujeito que ri, no entendimento sócio cultural pode-se pensar que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). Diversos pensadores do século XIX ou XX estudaram as diversas variantes que envolvem o riso, a comicidade, o cômico ou alguns porquês daquele que ri.

Por isso, cumpre abordá-lo de acordo com a apropriação que a palhaçaria confere sua produção de comicidade que envolve a compreensão do mundo (social, político, cultural ou filosófico). Os embasamentos teóricos (conceitos) ou questões que nos fazem refletir sobre os procedimentos cômicos do palhaço acabam por produzir diferentes entendimentos, o que nos induzem a alguns “mal-entendidos” sobre a produção estética da palhaçaria em relação aos seus entendimentos conceituais.

Henry Bergson (2005) faz uma aproximação filosófica do tema buscando uma explicação, pelas ferramentas da lógica, de algumas proposições que nos interessam e outras tantas que não são objeto desta pesquisa, que tratam desse mecanismo que revela o que é risível. Suas teorias desdobram sobre a produção do riso que, segundo sua tese fundamental, é próprio do ser humano (BERGSON, 2007, p. 2). Não é sobre qualquer riso que sua teoria aborda, busca-se um entendimento do riso provocado pelas ações cômicas, oriundas de procedimentos de fabricação de comicidade em que o sujeito que ri, o faz porque compara com aquilo que é próprio do homem (ação ou atitude), ou seja, necessita de um processo de comparação. Um dos problemas que sua obra apresenta é a justificativa de que o riso está sempre correlacionado como efeito de correção. Segundo o autor, nota-se que aquele que ri, no caso da cena essa pessoa é o espectador, este vai rir por estar “diante de uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. Exige é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2005, p. 65).

Se o riso do espectador for sempre nesse sentido de correção, então o palhaço enfrentaria um grande problema no seu trabalho, porque terá que lidar com o erro, a inadequação, o fracasso, a fragilidade e seu estado cômico (guiado pela sua

ingenuidade) no sentido social convencional. Portanto, este tipo cômico com seu comportamento inapropriado ao do *status quo* será sempre julgado e sentenciado como impróprio pelo seu espectador.

Além disso, o palhaço é amoral, o que justifica sua desinibição natural (FREUD, 1996) e isso influenciará a forma como ele vê, sente ou de lida com as coisas no seu mundo. Outra questão fundamental que implica a singularidade do palhaço é a preservação de suas idiossincrasias, daquilo que é intrínseco e suas relações/tensões com o extrínseco. Desde a primeira oficina, com o grupo Lume fui orientado para não "copiar" nenhum palhaço, não ser uma "cópia" significaria não construir a partir daquilo que não me pertence, não ser um Chaplin, um Gordo ou um Magro (Laurel ; Hardy) ou um dos Três Patetas (Moe Howard, Curly Howard, Larry Fine, Shemp Howard, Joe DeRita), Mr. Bean, Buster Keaton, Grock, Charlie Rivel, Carequinha, enfim, a lista seria interminável.

Essas questões referentes à "descoberta do palhaço pessoal", implica outro problema ou outra questão fundamental abordada por Bergson (2005, p. 3-5), a "ausência de sentimento". Para o autor, ao fazer o humor, o cômico passa a preocupar-se menos com o outro, o que para isso, é necessário haver descaso para com o outro (esse *outro* seria o objeto da piada), pois de algum modo a piada irá "ferir-lo". Essa questão sobre o "rebaixamento" do outro, no caso da palhaçaria, quando se trabalha em dupla ou trio de palhaços, O Augusto é sempre a vítima do Branco. Contudo, o Branco sustenta sua compaixão pelo seu Augusto de tempos em tempos, porque um não pode viver sem o outro. Necessita-se produzir e estabelecer esses afetos, sentimentos, essas compaixões dentro do jogo.

Ao estudar a historiografia da arte circense brasileira, e, ao assistir e analisar alguns números apresentados por alguns palhaços, percebi que, em sua maioria, existe a aplicação dessa "degradação" ou "exposição" no uso de "voluntários" da plateia. Talvez, por acreditarem nessa teoria bergsoniana em que o riso gerado encontra-se na segunda pessoa que se tornou alvo da maioria (palhaço e espectadores). Porém, como público especializado e palhaço, não acredito na funcionalibilidade desse recurso por eles utilizado. Se existe alguém que deve expor sua fragilidade, sua "degradação", e como bem ressalta a palhaça brasiliense Ana Flávia Garcia (Geleia) sua "inadequação" é a figura do palhaço.

Outra característica digna de ser ressaltada por Bergson é o fato de o humor ser grupal porque, para ele, não existe humor individual ou humor entre duas pessoas, mas humor perante um grupo. O humor tem, nesse caso, uma significação social e vai se inserir na teoria do humor como princípios da superioridade. De fato, não podemos discordar dessa característica porque o palhaço se utiliza de seu público para jogar com questões concernentes às relações sociais, conviver com o outro gera tensões, conflitos e, provavelmente, questionamentos sobre os velhos hábitos sociais, sejam eles: comportamentais, comunicacionais ou estéticos que estabelecem padrões e normas culturais. Logo, realça-se assim o espaço para novas "formas de solucionar" ou "questionar" esses velhos hábitos sociais.

Arthur Asa Berger[78] (1933 -) publicou um estudo analítico sobre as teorias da comicidade, em seu livro Un Anatomy of Humor (1993), onde ressalta que as principais características que envolvem as diferenças entre o *cômico* e o *trágico* são:

O Cômico	O Trágico
Chance	. Inevitabilidade
Liberdade	. Determinação
Otimismo	. Pessimismo
Sobrevivência	. . Destruição
O social	.. O pessoal
Integração	. Separação
Baixo s*tatus*	. Alto s*tatus*
Banal	Grave
Personagem humilde	. Personagem elevado
Prazer	Dor/sofrimento
Cathexis	. Catarse[79] (Tradução minha).

[78] Arthur Asa Berger é especialista em Mídia e Arte da Comunicação, professor da Universidade de São Francisco (EUA).

[79] Citação original:

The Comic	The Tragic
Chance	Inevitability
Freedoom	Determinism
Optmism	Pessimism
Survival	Destruction
The Social	The Personal
Integration	Separation
Low Status	High Status
Trivial	Serious
Lowly Charaters	Elevated Charaters
Pleasure	Pain
Cathexis	Catharsis (BERGER, 1993, p. 10).

De certa forma, muitos teóricos tratam o cômico e o trágico de forma dicotômica o que, naturalmente, pode gerar alguns equívocos na área de artes da cena, principalmente, no que corcene ao trabalho do palhaço que usa elementos ou características de ambos os gêneros. Essa pesquisa procurou não estabelecer diferenças dicotômicas e, sim, pontos de fluência, de transição de um universo para o outro e vice-versa. Tenho observado que meus amigos palhaços costumam valorizar apenas o compromisso com o riso em seus trabalhos, procurando construir *gags* clássicas ou inventar novas *gags*, tudo com o objetivo de levar a plateia à gargalhada. Em momento algum, ouço eles falarem sobre estados emocionais, construção de um roteiro dramático e com coerência no argumento no roteiro das cenas. De certa forma, o gênero cômico é posto em preferência ao trágico até mesmo no meio dos palhaços do DF.

Philippe Goudard (2005), em *Anatomie d'un clown*, ao referir-se à escritura e sua problemática no circo, exprime que a escrita dos números é definida pela "representação da palavra e do pensamento pelos signos gráficos convencionais" [80] (tradução minha). Para ele, esta é a maneira como a arte de se expressar ou a técnica, o método particular da expressão que define a escrita do número. Escrever é "traçar os signos de um sistema de escrita, montá-los (no sentido de combinação) para representar a palavra e o pensamento, e compor uma obra literária, fazer o trabalho do escritor (poeta)" (GOUDARD, 2005, p. 84). De certa forma, Gourdad refere-se ao trabalho do poeta/escritor como um "produtor de sentidos" na sua escrita. Porém, quando não estamos nesse espaço convencional (circo ou teatro), no qual o artista da cena compõe seu número, previamente, como uma escrita e o apresenta sem estar nesse outro tipo de espaço não convencional (a rua, praça, a céu aberto), onde o palhaço cria uma roda e entra nela como se estivesse num picadeiro, conectado com sua máscara e se coloca nessa atitude de "se conectar" com sua plateia, como requer a proposição de Sue Morrison, a situação torna-se completamente diferente porque tudo se expande.

No circo tradicional ou no novo circo, o palhaço está inserido na dramaturgia do espetáculo circense e, por isso, não tem sua autonomia plena. Seu número ou trabalho precisa ajustar-se à composição do todo, ou seja, sua parte não é totalmente exclusiva, é inserida na estrutura de números variados que compõem o espetáculo circense. Logo, ele entra para ofertar elementos que outras partem não ofertaram, contudo, a força de

[80] Texto original: "*representation de la parole et de la pensée par des signes graphiques convencionanels.*" (GOUDARD, 2005, p. 84).

sua expressão está ligada à eficácia da obrigatoriedade da composição prevista para o trabalho do coletivo. Estará ajustado às noções do ritmo, da velocidade, da pulsação, da intensidade, do ataque, da ligação prevista para as entradas de cada parte que compõe a dramaturgia (escrita) geral, no tempo (ritmo, frequência, silêncio...) e do espaço (dispositivo cênico, figurino, iluminação, cor, forma, etc.). Gourdad relata sobre essas características exordiais:

> Assim, nos vem o traço mais remoto da nossa história, uma espécie de grupo de maltrapilhos, grupo de atores burlescos: seres estranhos de Lascaux, [81] com corpo coberto com pele de animal e braços prolongados imitando chifres, Dionísio sob os corpos das bacantes (vestidas com pele de veado) e coroadas com galhos de hera, atores do drama sátiro, bufões (bobos) da corte romenos e loucos dos reis, os tolos e bobos (palhaços), Arlequim e Polichinelo, os equilibristas no dorso de cavalos, palhaços saltadores, o Fratellini, Grock, Dimitri, o Macloma, Motusse e Palhaço, o Licedei, o Nariz Novo, os Deschiens Nikolaus, Boitel ... tantos artistas que tomam o risco de afastar-se do equilíbrio comportamental para fazer rir.[82] (tradução minha).

O circo tradicional e sua transformação em *novo circo* divulgou e também propagou uma imagem de palhaço profissional como aquele que trabalha na estrutura circense (estética super elaborada). Os que não estavam vinculados a esses espaços convencionais (e isso inclui a estrutura dos teatros), os palhaços que trabalhavam de forma independente e circulavam com seus trabalhos por cidades menores, por locais não atendidos pelos grandes circos ou cidades que não tinham (e ainda não tem) teatros, acabavam sendo considerados palhaços "amadores" (não profissionais). Infelizmente, a sua arte e a qualidade de seu trabalho sempre foi e ainda é questionada. Seu público desconfiava (e ainda desconfia) de seu trabalho porque, em sua memória, a imagem do palhaço "profissional" estava (ou ainda está) totalmente vinculada aos espaços ditos "convencionais". Desdobrar essa questão poderia gerar uma outra tese, riquíssima de

---

[81] *Lascaux* é um complexo de cavernas do sudoeste da França, famoso pelas suas pinturas rupestres (bovídeos, cavalos, cervos, cabras selvagens, felinos, entre outros animais) que permite pensar que trata-se de um santuário.

[82] Texto original: "*Ainsi, vient jusqu'à nous depuis le plus lointaines traces de nottre histoire, en une sorte de farandole, la cohorte des acteurs burlesques: l'être étrange de Lascaux, recouvert de peau de bête et le bras prolongés de bâtons imitant des cornes, Dionysos sous la nébrides (peau de cerf) et couronné de lierre, les acteurs du drame satyrique, les bouffons roumains et les fous des rois, les fools et jesters, Arlequin et polichinelle, les pantres à cheval, les clowns sauteurs, les Fratellini, Grock, Dimitri, les Macloma, Motusse et Paillasse, les Licedei, les Nouveaux Nez, les Deschiens, Nikolaus, Boitel... autant d'artistes qui prennent le risque de s'éloigner de l'équilibre comportemental pour faire rire."* (GOURDARD, 2005, p. 59).

discussão, argumentação e, provavelmente, levantaria uma boa documentação sobre a presença de inúmeros palhaços e palhaças que realizam seus trabalhos sem o desejo de serem reconhecidos nacional ou mundialmente porque desenvolvem sua palhaçaria seguindo certos princípios e respeito aos saberes milenares de seus mestres e mantendo o compromisso com a arte da palhaçaria.

Vale ressaltar, que essas questões são provocadas muito mais pela ausência de bons registros e sua divulgação em mídias sociais e meios de comunicação, que viabilizaria a acessibilidade do reconhecimento desses profissionais que trabalham no estilo não tradicional em relação aos palhaços profissionais que trabalham no formato tradicional (que a historiografia do circo registra, maior divulgação nas mídias sociais e meios de comunicação). Outros tipos de registros também serviram para sua visibilidade social: filmes (ficcional, híbrido ou documental), fotográficos, historiográficos, pictóricos ou críticas em jornais. Sua maioria expõe o palhaço na estrutura do circo e, isso trouxe-lhe o sentido de profissionalização do ponto de vista convencional (contrato, salário, etc.) e pouco se fala dos que transgridem essa via.

Um fator interessante que pouco se menciona sobre a entrada do palhaço na arena circense (área de sacrifício humano) é que, desde Philip Astley (1742 – 1814), o único número circense que fazia a plateia respirar e relaxar eram as entradas clownescas. Estas eram entradas de picadeiros que, entre um número de alta tensão (perigo, de *sacrifício humano),* tinham a função de fazer o público relaxar, respirar e, para depois voltar a ficar tenso novamente com o retorno de outros números de alta tensão com os aparelhos: trapézio, arame ou corda bamba, equilibrismo, roda da morte, mortais, etc.

Por ter sido sua figura exposta massivamente como cômica, aquela que proporciona *relaxamento*, no circo, ou entretenimento na tv ou no cinema, o público costumeiramente vincula a imagem do palhaço tão somente à comicidade. E, ao procurar entender os estudos e teses a respeito das teorias da comicidade, acredito que elas também estão sob essa influência. Conjecturo se esse olhar crítico ou midiático sobre essa figura cômica observada nesse modelo mais "tradicional", se isso também não limitou a leitura sobre a comicidade da palhaçaria.

Em suma, no mundo atual, caracterizado pela cultura de massa (*mass midea*), globalização, comunicação acelerada, somos bombardeados por imagens visuais que, acabam por gerar uma "imagem poética" pré-fabricada que força-nos aceitá-la sem

questioná-la ou reconhecê-la nesse lugar da sua incompletude, e, muitas vezes, usada apenas como modelo superficial e propositalmente com apelo comercial: Ronald McDonald,[83] Patati Patatá,[84] Vovó Mafalda,[85] Bozo,[86] só para citar alguns exemplos. A propagação massificada dessas imagens de palhaços televisivos ou filmográficos favoreceu para a limitação do imaginário visual, limitação do conhecimento expandido da arte da palhaçaria dos seus expectadores. Essa exposição, um tanto quanto, limitada da arte da palhaçaria, frutos dos meios de comunicação, promovida por aquelas figuras cômicas, comprometeu não apenas o imaginário coletivo como também as características especiais do próprio imaginário: imagem poética e corporificada que servem como meio da expressão artística. Ao ter a imagem vinculada apenas desses tipos produzidos por empresários/produtores televisivos que impõe modelos "pré-fabricados" (palhaços com origens e intenções não identificáveis) e veiculados, de forma massiva e com apelo puramente financeiro, paradoxalmente, criou-se a supressão do imaginário individual de sua audiência perdendo, consequentemente, as nuances, diversidades e pluralidades da arte da palhaçaria. Isso influenciará em outro risco, no risco de perder a empatia e a ética.

---

83 Ronald McDonald é uma personagem vestido de palhaço, um dos símbolos da área de *fastfoods* McDonald's. A primeira pessoa a se vestir de Ronald McDonald foi Willard Scott. Segundo o livro *The Best of The Fast Food* (2001), 96% das crianças estadunidenses são capazes de reconhecer Ronald McDonald, ele é um personagem quase tão conhecido quanto o Papai Noel. Fonte: *Wikipédia*. Acesso: 22/08/2017, às 10h.

84 Patati e Patatá é uma dupla brasileira de palhaços que lançaram em 2010 o DVD Brincando com Patati e Patatá pela Som Livre. Fonte: *Wikipédia*. Acesso: 22/08/2017, às 10h.

85 Vovó Mafalda é uma personagem interpretada por Valentino Guzzo, criado pelo SBT para participar do programa infantil do Bozo na década de 1980. A personagem apresentou ainda os programas Sessão Desenho com Vovó Mafalda, Sessão Desenho, Dó Ré Mi com Vovó Mafalda e Sessão Desenho no Sítio da Vovó na década de 1990 da mesma emissora. Sua última aparição foi no programa *Desenhos da Vovó* apresentado na Rede Record em 1997 e 1998. Valentino foi também produtor do Programa do Ratinho além de ser amigo de Carlos Massa (Ratinho). Vovó Mafalda surgiu nos EUA no programa do Bozo americano, lá o personagem se chama Grandma Nelly e foi o próprio Larry Harmon que a trouxe ao Brasil. Em 16 de fevereiro de 2013, a Vovó Mafalda passa a ser interpretada por Kan Kan para integrar o elenco do programa infantil do Bozo no SBT, após o cancelamento em 4 de maio do mesmo ano, passa a apresentar o Bom Dia & Cia e o Sábado Animado ao lado do Bozo, só que sai dos programas no mesmo ano.

86 Bozo é uma personagem criada nos Estados Unidos em 1946 por Alan W. Livingston. Fez muito sucesso em vários países do mundo. No Brasil, ficou conhecido pelo programa exibido pelo SBT entre 1980 e 1991. Em 1946, Alan W. Livingston produziu uma coletânea de discos com histórias infantis e livros ilustrativos com o personagem *Bozo The Clown*. O dublador original do Pateta, Vance Colving, foi quem criou a voz do Bozo para as gravações. Bozo começa sua carreira na televisão em 1949. Lary Harmon, que era um ator empreendedor, juntamente com investidores, comprou os direitos do personagem e o transformou em uma franquia, dando a ele uma outra personalidade. Junto com estilistas de Hollywood, criou o cabelo espetado para Bozo. Bozo fez muito sucesso na televisão americana. Larry Harmon chegou a treinar mais de 200 atores para interpretar o personagem, em diferentes canais locais que exibiam Bozo nos EUA. Fonte: *Wikipédia*. Acesso: 22/08/2017, às 10h.

Talvez por isso, os artistas cômicos que trabalham em espaços independentes (não convencionais – a céu aberto), no anonimato dos meios de comunicação e mídias sociais, enfrentam arduamente o impacto desse efeito negativo produzido por essa imagem pré-fabricada no imaginário coletivo. Recorrentemente escuta-se a expressão: "eu odeio palhaço!" Porém, de onde vem esse ódio? Como foi criado? Sua origem é de experiências negativas proporcionadas por diferentes tipos cômicos? No entanto, paradoxalmente, ouve-se: "Destruí um paradigma na vida, você me fez gostar de palhaço" [87]. Não importa a quantidade do público ou se é especializado ou não, vale ressaltar que, compreendi isso colocando meu palhaço nas ruas, nas feiras, nas praças, nos corredores e em enfermarias hospitalares, a busca é pela qualidade da conexão criada nessa relação do trabalho do palhaço com seu público.

De certa forma, Sue Morrison também conseguiu destruir diversos paradigmas que existiam em mim em relação à arte da palhaçaria. Em seu curso, a máscara tem a função de nos revelava a perda (uma espécei de adeus definitivo) que o palhaço deveria encarar no momento da sua experimentação e, depois, expor essa experiência diante do coletivo. Contudo, a máscara apresentava o seu outro lado, ela também ofertava seu lado de "inocência", e revelava-nos outros aspectos existentes e paradoxais de sua presença. Cabia ao aluno-palhaço mergulhar nesses diferentes territórios e sentir a exatidão da transposição desses estados da sua própria máscara durante sua *viagem* no picadeiro (espaço cena). Não nos era ofertado nenhum manual ou um regra específica que pudesse ser utilizada por todos, falava-se apenas que o entendimento era individual e que, cada aluno, deveria seguir sua intuição, deixar a escuta afinada e acionada durante sua *viagem*. Viagem esta que já não era mais individualizada porque os alunos-espectadores estavam conectados com o *tour* e o palhaço no picadeiro. A única certeza sobre esse momento de transição era a de que o palhaço precisaria ouvi-la, realizá-la e compartilhá-la (numa espécie de triangulação) ele com seu público. Para Sue Morrison, quando o espectador está conectado com o que está acontecendo no espaço da cena, ele sabe se foi justa ou não essa transição.

Essa experiência de ensino e aprendizado nos provocou em outras áreas de conhecimento, estar nesse tipo de aprendizado requer uma suspensão dos processos

---

[87] Vídeo postado no youtube voluntariamente no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=kjFKpJeYeN4, título: *Entre Cravos e Lírios* : superando (um dos meus) preconceitos, por Teodora Traldi.

anteriores. O que, tradicionalmente se ensina: *gags* (pequenos repertórios cômicos), truques de mímica, malabares, quedas, saltos, tropeços, números de mágica (ilusionismos), etc., deveria ser ignorado. Não é um curso que aplica esse tipo de metodologia e nem fornece esse tipo de suporte para os alunos-palhaços. Talvez esse seja um dos maiores paradoxos de sua metodologia, por mais que não devamos expor esse tipo de procedimento, o palhaço precisa entrar no espaço da cena com uma "carta na manga". Essa "carta na manga" poderá não ser usada, mas é obrigação do aluno-palhaço levar algo que poderá salvá-lo da ruína total.

O curso *Clown Through Mask* segue os princípios de Richard Puchinko[88] (1946–1989) que, em 1975, criou o The Theatre Resource Center[89] e, desde sua morte (1989), Sue Morrison vem conduzindo o curso respeitando sua metodologia aparentemente não convencional se comparada às várias abordagens de ensino/aprendizagem, por mim, vivenciadas em diferentes cursos da arte da palhaçaria.

Vale ressaltar que, chamarei de "aluno-palhaço" quando estiver referindo esse lugar do palhaço que está em processo de apropriação dessa metodologia no Theater Resource Center. Essa nomenclatura não é utilizada por Sue Morrison, o farei para deixar claro para o leitor, os palhaços estão nesse lugar do aprendizado, do aluno, do aprendiz.

Em *Clown Through Mask*, no primeiro dia de aula é aplicada a dinâmica denominada "*Present your self*", quando os alunos precisam se apresentar individualmente e em completo silêncio. Nesse momento em que o aluno deve se apresentar (numa tradução literal: "Apresente-se"), o aluno coloca a máscara do nariz vermelho, entra em cena, olha e deixa-se ser olhado, às vezes, Sue Morrison interfere nesse processo e, isso vai depender do estado em que o aluno se encontra diante da

[88] Richard Puchinko desenvolveu um novo estilo de treinamento de palhaço/máscara conhecido como "Pochinko technique".

[89] O Theatre Resource Center – TRC, foi criado em 1975 com Richard Pochinko como Diretor Artístico. Sob a tutela de seu professor norte-americano John Smith, Richard começou a encontrar uma nova maneira de trabalhar com a sagrada figura do palhaço no teatro. No TRC, Richard continuou nessa direção, desenvolvendo uma abordagem única para o palhaço que sintetizava as tradições do palhaço nativo americano e europeu. O TRC tornou-se conhecido como uma organização cujo foco era o desenvolvimento do palhaço usando a abordagem de Pochinko. Em Sue Morrison, Richard viu alguém que poderia continuar a ensinar e desenvolver o processo de *O Palhaço Através da Máscara* e ele a manteve como sua assistente aprendiz. Richard faleceu em 1989 e Sue tornou-se Diretora Artística do TRC em 1993. Desde então, ela continuou a visão do TRC, desenvolveu e ensinou palhaços e bufões e integrando o palhaço ao teatro, onde pode ocupar um lugar relevante no palco de hoje. Fonte: http://canadianclowning.com/

provocação do exercício proposto. O palhaço deve simplesmente ser e estar diante do olhar dos alunos-espectadores e, óbvio, de Sue Morrison e o tempo de sua execução vai depender do seu olhar sobre o exercício executado.

Outro ponto diferente e, ao mesmo tempo, perturbador, foi a realização do exercício denominado *Mágic Space*[90]. Neste, o aluno deve levar qualquer objeto pessoal que desperte sensação/emoção/sentimento e jamais deve controlar os sentimentos. Durante sua realização, o foco do trabalho é saber compartilhar o que foi despertado, logo, o objeto não precisa ser apresentado para os alunos-espectadores, tão somente a emoção/sentimento/sensação por ele desencadeado. Após a realização desse processo, somos iniciados no processo de confecção das seis máscaras, sendo que, cada uma é feita em tempo diferente da outra. As máscaras são denominadas da seguinte forma: Um-norte, Dois-sul, Três-leste, Quatro-oeste, Abaixo-abaixo e Acima-acima.

Em relação às confecções das máscaras e sua dupla vivência (perda e inocência), segundo Sue Morrison, cada máscara revelará ao aluno o que ele deve trabalhar. A máscara não deve ser usada como uma ideia preconcebida pelo aluno, de alguma forma, ele deve deixar o corpo se abrir para a máscara se manifestar e se comunicar com ele, deve escutá-la e deixá-la existir. *A priori*, parece ser algo complexo, instintivo e irracional, porém, ao longo do curso, as coisas começam a fazer sentido e vão se transformando no que ela chama de "mitologia pessoal".

Diante do exposto, percebe-se que existe uma grande diferença entre o ensino da palhaçaria *tradicional* e o que se ensina no curso *Clown Through the Mask*, pelo menos nessa primeira fase do curso em que se aprende as seis máscaras (*Um-Norte*, *Dois-Sul*, *Três-Oeste*, *Quatro-Leste*, *Cinco-Abaixo-Abaixo* e *Seis-Acima-Acima*). Durante o qual, o aluno-palhaço deve "se revelar", "apresentar seu mundo", levar o espectador para esse "mundo particular" e devolvê-lo com uma "nova consciência". Entretanto, o aprendizado não se conclui apenas com essa primeira experiência com as seis máscaras. Como já foi exposto, essas seis máscaras produzem o que Sue Morrison denomina de "mitologia pessoal".

Durante o curso *Clown Through Mask*,, realizamos os *tours*[91] de cada máscara, quando cada viagem deve transitar entre sua perda e inocência ou inocência e perda, não

[90] Tradução literal *Espaço Mágico*.
[91] No curso *Clown through the Mask*, Sue Morrison denomina o que, convencionalmente chamamos de picadeiro, de *tour* (com sentido de viagem).

importa a ordem. O importante é que o palhaço deve deixar a máscara se manifestar e, no momento adequado, deve deixá-la fluir de um estado para o outro. As viagens são individuais para cada aluno-palhaço e elas podem nos levar a diferentes lugares, porém, o foco encontra-se na sua capacidade de relevar seus sentimentos de bondade, benevolência, em relação aos semelhantes ou para consigo mesmo, de compaixão, piedade, em relação aos desfavorecidos. O tempo todo somos exigidos a entrar nesse território do humano, relevar nossa humanidade, porque, segundo Sue Morrison, esse corpo absolutamente humano se conectará com a plateia. O palhaço deve falar de sua humanidade porque está diante de seres humanos.

Alguns *tours* podem se tornar espaços delicados, espaços estes em que o aluno-palhaço, portando sua máscara do nariz vermelho, pode nos leva para lugares terríveis e sublimes de sua existência. A presença do riso e do choro em suas aulas é muito forte, sobre essa questão ela comenta: "O riso faz a gente se esquecer da gente. O choro faz a gente lembrar da gente, e, quando a gente ri e chora ao mesmo tempo, esse lugar me interessa porque é aí que acontece o sagrado" (MORRISON, 2015)[92]. Acredito que se não houvesse essa transição entre a perda e a inocência, essas viagens que a máscara nos proporcionava seriam cruéis com o palhaço que se expõe diante de suas testemunhas.

Martin Esslin (1970) trata desse assunto sobre *a violência no teatro*, como um local onde existe uma espécie de sacrifício humano e isso não está vinculado apenas à tragédia, mas insere-se aí a comédia, porque, segundo ele, "o público ri da desgraça dos outros e, na tragédia, chora-se por sua causa" (ESSLIN, 1970, p. 3). Desta forma, Esslin (1970, p. 3 – 10) estabelece cinco tipos de violência: a) violência entre os personagens da peça, no contexto da peça; b) um tipo de violência psicológica e sociológica, acionadas pela autocastração, uma violência interior, masoquista, que erradica a autonomia de uma pessoa. Desta forma, a plateia vê como o autor trata seus personagens com desprezo selvagem; c) há também a provocação da violência entre os espectadores localizada nas peças que são destinadas a tumultuar a plateia provocando uma atitude violenta; d) em quarto lugar, quando os espectadores são levados à violência contra os personagens que estão no espaço da cena. Esse tipo de violência, Esslin aponta suas proximidades com o território da comicidade:

[92] Notas de Diário de Bordo, Canadá, 2015.

> Isso pode parecer estranho, mas é o caso em toda comédia ou farsa. Você ri por um sentimento de superioridade, você sente prazer com as desgraças de outros, mesmo numa farsa em que alguém escorrega numa casca de banana. Aqui, acho que o riso é de fato uma expressão de violência provocada na plateia contra os personagens (ESSLIN, 1979, p. 6).[93]

E, finalmente, encerra a questão referindo-se a violência do autor contra a própria plateia. Para tal, ele cita o exemplo de Ionesco que desejava um final absolutamente violento contra o público de sua peça *A Cantora Careca*. Segundo Esslin (1970, p. 6), Ionesco queria que alguém gritasse "vergonha" no final da apresentação para que o autor pudesse entrar em cena aberto para tentar acalmar os espectadores. Porém, o público deveria continuar se manifestando e aí o diretor deveria chamar a polícia e, esta, chegaria com uma metralhadora, iria ao palco e metralharia todos na plateia. A princípio, a produção o convenceu sobre o quanto seria cara a montagem desse final e, de antemão, Ionesco apresentou uma segunda opção na qual o próprio autor entraria em cena e agrediria o público, enquanto este o aplaudia. E, por último, convenceu-se de que não deveria haver um final, que sua peça deveria voltar ao início, que é de fato, como termina atualmente.

Apesar de Esslin realizar essa conexão da presença da violência inserida no drama, e, sob seu ponto de visto, "o drama apresenta quadros de sofrimento humano para um público porque ele se delicia com ele... [...], conclui-se então, que o drama é um sacrifício humano" (ESSLIN, 1979, p. 3). Em *Clown Through the Mask* presenciei diversas *viagens* de palhaços que transitaram e se colocaram nesse lugar do sacrifício humano. Como aluno-espectador, observei que, em diversos momentos, esse processo de identificação, acionado pela *conexão preestabelecida*, o aluno-palhaço, durante o seu tour, mergulhado em seu território *trágico* (miséria humana) nos fazia chorar e porque ficávamos penalizados com seu sofrimento. Porém, quando o outro lado da máscara surgia (inocência),sua presença ressignificava e, automaticamente, éramos transportados para outro território (cômico) e a audiência como um todo alterava seu estado emocional e o riso tomava conta da plateia. Entranto, cada palhaço ou palhaça apresentava sua *viagem* de forma singular. Porém, alguns alunos-palhaços, por receio de se mergulhar no território trágico ou numa tentativa de autopreservação, usavam pequenos truques numa tentativa de ludibriar seu público. Contudo, Sue Morrison

[93] Essa análise de Esslin se aproxima da teoria do humor, princípios da superioridade, de Henri Bergson.

estava sempre atenta e os instigava durante suas passagens. O palhaço só saia do "picadeiro" quando ela esgotava todas as tentativas de fazê-los transitarem entre esses dois territórios que sua metodologia aplicava: *perda e inocência*. Convencionalmente, somos ensinados que um palhaço possui um "compromisso com o riso", tem de ser cômico, e, quando decidimos trabalhar com o território do *trágico*, muitos palhaços tradicionais discordam e incomodam-se com esse tipo de escrita de número.

Em cursos convencionais, os nossos mestres nos ensinam a construir novos números ou *gags*, recomendam que aprendamos a dançar, cantar, tocar instrumentos musicais, truques de mágicos, malabares, acrobacias, quedas, etc[94]. Em muitas oficinas, às quais participei como aluno, os mestres da palhaçaria: Leris Colombaioni, Hilary Chaplain, Avner Eisenberg, na escola parisiense *Le Samovar: clowns, Burlesques et excentriques* aconselham e demonstram boa parte desse percurso de aprendizado que o aluno-palhaço deve se apropriar.

A priori, nesse tipo de metododogia "convencional", oferta-se técnicas específicas do trabalho do palhaço: estados emocionais e uso da imaginação, triangulação, improvisação, jogo em dupla (Branco e Augusto), solo ou trio (Branco, Puxa-saco[95] e Augusto), imitação da corporeidade de animais e materiais sólidos, líquidos e gasosos, experimentos com os elementos da natureza: terra, água, ar e fogo, quedas, tropeços e acrobacias, o jogo com a palavra falada e cantada, jogo com as máscaras: neutra, larvária, expressivas e da *commedia dell'arte*, malabares e alguns aparelhos circenses, participação em banda de músicos cômicos, dança cômica e uma infinidade de possibilidades advindas de conselhos e apreciação estética de registros videográficos.

Richard Puchinko também desenvolveu um segundo módulo da "Pochinko technique" intitulado "Joey & Auguste". Para concluir esse ciclo de ensino/aprendizagem e compreender toda a metodologia, os alunos precisam passar por outro curso, chamado: *Joey & Auguste*. Esta etapa, caracteriza-se com a exploração expansão das máscaras anteriores e permitem que, o aluno-palhaço, explore ainda mais

---

[94] Ver na Introdução, nota de rodapé nº 18.

[95] O *Puxa-saco* é nossa tradução para "*Contre-Pitre*". O "*Contre-Pitre*" é uma terceira figura cômica que foi introduzida no jogo da dupla pelos Fratellini. Ele se parece com o Auguste, mas se alia ao Branco. Pode-se dizer que ele representa o vigarista de rua, o espião, alcaguete da polícia, lhe é permitido transitar nas duas zonas (Patrão e Servo), a meio caminho da autoridade e do relito. Este texto é um excerto do comentário que fez Frederico Fellini em seu filme I Clowns (1970). *In* "Fellini por Fellini", L&PM Editores Ltda, Porto Alegre, 1974, p. 1-7. Tradução: Paulo Hecker Filho.

os extremos do seu palhaço. Nessa nova etapa (máscara Sete e Oito), o aluno-palhaço trabalhará em parceria com outros alunos para aprender a desenvolver relacionamentos baseados nos arquétipos da *vítima* e do *explorador*.

Na palhaçaria clássica, a dupla de palhaços é constituída por um líder (explorador) e um seguidor (servidor, vítima desse explorador). O líder, conhecido como *Branco*, é o inteligente e mandão que sempre pensa que ele sabe mais que seu companheiro que é ansioso e idiota, denominado *Augusto*. Para melhor entender essas figuras, recorre-se aos registros videográficos dos trabalhos de Abbott e Costello, George Foottit (*Footit*) e Rafael Padilla (*Chocolat*), Laurel e Hardy (o *Gordo* e o *Magro*), Martin e Lewis, George Burns e Gracie Allen, ou Ricky e Lucy Ricardo. Em minhas oficinas de palhaçaria, sempre indico a animação *Pinky & Cérebro.*[96] Na palhaçaria tradicional europeia, o líder é chamado de *Palhaço Branco* (na escola Le Samovar costumam chamá-lo de *Maior*), e essa denominação é uma clara referência a Joey Grimaldi (1778 – 18370).

Em oposição à hierarquia dessa figura dominadora e exploradora, temos a presença do seu companheiro de jornada, o Auguste. O Joey (Branco, Maior) é a figura do jogo que tenta ordenar constantemente o Auguste (figura frágil, vulnerável, ingênua) que, de alguma forma, encontra-se sempre disposto a agradá-lo e acredita em sua inteligência. O Auguste, ao contrário do Joey, é todo o coração, é inocente e não estúpido, muitas vezes, é literal na execução das ordens (verbal ou não verbal) de seu chefe e, além disso, é facilmente manipulado por ele. Quando buscamos nosso palhaço pessoal, descobrimos que temos uma versão dos arquétipos de *Joey e Auguste* dentro de nós - nosso lado adulto formado pelas nossas *experiências* e nosso lado ingênuo (criança interior) que é guiado pela nossa *inocência*. A mistura dessas duas energias - o seguidor emocional, impulsivo e o líder mandão e confiante - compõem essa disparidade do nosso ser mais autêntico, o que nos torna um *bobo sábio*. Para Sue Morrison:

> 1. As aquisições de autoconhecimento para uso no desempenho do trabalho do palhaço. Esse conhecimento é alcançado na construção e articulação de uma mitologia pessoal que compreende seis

[96] *Pinky and the Brain* (1995), são personagens de uma série americana animada de televisão. São dois ratos brancos típicos de laboratório que utilizam os Laboratórios Acme como base para seus planos mirabolantes para dominar o mundo. Pensando na dupla de palhaços, o Cérebro representa a figura do *Branco* e o Pinky o *Augusto*. Seus criadores são: Steven Spielberg e Tom Tuegger. Fonte: Wikipédia.

> personalidades fictícias nascidas das máscaras. Essas personalidades fictícias se tornam a verdade pessoal e pertinente para o aluno. 2. A aquisição de uma compreensão das exigências únicas do teatro do nariz vermelho por meio de exercícios como "apresente a si mesmo" e "espaço fantástico". 3. E a aquisição e a prática das habilidades específicas necessárias para o desempenho do nariz vermelho na entrega das seis *viagens performáticas*, uma para cada máscara mitológica.[97] (tradução: Denis Camargo).

A partir dessa primeira base experimental, na qual o aprendizado transita e se concretiza por meio de uma solitária e silenciosa experiência do aluno-palhaço nas relações com as seis máscaras iniciais, depois, parte-se para a segunda etapa do processo do aprendizado, a inclusão do discurso e da presença de outro palhaço no espaço da cena (etapa programada para ser executado nas duas últimas semanas). Por meio de um *workshop* focado na tradicional dupla de palhaços *Joey & Auguste*, Sue Morrison (COBURN & MORRISON, 2013, p. 423) provoca o palhaço, no sentido de expandir esses primeiros parâmetros durante as *viagens* dessas últimas máscaras (*Joey & Auguste*), ao incluir o discurso e a presença de um parceiro no espaço da cena. Por isso, para Sue Morrison:

> Todos os exercícios de desempenho em *Joey e Auguste* tornam-se uma experiência compartilhada, com a presença de dois palhaços no espaço de cena, em qualquer exercício. E no apoio dessa evolução do desempenho, as mitologias pessoais dos alunos são desenvolvidas na construção de duas *personas* arquetípicas. [98] (tradução: Denis Camargo).

Para melhor compreender sobre as diferenças entre esses dois processos em relação à evolução da aprendizagem de seus alunos, Morrison destaca, "se em *Clown Through Mask* é um palhaço bebê então, *Joey e Auguste* é um palhaço adolescente."[99] (tradução: Denis Camargo). Sua concepção de *adolescente* (COBURN ; MORRISON,

---

[97] Texto original: "*1. The acquisitions of self-knowledge for use in clown performance. That knowledge is achieved in the construction and articulation of a personal mytology comprising six fictional personae born of masks. The fictional personae houe truth personal and pertinent to the student. 2. The acquisition of an understanding of the unique demands of red nose theatre through exercices such as Present Yourself and Fantastic Space. 3. And the acquisition and practice of the particular skills required for red nose performance in the delivery of six performances turns, one for each mythological mask."* (COBURN & MORRISON, 2013, p. 423).

[98] Texto original: "*all performance exercices in Joey and Auguste are a shared experience, two clowns on the floor in any given exercice. And in supporte of this performance evolution the student's personal mythologies are further developed in the construction of two archetypal personae*." (COBURN & MORRISON, 2013, p. 423).

[99] Texto original: "*If Clown Through Mask is a baby clown then Joey & Auguste is clown adolescence."* (COBURN & MORRISON, 2013, p. 423).

2013, p. 423), encontra-se no sentido de jovem explorador, aventureiro e rebelde. Abordar a adolescência do palhaço significa abandonar os exercícios estruturados da infância que revelaram doze pontos monstruosos, alternando entre as *experiências* de cada *Seis Inocências*. O propósito da prática diária em *Clown Through Mask* é o de compreender e aceitar os pontos de entrada para as máscaras e fortalecer esses estados de existências. Porém, a diferença da prática (curso) de *Joey & Auguste* encontra-se na exploração e expansão da máscara (nariz vermelho):

> Em *Joey & Auguste*, os alunos gastam muito tempo na máscara. Para eles, é importante para fazer isso, para que eles progridam. Ao passar um período de tempo significativo na máscara, os alunos são forçados a ir além do que é confortável. Eles são empurrados para além do ponto em que podem fingir. E assim descobrem como realmente se conectar com a máscara e então podem se beneficiar do potencial dela.[100] (tradução minha).

O poder é um fator nas relações humanas, e é nesse ponto que a teoria da superioridade se encontra na arte da palhaçaria. Nesse jogo de Branco e Augusto (em dupla) ou quando o Augusto encontra-se sozinho e utiliza essa transferência da função do Branco pelo "Mestre de Cerimônia" (*Monsieur Loyal*), ou até mesmo, quando ele a transfere para os espectadores, quando não existe essa figura do Branco no espaço da cena. Para Sue, essa figura reguladora do espaço tradicional altera-se da seguinte forma:

> No circo, o animador de circo é a balança, é ele a pessoa que Joey & Augusto tem que ouvir. Joey não ouve o Augusto e, embora o Augusto deva ouvir Joey, aquele nem sempre o faz, contudo, ambos devem ouvir o "mestre de cerimônia". Talvez seja interessante pensar no público como "mestre de cerimônia" no palhaço do teatro.[101] (tradução minha.)

Por isso, para Sue Morrison (COBURN & MORRISON, 2013, p. 424), *Joey e Auguste* são figuras arquetípicas, não são polidas, um é o manipulador final e o outro, é

---

[100] Texto original: "*In Joey & Auguste the students spend a lot of time in mask. It is important for them to do so in order for them progress. By spending a significant period of time in mask the students are forced to go beyond what is confortable. they are pushed beyond the point where they can pretend. and so they discover how to really connect with the mask and then they can benefit from the potential of what mask.*" (COBURN & MORRISON, 2013, p. 426).

[101] Texto original: "*In the circus the Ringmaster is the balance and the Ringmaster is the person that both Joey & Auguste have to listen to. Joey doesn't listen to Auguste and although Auguste should listen to Joey s/he doesn't always do so but both must listen to the Ringmaster. Perhaps it is interesting then to think of the audience as the Ringmaster in clown theatre*." (COBURN ; MORRISON, 2013, p. 425).

a vítima final, e os palhaços colocam-se nessas posições sem julgamentos. O tema central do curso *Joey e Agusto* é mais (mais, mais):

> * Mais distância se deve alcançar, por intermédio do arquétipo, entre o pessoal e o mito.
> * É fornecida mais oportunidade para explorar a máscara. Ir além. E ainda mais.
> * É providenciado mais oportunidade para *performar* (viajar) e, mais especificamente, mais oportunidades para ir mais alto e no mais extremo da natureza selvagem desses arquétipos. " [102] (tradução minha).

Deve-se compreender isso no tempo extremo da adolescência, no tempo de ir além do que se espera, mais alto, mais longe possível, correr e pular. E, como sempre, o público será o guia. A primeira fase oferece 12 estados (seis perdas e seis inocências) completamente diferentes, por isso, para Sue Morrison (COBURN & MORRISON, 2013, p. 426), as máscaras não se limitam a um único estado. Esses estados revelam muito da sua humanidade, e, em sua presença, Sue Morrison ressalta que "palhaço é sobre toda a humanidade" (COBURN ; MORRISON, 2013, p. 426). Contudo, essas seis máscaras (com suas experiências e inocências), "não representam ou definem uma personalidade. Elas são meramente os seis aspectos mais fortes da personalidade daquele palhaço. Esses aspectos articulam as seis experiências de vida mais fortes que influenciaram essa personalidade até aquele momento." [103] (tradução minha). Vale ressaltar que, nesta fase do aprendizado, os palhaços se tornam conscientes de que são eles os autores de suas histórias (*viagens*). Devem forjar as novas experiências, investigar novos jogos. Paradoxalmente, esse entendimento de *Joey e Auguste*, na técnica de palhaçaria de Richard Pochinko não é abordada de forma tradicional, como uma reprodução de arquétipos:

> Historicamente, *Joey & Auguste* foram jogados de uma maneira bastante finita. De certo modo, eles se pareciam e tinham características muito definidas. Mas, você sabe, eu sou cauteloso com as coisas finitas. Se algo é finito, então isso se torna um personagem e

---

[102] Texto original: "*the motto for Joey and Auguste has to be more, more, more: * More distance is achieved, via archetype, between the personal and the myth.*
** more opportunity to explore in mask is provided. go further. and further still.*
* More opportunity to perform is provided, and more specifically, more opportunity to go higher and wilder in the extreme nature of the archetypes." (COBURN ; MORRISON, 2013, p. 425).
[103] Texto original: "*The six masks do not represent or contain that personality. They are merely the six strongest aspects of that personality. They articulate strongest life experiences that have influenced that personality to date*." (COBURN ; MORRISON, 2013, p. 427).

> nunca queremos isso em um palhaço. Nós sempre queremos pessoas trabalhando grande e de forma mais complexa. A condição humana não é simplista, portanto, nem a forma da arte deveria representar isso, não deve ser reduzida a apresentação de caricaturas.[104] (tradução minha).

Por isso, Sue Morrison (COBURN ; MORRISON, 2013, p. 432 – 434) destaca que os alunos-palhaços se aproximam de seu arquétipo pessoal ao passarem pelos estados em *Clown Through Mask*: seis experiências (*Joey*) e as seis inocências (*Auguste*), com extrema consciência desses estados, seja o que for, sem restrições e sem julgamento. Na arte da palhaçaria, a inocência existe em relação com a experiência, entretanto, um não consegue viver sem o outro. Para ela, "O palhaço do teatro nos permite enfrentar todas as direções de nossa própria inocência, para que possamos rir da beleza de nossa própria experiência ridícula. [105] Não existe apenas um lado no palhaço, um palhaço não deve ser apenas inocente ou revelar só suas dores (experiências). Um palhaço é composto por esses arquétipos: manipulador/vítima, luz/escuridão, *Yin/Yang*, logo, são duas partes de um todo.

Na palhaçaria contemporânea, o poeta cômico torna-se o próprio palhaço que elabora um trabalho de forma mais livre, conceitual, inspirado numa dramaturgia corporal, onomatopeias, um hibridismo de diferentes áreas de atuação: música, dança, teatro, ilusionismo, malabarismo, etc. As possibilidades podem tornar-se infinitas se pensarmos em revisitações e recepções de números clássicos.

O filósofo estadunidense John Morreal[106] (1947 -) considera que, "para toda a pesquisa empírica que foi feita, houve poucas tentativas para construir uma teoria abrangente sobre o riso e o humor" [107] (tradução minha). Para Morreal (1993, p. 2) as teorias do humor existentes são contestadas porque, além de empíricas, pouco abrangentes, alguns desses teóricos correlacionam suas análises às emoções e outros ao

---

[104] Texto original: "*Historically, Joey & Auguste were played in quite a finite way. They looked a certain way and they had very define characteristics. But, you know, I'm cautious of finite things. If something is finite then it becomes a character and we never want that in clown. We always want people working in a bigger, more complex, way. The humain condition is not simplistic so neither should the art form that represents it be reduced to presenting caricatures*." (COBURN & MORRISON, 2013, p. 427).

[105] Texto original: "*Clown theatre allows us to face all directions of ourselves in innocence so that we can laugh at the beauty of our own ridiculous experience.*" (COBURN & MORRISON, 2013, p. 434).

[106] É doutor em filosofia e professor no *College of William and Mary* (Virgínia, EUA) e publicou livros sobre estudos sobre humor.

[107] Texto original: "*for all the empirical research which has been done, there have been very few attempts to construct a comprehensive theory of laughter and humor*." (MORREALL, 1983, p. X).

comportamento e incompatíveis às emoções. Para ele, a obviedade da análise do humor é que "o riso não é um comportamento como bocejar ou tossir, o que deve ser explicado apenas fisiologicamente. De alguma forma, o riso está ligado às emoções - rimos com júbilo, com desprezo, com vertigem, etc."[108] (tradução minha). Porém, ele questiona a conexão entre comportamento e emoção.

Ao recorrer às fontes dessa teoria, Morreal (1983, p. 4 – 14) relata que Platão abominava as literaturas que colovam o riso nas figuras dos homens superiores como também em referência aos deuses. Sob o ponto de vista platônico, o riso ainda era tratado como uma característica maléfica e própria dos insanos porque, ao rir, perde-se o controle racional e torna-se, totalmente, humano. De certa forma, essa abjeção de Platão em relação ao riso, extendia-se às comédias, pois estas eram consideradas prejudiciais a moral. Seu discípulo Aristóteles não discordava desse ponto de vista, este também considerava o riso, basicamente, como fonte de derrisão. De certa forma, pode-se afirmar que a *teoria da superioridade* foi apresentada por Platão e Aristóteles, subsequentemente, percebe-se essa influência na sentença de Thomas Hobes: "A raça humana é uma coleção de indivíduos em constante luta uns com os outros" [109] (tradução minha). Talvez por isso, Hobbes esclarece:

> [a gargalhada]... é mais incidente para eles, que são conscientes das poucas habilidades em si mesmos; que são obrigados a manter-se a seu favor, observando as imperfeições de outros homens. E, portanto, as gargalhadas sobre os defeitos dos outros é um sinal de pusilamidade. Para as grandes mentes, um dos bons trabalhos, é ajudar e libertar o desprezo de outros; e compará-los apenas com os mais capazes.[110] (tradução minha).

Desta forma, Hobbes inicia a clássica forma da *teoria da superioridade*, que foi muito defendida nos últimos tempos. De qualquer forma, Hobbes cita um estudo de Albert Rapp[111] que afirma que: fragilidade, deformidade e erro "são alvos modernos de

---

[108] Texto original: "*it is obvious that laughter is not a behavior like yawning or coughing, which is to be explained only physiologically. Somehow laughter is connected with emotions - we laugh with glee, with scorn, with giddiness, etc*." (MORREALL, 1983, p. 2).
[109] Texto original: "*the humain race is a collection of individuals in constant struggle with one another*." (HOBBES *apud* MORREALL, 1983, p. 5).
[110] Texto original: "*[Laughter] ... is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men. And therefore much laughter at the defects of others, is a signe of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and compare themselves onely with the most able*." (HOBBES *apud* MORREALL, 1983, p. 6).
[111] Albert Rapp publicou o livro: *The origins of Wit and Humor* (New York: E. P. Dutton, 1951).

um adversário maltratado que serve como alvo de uma risada triunfante" [112] (tradução minha). Entretanto, no humor moderno, o elemento ridículo não é sempre óbvio porque, como admite Rapp (*apud* MORREALL, 1983, p. 7), nós acrescentamos um sentimento afetuoso e uma atitude benevolente sobre aquele de quem estamos rindo, o riso é fruto de algo ridículo temperado com amor. E Morreall (1983, p. 11) ressalta que:

> Como acontece com os casos acima mencionados de risada não humorística, assim também com risadas humorísticas – existem muitas instâncias de júbilo de riso que não envolvem sentimentos de superioridade. Meramente, muito do humor verbal, como no uso de alguém de uma rima tripla ou aliteração excessiva para fazer alguém rir, não é dirigido a ninguém e não exige autoavaliação. Muitas corridas de palavras também são meros jogos verbais e não são projetados para evocar sentimentos de superioridade. [113] (tradução minha).

Morreal (1983, p. 11 – 12) vai além do jogo verbal, ao apontar distinções entre risada humorística (originada a partir de um estímulo proposital) e não humorísticas (risos gerados pela memória, lembrança de um fato engraçado e que não envolve a presença de outrem). Ademais, o autor agrega outras fontes humorísticas ao citar a presença do absurdo, do *nonsense* e de elementos incongruentes que geram riso sem vínculo derrisivo ou autoavaliativo. Diferentemente dessa situação na qual, às vezes, as pessoas produzem um riso forçado ao cometer um erro nas situações sociais, a fim de parecerem confortáveis na situação e evitar críticas severas. Por isso, as risadas geradas pelas situações absurdas contêm a associação do prazer e, com isso, a exclusão do julgamento.

A *teoria da incongruência*, entretanto, tem como principal característica o riso gerado provocado pelo raciocínio ou cognição naquele que ri. Para Morreal, "enquanto a diversão na teoria da superioridade é, principalmente, afetiva - é a auto-glória ou o sentimento de triunfo - na teoria da incongruência é uma reação intelectual a algo

---

[112] Texto original: "*modern substitutes for the battered appearance of one's defeated opponent which once triggered triumph laughter*." (Albert Rapp *apud* MORREALL, 1983, p. 7).
[113] Texto original: "*As with the above cases of nonhumorous laughter, so too with humorous laughter – there are mane instances of laughter that involves no feelings of superiority. Much merely verbal humor, as in someone's use of a triple rhytme or excessive alliteration to get a laugh, is not directed at anyone and requires no self-evaluation. Many puns, too, are mere verbal play, and are not designed to evoke feelings of superiority*." (MORREALL, 1983, p. 11).

inesperado, ilógico ou inapropriado de alguma outra forma." [114] Inspirada em Kant e Schopenhauer, a *teoria da incongruência tem* sido estudada há mais de três séculos. Apesar de Kant também estar correlacionado à *Teoria do Alívio,* percebe-se sua influência na elaboração da *teoria da incongruência* nos chamar a atenção sobre esse tipo de produção de riso: "O riso é despertado decorrente da transformação súbita de uma expectativa em direção ao nada." [115] (tradução minha). Ou seja, o cômico produz uma expectativa na sua audiência em direção a algo surpreendente, contudo, ele quebrará essa expectativa e a surpreenderá com outra resolução, uma resolução inferior à desejada pelo espectador. Kant exemplifica esses processos apresentando diversas piadas que possuem esse tipo de procedimento cômico.

Sob o ponto de vista de Schopenhauer, a *teoria da incongruência* torna-se um pouco diferente à abordagem kantiana. Schopenhauer afirma que, esse tipo de riso gerado acontece quando, "tomamos a conclusão de uma piada ou em outras situações de riso não é, como Kant, afirmou, *nada*; nossas expectativas não são simplesmente frustradas, e, esse é o fim do assunto. Pelo contrário, nós conseguimos algo que não esperávamos." [116] (tradução minha). Em muitos cursos de palhaçaria, os mestres chamam a atenção dos alunos para este tipo de recurso cômico. Não importa a fonte do recurso: vocal que envolve a linguagem, a paralinguagem e/ou corpóreo (ações e reações físicas).

A exemplo, o palhaço Leris Colombaioni ensina algumas *gags* cômicas de tropeço, queda ou acidentes com porta ou portal. Usando o efeito da distração, o palhaço, em cena, despede-se de seu público e deixa claro que está se retirando do palco, contudo, antes de sair e passar pela porta de saída, ele retorna para sua atenção para os espectadores para dar-lhes um último adeus. Depois do feito, ele vira desatento para se retirar e, distraído e com a localização do seu corpo em relação ao batente da porta, provoca um acidente convicente. A parte do rosto choca-se no batente, todavia, o palhaço reage à batida perdendo o controle do corpo e do sentido sinestésico,

---

[114] Texto original: "*while amusement for the superiority theory is primarily affective – it is self-glory or the feeling os triumph - for the incongruinty theory amusement is an intellectual reaction to something that is unexpected, illogical, or inapropriate in some other way*." (MORREALL, 1983, p. 15).
[115] Texto original: "*Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing*." (MORREALL, 1983, p. 16).
[116] Texto original: "*He says that we get in the punch line of a joke or in other laughter situations is not, as Kant, claimed, nothing; our expectations are not simply frustrated and that is the end of the matter. Rather we get something that we were not expecting*." (MORREALL, 1983, p. 17).

finalizando essa reação com seu corpo frontal para sua audiência. Neste momento, ele teria algumas opções de recursos cômicos, revelar por meio do gestual que a dor causada não se encontra na parte em que ouve o choque (no rosto) e, com isso, ele pode segurar o joelho e fazê-los acreditar a fonte se encontra nessa outra parte do corpo. Pode revelar que não houve nada e que, ele ainda está sob domínio de suas ações e realizar uma repetição do erro. Contudo, quando ele repete essa sequência de erros, ele vai realizando pequenas alterações na estrutura do procedimento cômico até chegar no absurdo da situação: trocar o portal de lugar, transferindo-o para o ponto onde ele jamais cometeria tal erro. Enfim, o palhaço poder estudar esse procedimento e encontrar diversas maneiras de solução desse "problema".

Em suas oficinas ministradas em Brasília - DF, Leris Colombaioni utilizava a expressão "quebra de expectativa" na audiência. Segundo Leris, o palhaço deve produzir uma expectativa "x" e surpreender sua audiência com uma solução "y", com algo jamais esperado pela audiência. Em três cursos realizados sob sua orientação, percebi que a metodologia de ensino/aprendizagem é inspirada na palhaçaria tradicional circense até porque, seu próprio aprendizado decorreu-se dessa forma, de pai para filho. Leris ofertava-nos uma série de *gags* tradicionais transmitidas de geração em geração, por isso, muitas vezes, ele se tornava rigoroso quando o aluno não executava determinado procedimento cômico de forma precisa. Para ele, o palhaço precisa treinar o corpo de tal forma que não seja revelado o procedimento cômico, desta forma, a audiência se convencerá de que o erro, acidente, foi justo e não proposital.

Talvez por isso, Morreall assinala que as teorias da comicidade são incompletas e que não podem ser referidas isoladamente. Logo, introduz outra referência, sobre a *teoria do alívio,* e diz que esta começou a se referir a Shaftesbury, e cita uma das passagens do ensaio:

> Os espíritos naturais livres de homens engenhosos, se presos ou controlados, encontrarão outras maneiras de movimento para aliviar-se em sua restrição; Seja isso em burlesco, mimetismo ou bufonaria, eles se alegrarão, de qualquer forma, de se desabafar e de se vingar de seus constrangedores.[117] (tradução minha).

117 Texto original: "one of the earliest places we find the relief theory hinted at is in Shaftesbury"s essay of 1711, "The Freedom of wit and Humor.", "the natural free spirits of ingenious men, if imprisoned or controlled, will find outr other ways of motion to relieve themselves in their constraint; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revengered

Desta forma, estabelece-se aqui uma possível sobreposição da teoria do alívio em relação à teoria hobbesiana. Para Morreall (1983, p. 20), o riso pode ser no sentido de livrar-se de uma restrição, como também pode se rir daquele que está restringindo alguém. Além disso, o filósofo considera que esta teoria não compete com as outras duas teorias apresentadas por causa desses aspectos apresentados. A exemplo, Morreall (1983, p. 21) expõe que, não importa o tipo de proibição, qualquer tipo pode fazer com que uma pessoa crie um grande desejo de fazer aquilo que é proibido. Por isso, esse desejo frustrado pode se manifestar em um tipo de energia nervosa reprimida. As crianças, por exemplo, muitas vezes são obrigadas a sentarem-se quietas e calar-se quando estão loucas para correr e gritar. Proibí-las de realizarem seu desejo, gera-se uma energia nervosa reprimida que é revelada em sua agitação e tensão muscular. Um tipo mais grave de energia reprimida seria encontrado naqueles que são obrigados a viver sob as pesadas restrições de uma ditadura.

> Muitas discussões sobre proibições podem levar ao riso, cito as proibições das sociedades tradicionais contra o sexo e de violência. Todas as culturas proíbem algumas atividades relacionadas ao sexo. Muitos proíbem a relação sexual fora do casamento, por exemplo, e a maioria tem restrições quanto até a falar sobre sexo. Tais restrições fazem com que as pessoas suprimam seus desejos sexuais, de acordo com a teoria do alívio, e, quando alguém, digo um comediante, quebra esse tabu e fala sobre o sexo, os pensamentos sexuais proibidos são invocados de uma parte dessa energia sexual que foi reprimida e, essa parte, é liberada em gargalhadas.[118] (tradução minha).

Morreal desdobra essa questão ao contestar a análise freudiana porque, de acordo com Freud, a audiência produzirá um pequeno pacote de energia psíquica para entender como ela realizaria a tarefa que o palhaço está realizando e usará um pacote maior de energia psíquica para entender os movimentos do palhaço. E, de alguma forma, este último pacote de energia que está sendo produzido em estado de gestação, como diz Freud, é comparado com o pacote menor e é visto maior do que foi pensado.

---

on their constrainers." (Shaftesbury apud MORREALL, 1983, p. 20). Ensaio sob o título de "The Freedom of Wit and Humor", escrito em 1711.

118 Texto original: “Many discoussions of prohibitions leading to laughter cite traditional societal prohibitions against sex and violence. All cultures forbid some activities connected with sex. Many forbid intercourse outside of marriage, for example, and most have restrictions on when sex can even be talked about. Such restrictions cause people to suppress their sexual desires, according to the relief theory, and so when someone, say a comedian, breaks the taboo and talks about sex, forbidden sexual thoughts are called up and some of the sexual energy which has been repressed is released in laughter.” (MORREALL, 1983, p. 21).

Para Morreall, mesmo que seguíssemos Freud até agora, não seria certo que a diferença na energia psíquica fosse de alguma forma "supérflua" e disponível para a descarga, como afirma Freud:

> A energia de que ele está falando aqui, lembre-se, não é energia que vai ser usada para realizar um movimento físico (esse tipo de energia pode ser convocada e, em seguida, ser considerada desnecessária); essa energia é a energia psíquica convocada para entender nossos próprios movimentos imaginados e os movimentos do palhaço[119] (tradução minha).

Por isso, Morreal torna-se enfático ao afirmar que: "Na verdade, de fato não entendemos os movimentos do palhaço e o que eles pretendem realizar, então parece impossível ver como podemos perceber que eles estavam extravagantes.[120] (tradução minha). Em sua conclusão, Morreall (1983, p. 37) expõe que a complexa *teoria do alívio* de Freud, torna-se plausível apenas quando a teoria do alívio é tratada de forma mais simples, quando é plausível, e isso é em apontar que as situações de riso, às vezes, envolvem a realização de energia nervosa. Como a teoria do alívio é ainda superficial, não pode ser entendida como uma teoria do riso abrangente, e, isso inclui a teoria do alívio de Freud .

---

[119] Texto original: "*The energy he is talking about here, remember, is not energy that is going to be used to perform a physical movement (that kind of energy might conceivably be summoned and then be found umnecessary); this energy is pychic energy summoned to understand our own imagined movements and the movements of the clown."* (MORREALL, 1983, p. 33).

[120] Texto original: "*we do not in fact understand the clown's movements and what they are intended to accomplish, then it seems impossible to see how we could realize that they were extravagant*." (MORREALL, 1983, p. 33).

2.2 A nova teoria da comicidade e suas relações com a palhaçaria

Este subcapítulo aborda as possíveis variações das três teorias da comicidade relatadas: teoria da superioridade, do alívio e da incongruência, bem como já foi relatado sobre a teoria de Bergson que adiciona novos elementos ou a uma combinação entre elas. Contudo, Morreall (1983, p. 38) descreve que, nenhuma dessas versões da teoria da comicidade é abrangente o suficiente para explicar todos os casos do riso, por isso, o autor cita a *teoria da compreensão* ou *teoria conceitual*. Morreall sugere três características gerais de situações que geram riso e podem constituir a base da *teoria da compreensão*:

> A primeira característica é a mudança de estado psicológico que o riso sofre. Essa mudança pode ser principalmente cognitiva, como mostra a teoria da incongruência – de um estado sério de percepção sobre pensamentos de coisas que se encaixam em nossos padrões conceituais, para um estado brincalhão e divertir-se com alguma coisa incongruente. A mudança pode ser principalmente afetiva, como nos casos descritos pela teoria da superioridade e teoria do alívio, nas quais o riso acompanha um impulso nos sentimentos positivos por causa da cessação dos sentimentos negativos, ou a mudança pode ser cognitiva e afetiva, como nos casos do humor hostil.[121]

Não obstante, pode-se perceber que, qualquer mudança no estado psicológico provocará gargalhadas como já relatado nas três teorias da comicidade, em que a mudança deve ser repentina. Para estar nesse lugar do riso, devemos ser pegos de surpresa pela mudança para que não possamos ajustar-nos suavemente ao que estamos experimentando. Outra característica que deve ser adicionada às características de situações de riso, segundo Morreall (1983, p, 39), é que a mudança psicológica deve ser agradável. E isto se deve porque a pessoa encontra-se em estado de apreciação da própria glória (prazer), divertindo-se com alguma coisa incongruente, liberando uma mudança psicológica desagradável para agradável. Este tipo de estado psicológico pode ser, tal como aprender com a morte de um ente querido, ou ser confrontado com alguma

[121] Texto original: "*A comparison of these theories, in fact, suggets three general features of laughter situations that can form the basis of comprehensive theory. The first feature is the change of psychological state that the laughter undergoes. This change may be primarily cognitive, as the incongruity theory shows – from a serious state of perceiving and thinking about things that fit into our conceptual patterns, to a nonserious state of being amused by some incongruity. The change may be primarily affective, as in cases describle by superiority and relief theories, in which laughter accompanies a boost in positive feelings, a cessation of negative feelings, Or the change may be both cognitive and affective, as in cases of hostile humor.*"(MORREALL, 1983, p. 38-39).

incongruência angustiante, isso não é o tipo de coisa que nos faz rir. Por isso, Morreall conclui que, a fórmula nas três teorias da comicidade, em geral, baseia-se em: "O riso resulta de uma agradável mudança psicológica."[122] (tradução minha).

Desta forma, Morreall considera que essa mudança não é nem uma mudança psicológica e, muito menos, um sentimento prazeroso produzido pela mudança. Logo, o filósofo conclui que, "o riso é, em vez disso, a atividade física causada por, e que, também, expressa o sentimento produzido pela mudança" [123] (tradução minha). Entretanto, quando se refere ao mundo da criança é muito diferente do nosso, principalmente, em seus primeiros meses de vida. Morreall (1983, p. 40) sugere que sua psicologia simples envolve a estimulação sensorial por meio da pele, das orelhas, dos olhos, etc., mas, nessa fase, ainda não se inclui a percepção dos objetos. Para ele, quando a criança começa a rir aos três meses, a mudança psicológica que leva ao riso não é conceitual muito menos perceptiva; é apenas uma mudança na entrada sensorial. Muita vezes, o estímulo que gera o riso nessa fase dos bebês é o ato de fazer cócegas que está associado à voz familiar.

Porém, uma criança acima dos três ou quatro anos é capaz de distinguir e identificar objetos e saber que sua existência independe da sua percepção, porém, para Morreall (1983, p. 42), o mais importante é que, nessa fase de suas vidas, elas desenvolvem um conjunto de conceitos para entender as coisas, propriedades, e eventos em suas experiências. Elas conseguem distinguir as diferenças entre pessoas e animais, cores, e, muitas conseguem outros conceitos ao adquirir a linguagem. De fato, esta é uma maneira comum de explicar como os conceitos adquiridos por eles, por isso, é comum dizer que eles são os significados do nosso mundo. Mas a criança faz mais do que apenas adquirir um grupo de rótulos para nomear coisas, propriedades e eventos em sua experiência. Ela também vê certos padrões entre eles, por exemplo, quando ela vê o fogo, o que para ela, será sempre quente. Morreall (1983, p. 42) inclui o reconhecimento e leitura de certos padrões de expressões faciais de seus familiares, tons vocais (raivosos, amorosos, aprovações, etc.). Logo, o humor começa a ser desenvolvido a partir desse sistema conceitual ou impressão do mundo porque tem sua fundamentação

[122] Texto original: "*Laughter results from a pleasant Psychological shift*." (MORREALL, 1983, p. 39)
[123] Texto original: "*Laughter is rather the physical activity which is caused by, and which expresses the feeling produced by, the shift*." (MORREALL, 1983, p. 39)

nessa experiência passada na infância. Entretanto, Morreall aprodunda a questão ao citar:

> A maior parte do humor do adulto, pelo menos em nossa cultura, é baseada em experimentar ou imaginar incongruências – alguma coisa ou situação com características que são, de alguma forma, inadequadas –, mas as crianças, muitas vezes, acham algo humorístico simplesmente porque não experimentaram nada daquilo anteriormente.[124] (tradução minha).

Por isso, a surpresa aqui (em formato de riso), pode ser diagnosticada na parte desse sistema conceitual que é violado. Ainda assim, existe uma limitação em relação à comparação (ao diagnóstico) realizado na criança porque no adulto, este fator é mais dilatado. Entretanto, percebe-se que, na nossa cultura, existem muitos adultos que não possuem uma vida plena de conhecimento, de experiência estética, muitas vezes causada pela condição social em que eles estão inseridos. Por isso, durante muitas apresentações, nós, principalmente, artistas que trabalhamos no contexto do espaço público, podemos constatar certas reações diferenciadas na nossa audiência. Há os que riem de certos procedimentos cômicos mais elaborados e que inserem o contexto da "experiência estética do espectador", procedimentos que fazem uso de ironia, sarcasmo ou analogias a eventos culturais (políticos, religiosos, etc.), e há os que riem como crianças inocentes que estão experienciando aquele tipo de evento pela primeira vez em suas vidas. Estes procuram fazer uso comparativo de suas parcas e singulares experiências de vida e expressam em forma de riso ou comentários verbais as ações cênicas que lhes causam choque em seu sistema conceitual de mundo que ainda encontra-se em processo de apropriação, assimilação e expansão. Quanto mais experiências de vida, apropriações de conceitos do sistema de mundo (padrões, normas, etc.) o adulto ou a criança têm, percebe-se uma maior e mais rápida resposta e, principalmente, uma reação precisa nos procedimentos cômicos elaborados e aplicados na estrutura cênica.

Por isso, em muitos casos, o riso de muitas pessoas pode ser referenciado não só às questões que lhe são similares mas, sobretudo, às questões que lhes soam

---

[124] Texto original: "*Most adult humor, at least in our culture, is based on experiencing or imagining incongruity – some thing or situation with features that are somehow inappropriate – but children often find something humorous simply beacuse they have not experienced anything like it before.*" (MORREALL, 1983, p. 43).

incongruentes ou às coisas que não lhes são totalmente familiares ao seu sistema de mundo, à sua cultura. Talvez seja por isso que Vladímir Propp (1895 – 1970) inclui o fator cultural da seguinte forma: "É evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-los" (PROPP, 1992, p. 32). Ademais, o gênero cômico costuma ressaltar os "defeitos" de seus protagonistas, ou seja, nos dramas cômicos não existe o desvelamento da falha, esta encontra-se implícita tanto no título quanto na composição do enredo cômico. Por exemplo, em Édipo Rei – o rei dos Bobos, necessitou-se colocar o subtítulo de forma que antecipasse a consciência na sua audiência que o maior ingênuo é a própria figura do rei. Outros elementos dramatúrgicos da original também foram realçados desde o prólogo, a sua tirania, o seu desejo exacerbado para desvendar o autor do crime, a sua "cegueira" física apresentada no final da obra foi transposta metaforicamente como uma "cegueira de conhecimento" dos fatos anteriores ao seu reinado. Talvez por isso, Propp condiciona o sentido cômico da seguinte forma:

> Numa pessoa normal e saudável não existe apenas o instinto do que é justo moralmente, mas existe também uma certa percepção de regras exteriores, naturais e, de uma maneira geral, a sensação de que há uma harmonia nas leis da natureza e do acaso (do ponto de vista dessas leis). A infração dessas regras é sentida como um defeito que suscita o riso. Já dissemos que a girafa é ridícula não por qualquer defeito moral, mas devido à sua desproporção. Por isso tinham razão aqueles estudiosos que afirmavam que o cômico está ligado ao disforme. O que é belo e harmonioso não pode de jeito algum despertar o riso. Os pequenos defeitos espirituais suscitam o riso, tal como os defeitos exteriores. Saber combiná-los artisticamente, saber demonstrar uns através dos outros, constitui o grau mais elevado da comicidade e provoca um surto de riso (PROPP, 1992, p. 176).

Sófocles, em sua obra original, expõe algumas características físicas desproporcionadas de seu herói quando o Mensageiro de Corinto relata ao herói o momento que este foi encontrado no Monte Citerão e que foi ele o seu "salvador". Essa palavra "salvador" instiga o herói a questionar-lhe sobre que dores e que males o afligiam nesse momento em que foi encontrado, e o Mensageiro responde-lhes: "poderiam dizê-lo as juntas dos teus pés [...] reterei os fios que perfuravam e atavam os teus pés. [...] foi desse infortúnio que te veio o nome que tens"[125] (CEGALLA, 2011, p.

[125] Em nota de rodapé, o tradutor insere a seguinte informação: "*O nome Édipo (do grego* oidéo, *inchar*, + pús, *pé) significa 'o que tem os pés inchados'. Em grego:* Oidípus*." (CEGALLA, 2011, p. 108).*

108). Entre essas falas, o herói expressa: “Infeliz que sou! Por que me falas deste aleijão?” (CEGALLA, 2011, p.108). Percebe-se, desta forma, que o herói sofocliano possui uma característica física deformada causada pela ação do rei Laio. Além disso, deve-se levar em consideração as outras características de sua personalidade tirânica, mesmo que fictícia, exposta ao longo do enredo. Essa desarmonia da figura do herói interior (psicológica) e exterior (corpórea) provoca um choque no espectador, quebra sua expectativa, pois este espera encontrar uma figura heroica pré-concebida (totalmente harmoniosa em seus “preconceitos” de figura heróica). Porém, ao se deparar com a falha no caráter desse herói quando o espectador espera ou supõe que o herói tenha tão somente características positivas agregadas ao fato do distanciamento cultural e da consciência de que se trata de uma obra ficcional, o riso romperá por causa desse alogismo e, principalmente, pela quebra de expectativa gerada em si mesmo (incongruência).

> Uma comparação dessas teorias, de fato, sugere três características gerais das situações de riso que podem constituir a base da *teoria compreensiva*. A primeira característica é a mudança de estado psicológico que o riso sofre. Essa mudança pode ser principalmente cognitiva, como mostra a teoria da incongruência – de um estado sério de percepção e pensamento sobre coisas que se encaixam em nossos padrões conceituais, para um estado não sério de percepções e pensamento de coisas divertidas sobre algo incongruente. A mudança pode ser principalmente afetiva, como nos casos descritos pelas teorias da superioridade e do alívio, nas quais o riso acompanha um impulso nos sentimentos positivos, a cessação dos sentimentos negativos, ou a liberação de sentimentos suprimidos. Ou a mudança pode ser cognitiva e afetiva, como em casos de humor hostil.[126] (tradução: Denis Camargo).

Talvez seja por isso que Morreall (1983, p. 43) também relata que muito do humor no adulto, pelo menos em nossa cultura, é baseado em experimentar ou imaginar incongruências sobre alguma coisa ou situação com características que são inapropriadas. Frequentemente, as crianças muitas vezes acham algo humorístico

---

[126] Texto original: “*A comparison of the theories, in fact, suggests three general features of laughter situatiions that can form the basis of a compregensive theory. The first feature is the change of psychological state that the laughter undergoes. This change may be primarily cognitive, as the incongruity theory shows – from a serious state of perceiving and thinking about things that fit into our conceptual patterns, to a nonserious state of being amused by some incongruity. The change may be primarily affective, as in cases described by superiority and relief theories, in which laughter accompanies a boost in positive feelings, a cessation of negative feelings, or the release of suppressed feelings. Or the change may be both cognitive and affective, as in cases of hostile humor.*” (MORREALL, 1983, p. 38 - 39).

porque elas, simplesmente, nao possuem alguma experiência anterior sobre o objeto risível. Por isso, para o autor (1983, p. 47), a teoria do alívio equivoca-se ao generalizar seus casos aplicando-lhes a mudança súbita de estado sobre a "liberação emocional de energia". A teoria da compreensão inclui essa questão emocional, como também seus aspectos não emocionais, pois pode ser simplesmente uma mudança sensorial, perceptiva ou conceitual.

Seguindo esse príncipio filosófico, pode-se agregar a percepção estética da cena porque, muitas vezes, o artista cômico também se utiliza da metalinguagem, da inversão de papéis no jogo cômico da pallhaçaria (o Auguste pode tornar-se o Joey, e o "Maior/Joey" tornar-se o "Menor/Augusto") e outras infinitas possibilidades de procedimentos cômicos. Não existe uma formula única e precisa, o que existe é o desenvolvimento de uma determinada premissa que viabiliza construção/apresentação de padrões repetitivos que orientam a lógica do desenvolvimento do roteiro/cena. O espectador consegue perceber a estrutura do jogo por causa desses padrões e, a partir deles, o próprio espectador pode antecipar determinados procedimentos ou desempenhar o papel de "juiz" e julgar se os jogadores, no caso os palhaços, fizeram ou não uma boa partida. Como ponto analítico da estrutura do jogo, julga-se se houve o cumprimento das regras daquele jogo, se as incongruências viraram extrapolações e estas destituíram o que estava sendo construído, etc. Vale agregar que, julga-se que o indíviduo adulto tenha uma formação estética, não importando a fonte dessas referências estéticas: literária, cinematográfica, televisiva, teatro, palhaçaria, etc.

Contudo, hoje em dia, nosso senso moral pode impedir-nos de rirmos de uma deformação na vida real, porém conseguimos superá-lo quando estamos desfrutando de um filme, uma sessão de teatro, um animação ou de uma piada. De fato, se olharmos para as vestimentas dos palhaços, eles se baseiam quase que exclusivamente na deformidade. Poderia dizê-lo, compõe sua vestimenta favorecendo suas características físicas de encontro com a padronização social. Inclui-se a isso, maquiagem e penteados, ou seja, os palhaços e palhaças procuram compor sua estética visual de forma que realçem suas características psicofísicas para evidenciar sua "ignorância", estupidez e igenuidade.

A coincidência ou um inesperado recurso de repetição (fala ou gestualidade) também se torna um elemento recorrente e muito usado como procedimento cômico, inclusive, na palhaçaria, necessariamente, este recurso não precisa ser nada engraçado

sobre as coisas ou eventos individuais como o também pode sê-lo. Em uma análise mais precisa, Morreall (1983, p. 69) revela que Laurel e Hardy (o Gordo e o Magro) se valeram de suas diferenças físicas e psicológicas (Um inteligente e muito gordo em contraponto com a magreza e estupidez do outro) precisamente para obterem o efeito de incongruência. Contudo, para obter uma justoposição incongruente não precisamos juntar os opostos, o inapropriado pode gerar riso e obter o mesmo efeito: uma bola colocada dentro de uma geladeira pode surpreender a pessoa que for abri-la, ver essa justaposição e achar isso engraçado por causa dessa imagem absurda. Desta forma, poderíamos listar uma série de exemplos intermináveis que poderiam ressaltar a incongruência em qualquer meio de comunicação.

Em Édipo Rei – o rei dos Bobos, usamos um recurso inevitável: a pronuncia de determinadas palavras que, atualmente em uso corrente, são quase inexistentes ou complicadas de serem verbalizadas. A Atriz Ana Luiza Belacosta, ao falar o texto da Grã sacerdotisa de Zeus, usa o recurso da "trava língua" quando tem de pronunciar "vicissitudes da vida". Durante a execução desse procedimento cômico, a atriz-palhaça repete a frase inteira duas vezes até travar a "língua" na palavra "vicissitudes", e, na terceira vez, a frase se completa e é aplaudida pelo Coro-Bufão, consequentemente, por boa parte da audiência que também se encontra envolvida com seu esforço e superação. Desta forma, conseguimos transformar algo que pode ser considerado banal socialmente em algo muito sério. Nesse tipo de procedimento cômico, a atriz-palhaça revela seu desejo de falar de se expressar dignamente diante do rei, por isso realiza um grande esforço psicofísico e imbuído com muita seriedade para atingir seu objetivo. Ou seja, aplica-se a "inversão do discurso"como procedimento cômico: transformação de algo banal em algo sério.

Por isso, deslizamentos verbais e erros gramaticais, por exemplo, são engraçados mesmo quando não resultam em palavras novas quando unidas. E esse recurso cômico dialético geralmente depende de uma boa dose de efeito quando é dito com palavras erradas ou gramática quebrada. Outro exemplo usado na estrutura do espetáculo foi a inserção da expressão popular "que seje" na boca da personagem Jocasta. Contudo, poderia passar despercebido e sem grande efeito se o Coro-Bufão (figura com traços de ignorância) a corrigi exclamando: "Que seja!". As possibilidades tornam-se infinitas quando o ator-palhaço compreende esse tipo de procedimento cômico e o realiza com muita espontaneidade, fazendo o uso psicofísico e, como dizia Jacques Lecoq:

> O ator deve jogar o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será. De modo algum deve representar um papel, mas deixar surgir, de maneira muito psicológica, a inocência que está dentro dele e que se manifesta por ocasião do fiasco, do fracasso de sua apresentação (LECOQ, 2010, p. 215).

Contudo, como o próprio Lecoq nos chama atenção: "Não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma *proeza*." Essa *proeza* é sinônimo de *habilidade técnica*, o ator-palhaço em estado de "aqui e agora" encontra-se num estado de "inabilidade", de fracassado socialmente, de inocência ou ingenuidade, e, em algum momento, algo mágico acontece: torna-se capaz de realizar algo espetacular e o público se surpreenderá porque o julgou incapaz, inábil ou um "perdedor".

A construção de uma cena ou espetáculo de palhaçaria não deve ser totalmente entendida e concluída como acontece com uma cena teatral porque há zilhões de possibilidades e de caminhos que ela pode tomar. Mesmo em espetáculos com uma presença forte da figura do diretor, muitos atores-palhaços estão atentos para o jogo do "aqui e agora", com ou sem a "triangulação"[127] durante a evolução de seus roteiros cênicos, esses palhaços ainda conseguem manter-se conectados com sua audiência por meio daquilo que chamamos de "escuta". Escutar o jogo é acionar todos os sentidos do corpo, é estar atento com o que acontece com o parceiro, com o jogo e com sua audiência. Isso não quer dizer que o ator-palhaço deve parar a cada instante porque algo imprevisto surgiu: uma risada escandalosa de alguém da audiência, algo acidental no espaço da cena ou um erro real do parceiro de jogo. Contudo, isso também não quer dizer que não se pode fazer isso, o importante a ser ressaltado é que deve-se praticar muito, confiar na estrutura do jogo, na capacidade do(s) companheiro(s) de jogo e agregar aquela "novidade" naquele instante em que surgiu.

De certa forma, esse domínio técnico é fortalecido pela experiência estética adquirida em treinamentos técnicos, capacidade de confiar na estrutura hierárquica preestabelecidade do jogo (duplas ou trios, improviso e/ou repetições de *gags*, estruturas

---

[127] *A triangulação é um recurso utilizado pelos palhaços quando estão jogando. Gilberto Icle apresenta uma definição bem peculiar sobre esse recurso: "A triangulação pode ser definida como os movimentos e olhares de comunicação com o público. O exemplo mais cabal é o da dupla de clowns que dialoga apenas com o olhar, na tradicional gag de apertões, beliscões e tabefes. Os dois clowns podem apenas olhar para dois pontos distintos: o outro clown ou o público. Isso configura uma triangulação entre o clown A, o clown B e o espectador" (ICLE, 2006, p. 50-51).*

de escrita de palhaçaria clássica ou contemporânea, conexão com a audiência e uma série de eteceteras e reverberações, brechas, camadas, flutuações que os atores-palhaços podem fazer uso. Por isso, não podemos descartar a experiência estética em seus variados sentidos tanto dos artistas que compõem o espaço da cena quanto de sua audiência. Na arte da palhaçaria, pode-se também incluir um caso paralelo em que uma experiência potencialmente estética seja tornada não estética pela mistura de considerações extrínsecas ao próprio objeto estético. Morreall exemplifica essa questão da seguinte forma:

> Quando o humor é uma espécie de experiência estética, tem um objeto estético - "objeto" sendo entendido no amplo sentido mencionado anteriormente - que pode ser somente produzido por humanos. Se o último, pode ter sido produzido para ser humorístico (por exemplo, um desenho animado ou uma piada), ou pode ter sido produzido para servir a uma função prática, mas acabou por ser humorístico (por exemplo, o "discurso de Damas"[128] de Nixon).[129] (tradução: Denis Camargo).

Morreall (1983, p. 94) analisa que, geralmente, a experiência estética é importante em nossas vidas porque, segundo o autor, ocasionalmente, em meio ao fluxo prático da vida cotidiana precisamos ser capazes de pará-la para simplesmente desfrutar as coisas ou situações que percebemos ou imaginamos. Infelizmente, culturalmente, fomos educados para renegar esses pequenos prazeres da vida, fomos convencidos pelas regras sociais, religiosas e em parte culturais que não devíamos ser expostos ao humor. Entretanto, deve-se aprender a apreciar o humor e a elaboração estética de um espetáculo cômico também é uma maneira de fazer isso. Porém, o humor não serve apenas como uma pausa em nossas vidas práticas, como foi dito anteriormente, é pessoal e socialmente valioso de muitas outras maneiras.

---

[128] *O* **Checkers speech** *(em português "**Discurso de Damas**") foi um discurso transmitido em rede nacional de rádio e televisão feito pelo senador dos EUA e candidato à vice-presidência Richard Nixon, em 23 de setembro de 1952. O discurso rejeitava acusações de suborno, propinas e irregularidades relativas ao financiamento de sua campanha. Para tirar as suspeitas contra ele, ele fez esse discurso com duração de meia hora que teve audiência televisiva de 60 milhões de norte-americanos. Durante o discurso, tentando esconder o que é dito sobre as doações que havia recebido, ele admite que havia recebido um presente para seus filhos: um cão da raça* Cocker Spaniel *chamado "*Checkers*". Fonte: Wikipédia, acesso: 15 de outubro de 2017, às 12h.*

[129] *Texto original: "*When humor is a kind of aesthetic experience it has an aesthetic object - "object" being understood in the wide sense mentioned earlier - which may be somenthing produced by humans. If the latter, it may have been produced to be humorous (e.g., a cartoon or a joke), or it may have been produced to serve a practical function but turned out also to be humorous (e.g., Nixon's "Checkers" speech)*." (MORREALL, 1983, p. 94).*

Talvez por isso, Morreall (1983, p. 97-103) acredita que de todas as características do humor que discutimos, especialmente sua conexão com a imaginação e a criatividade, e a flexibilidade da perspectiva que traz, são valiosas não apenas na educação estética mas para qualquer tipo de educação. E o motivo dessa atitude na área da educação não é difícil de compreender. Como é óbvio para alguém que gasta seu tempo em uma sala de aula, um professor não é só alguém que apenas transmite um certo número de fatos a um grupo de estudantes. Goste ou não, um professor propõe suas atitudes em relação ao material que está sendo ensinado, em direção aos seus alunos e para a sociedade em que todos estão inseridos. Ou seja, um professor projeta uma boa parte de sua visão do mundo em aulas. Razão pela qual muitos professores não têm humor em seus ensinamentos, e, de fato, temem o humor quando se trata de seus alunos, é que sua própria visão do mundo é relativamente sem humor. E, portanto, em seus ensinamentos, projetam uma atitude unidimensional que diz aos alunos que a educação e a vida em geral são um negócio sério, consistindo essencialmente em uma série de lições a serem lembradas e problemas a serem resolvidos (e resolvidos de forma tão direta quanto possível). Esse sentido ampliado de libertação é apontado por Morreall da seguinte forma:

> O humor é libertador não só em face de restrições políticas, mas também de costumes sociais. Quando olhamos para a nossa própria cultura com um senso de humor, vemos nossos custumes, que muitas vezes damos por certo como a maneira natural de fazer as coisas, como apenas uma maneira possível de fazer as coisas. O humor pode até mesmo rejeitar as restrições morais excessivas. A quebra das regras pode ocorrer, como em piadas, apenas na imaginação. Na verdade, Freud pensou que a principal função das piadas era permitir-nos expressar desejos moralmente inaceitáveis. Ou o espírito de humor pode assumir a forma de um carnaval, que em muitas culturas envolve a suspensão das regras morais, particularmente aquelas que governam a conduta sexual.[130]

Apesar de o humor ser largamente estudado, teorizado e discutido por filósofos e outros, permanece extraordinariamente difícil de ser definido, quer na sua vertente

---

[130] *Texto original: "*Humor is liberating not only in the face of political constrain, but also eith social mores. When we look at our own culture with a sense of humor, we see our custums, which we often take for granted as the natrual way to do things, as just one possible way of doing things. Humor can even overrid moral constraints. The breaking og the rules may occur, as in jokes, merely in the imagination. Indeed, Freud thought that the main function of jokeswas to allow us to express morally unacceptable desires. Or the spirit of humor may take the form of a carnival, which in many cultures involves the suspension of moral rules, particularly those governing sexual conduct*" (MORREALL, 1983, p. 102 – 103).*

psicológica, quer na sua expressão como forma de arte e de pensamento. Na verdade, o que distingue o humor de outros aspectos do cômico como a ironia, a sátira ou a paródia? A ironia é uma simulação sutil de dizer uma coisa por outra. A ironia não pretende ser aceita, mas compreendida e interpretada. Para Sócrates, a ironia é uma espécie de "*docta ignorantia*", ou seja, "ignorância fingida", que questiona sabendo a resposta. Em Aristóteles e são Tomás de Aquino, a ironia não passa de uma forma de obtenção de benevolência alheia pelo fingimento de falta de méritos próprios. A partir de Kant, assentando no idealismo, a ironia passa a ser considerada alguma coisa aparente, que, como tal, se impõe ao homem vulgar ou distraído. Corrosiva e implacável, a sátira é utilizada por aqueles que demonstram sua capacidade de indignação, de forma divertida, para fulminar abusos, castigar, rir dos costumes, denunciar determinados defeitos, melhorar situações aberrantes, vingar injustiças. Linda Hutcheon (1985, p. 17) diz que a paródia é "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado". Desta forma, é, em outras palavras, uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Por isso, em toda a paródia a maior característica encontra-se nessa inversão irônica o que, de certa forma, não se trata apenas de uma imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelecea diferença no coração da semelhança.

Em suas anállises sobre a paródia, Linda Hutcheon diz que "o tipo de paródia que desejo analisar é um processo integrado de modelo estrutural, de revisão reexecução, inversão e 'transcontextualização' de obras de arte anteriores" (HUTCHEON, 1985, p.22). Para a pesquisadora, a "transcontextualização" irônica é o que faz distinguir a paródia do *pastiche* ou da imitação. De certa forma, esse procedimento da paródia também cria uma tensão entre o texto original, alvo da paródia, com o texto transcontextualiado. Este se encontra com adições de cenas que o autor original nunca concebeu. Tais modificações proporcionam a dessacralização da obra, como também uma ressacralização que serve para assinalar a mudança no lugar da sua submissão. O gênero trágico, por possuir codificações específicas, por meio da paródia, pode ser tratado em termos de repetição com distância crítica. Quando se parodia uma obra de arte, o parodiador confia na competência do espectador de compreender as críticas, as atualizações temporais e ainda aceitar esses procedimentos inseridos que dessacralizam ou ressacralizam a obra parodiada.

Assim, o humor é determinado essencialmente pela personalidade de quem ri, necessita-se de variadas experiências estéticas para que ele seja absorvido plenamente. Por isso, pode-se pensar que o humor não ultrapassa o campo do jogo ou os limites imediatos da sanção moral ou social, mas este pode subir mais alto e atingir os domínios da compreensão filosófica, logo que o emissor penetre em regiões mais profundas, no que há de íntimo na natureza humana, no mistério do psíquico, na complexidade da consciência, no significado espiritual do mundo que o rodeia. Pode-se, assim, concluir que o humor é a mais subjetiva categoria do cômico e a mais individual, pela coragem e elevação que pressupõe. Logo, o que o distingue das restantes formas do cômico é a sua independência em relação à dialética e a ausência de qualquer função social. Trata-se, portanto, de uma categoria intrinsecamente enraizada na sua personalidade, fazendo parte dela e definindo-a até. Talvez, compreenda-se melhor com a seguinte análise freudiana:

> O tipo de cômico mais próximo dos chistes é o ingênuo. Como o cômico em geral, o (cômico) ingênuo é 'constatado' e não 'produzido', como o chiste. De fato, o ingênuo não pode absolutamente ser confeccionado, enquanto no interior do cômico puro devemos levar em conta o caso em que alguma coisa é tornada cômica - a evocação do cômico. O ingênuo deve se originar, sem que tomemos parte nisso, nos comentários e atitudes de outras pessoas, que assumem a posição da segunda pessoa no cômico ou nos chistes. O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição, inexistente em si mesmo - portanto, quando parece vencê-la sem nenhum esforço. É uma condição para a produção do efeito do ingênuo que saibamos que a pessoa envolvida não possui tal inibição; de outro modo, ela não seria ingênua mas impudente. Rimo-nos dela, mas não nos indignamos. O efeito do ingênuo é irresistível e parece fácil de compreender. Uma despesa inibitória usualmente efetuada torna-se subitamente inutilizável por ouvirmos o comentário ingênuo, e a descarregamos então pelo riso. Não é necessário aqui que a atenção seja distraída (ver em [1]), provavelmente porque a suspensão da inibição ocorre diretamente e não por meio da intermediação de uma operação provocada. Neste caso comportamo-nos como a terceira pessoa do chiste, que é presenteada com uma economia na inibição sem qualquer esforço de sua parte (ver em [2]) (FREUD, 1905, p. 119).

O humor pode ser entendido como uma das chaves para a compreensão de culturas, religiões e costumes das sociedades, e o cômico encontra-se inserido em seu contexto social deve compreendê-la em sua totalidade. Através dos tempos, a maneira humana de sorrir modificou-se, acompanhando os costumes e correntes de pensamento sociais até o presente momento. Em cada época da história humana, a forma de pensar

criou e derrubou paradigmas, e o humor acompanha essa tendência sociocultural. Expressões culturais do humor podem representar retratos fiéis de uma época, como é o caso, por exemplo, das comédias gregas de Plauto, Aristófanes aos mais variados tipos de comédias, a exemplo, as comédias de costumes do brasileiro Martins Pena.

Entretanto, o humor não está presente apenas em dramaturgias cômicas, é comum, em peças de terror ou suspense, que haja um personagem cômico (que geralmente é o primeiro a morrer) ou uma fala irônica do herói sobre o ocorrido, normalmente com o propósito de desacumular a tensão do momento para poder retomar o crescimento dramático. Aristóteles, pelo menos na obra *Poética*, procurou formular a arquitetura da tragédia grega que, para ele, era considerada uma forma de poesia superior às demais — à comédia e à epopeia —, por isto, ele abordou apenas periférica e negligentemente as características do nosso objeto, a comicidade, que é fruto da dramaturgia cômica. Para o Filósofo, o que diferencia a comédia da tragédia e da epopeia é o objeto imitado – o homem: na epopeia, a figura humana é retratada superior a nós – homens convencionais. A epopeia costuma caracterizar seus heróis como os heróis míticos de Homero. Na poesia trágica, o homem (herói trágico) é retratado semelhantes a nós, oprimidos pela vontade dos deuses, sujeitos às desventuras do destino. E, por último e não menos importante, na comédia, são retratados homens inferiores, cujos baixos instintos, ao serem expostos ao ridículo, causam riso.

Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, procura analisar o discurso, a interação entre o social e o literário. Ao se debruçar sobre "Gargântua e Pantagruel", um dos ícones do realismo grotesco escrito por François Rabelais, Bakhtin percebeu que a obra cômica está situada no limiar entre o proibido e o permitido, no umbral do profano e do sagrado, daquilo reservado à vida privada e o que pode ser exposto na praça pública. É neste trabalho que ele cunha o conceito de carnavalização, quando o mundo às avessas invade a vida cotidiana. Durante as festas populares na Idade Média e Renascença, ao homem do povo é concedida a liberdade à licenciosidade. Coroações satíricas, linguagem vulgar, sensualidade, ídolos, tudo isto é permitido nestes dias de festa. Por meio do carnaval, a ordem do mundo desmorona, para se renovar ao fim das festas. Deste modo, o riso teria esse risco, pois estaria vinculado à substituição da ordem pelo caos.

Assim como qualquer outro, o objeto textual que se pretende cômico é apelativo ao conhecimento de mundo de um determinado público - e em sua composição está implícita a adesão do público a que se destina ao seu "universo" de significados. No entanto, os caracteres que provocam o riso não são de ordem linguística. Exatamente por isso, não há uma teoria universal que possa dar conta de todas as possibilidades humorísticas dos textos cômicos porque essas possibilidades são inúmeras. Desse modo, podemos entender que o cômico não é simplesmente depreendido, como um aspecto imanente do texto. Sob seu ponto de vista, ele dá-se como um efeito da interpretação do texto feita pelo leitor. Por isso, devemos ter em mente que, antes de "conter" humor, um texto dessa natureza "produz" humor. Para Bakthin:

> [...] as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo (BAKHTIN,1996, p. 278).

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos* não poderia ser diferente, o Coro-Bufão materializa esse aspecto grotesco corporal e serve como apoio à figura dionisíaca do Creonte, um anão que invade festejante e carnavalizante, bebendo vinho, com galhos de parreira à cabeça e cachos de uvas pendurados. É composto com características desse universo grotesco e bufônico que evidenciam ao espectador uma clara referência às festas dionísicas da Grécia Antiga e uma contraposição à figura do herói imbuído de seu caráter e bastante apolíneo. Essa imagem polissêmica flexibilizaria as tensões preexistentes nessas figuras dicotômicas: objetividade/subjetividade, absolutismo/ vulgocracia, ordem/desordem, seriedade/jocoso, etc. Ademais, esse Creonte/Bufão relativisiva o quadro do mundo dominante (criado na obra literária) e que, de certa forma, impõe uma verdade oficial apoiada por padrões, por regras sociais, por morais, culturais e religiosas. Logo, viabiliza um outro ponto de vista sobre esse mesmo mundo apresentado pela obra dramatúrgica por causa de sua alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não acabamento constante do mundo, a fusão permamente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida.

Capítulo 3 - A arte da palhaçaria no processo colaborativo em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*

Este capítulo é sobre o processo criativo do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, processo este que viabilizou desenvolver a tese dessa pesquisa a qual analisa os procedimentos cômicos da palhaçaria na obra *Édipo Rei* de Sófocles. A base analítica do estudo recai justamente nas implicações no trabalho do ator-palhaço que tem de lidar com a apropriação do gênero trágico, adaptação da obra original, e ainda encontrar espaços, porosidades, momentos de confluência que permitam que algum procedimento cômico da palhaçaria se revele.

Eis a ficha técnica do espetáculo ***Édipo Rei - o rei dos Bobos* — espetáculo de palhaço para adultos:** concepção, direção e adaptação de Denis Camargo e colaboração: Lidiane Araújo, Ana Luiza Bellacosta e Hugo Leonardo. No elenco: Denis Camargo (Édipo-Rei), Simone Marcelo (Jocasta), Hugo Leonardo (Creonte), Lupe Leal (Tirésias), Gustavo Gris (Servo de Laio e Coro), Herbert Costa (Mensageiro de Corinto e Coro), José de Campos (Mino), Luiz Alfredo Vannini (Tauro), Ana Luiza Bellacosta (Grã Sacerdotisa, Corifeu I e Coro), Maria Garcia (Corifeu II e Coro), Mariana Neiva (Corifeu III e Coro), Pedro Jorge (Corifeu IV e Coro), Lorena Matos (Coro), Luiza Martins (Coro) e Paulo Gomes (Coro). Criação da trilha sonora e execução ao vivo: Joana Lopes, Lucas Ferrari, Marley Medeiros, Tina Carvalho e Tomaz Rodrigues. Apoio musical: Ana Luiza Bellacosta e Hugo Leonardo. Adereços cênicos e maquiagem: Denis Camargo. Figurinistas: Andréa Patzsch e Denis Camargo. Iluminação, montador e operador de Luz: Lemar Resende. Fotografia e programação visual: Estúdio Carbono – Thiago Sabino. Assessoria de Comunicação: V4 Cultural - Pedro Caroca. Produção: Denis Camargo. Assistentes de Produção: Kamala Ramers, Roustang Carrilho e Lidiane Araújo.

Contudo, agumas questões foram aparecendo no decorrer da produção dessa pesquisa prático-teórica que, inevitavelmente, necessitam ser citadas, analisadas e incorporadas como partes integrantes dessa tese. Primeiramente, faz-se necessário dizer que houve um processo anterior a essa pesquisa que deve ser mencionado. Ao realizar a minha tese de mestrado a qual analisa procedimentos e metodologias de formação de palhaços, além de expor algumas diferentes abordagens de ensino/aprendizagem da arte

do palhaço, exponho a ausência de um "espaço permanente de formação em palhaçaria"[131], no Distrito Federal. Principalmente no que se refere a uma formação no âmbito de uma instituição formal: cursos técnicos, escolas ou cursos superiores, ou em espaço alternativo que ofereça um treinamento contínuo e diversificado. Contudo, a questão central do problema não está nas diferentes metodologias de formação em palhaçaria, centra-se na ausência de uma formação consistente e de treinamento contínuo na qual esses palhaços possam desenvolver-se tecnicamente e mergulhar em pequenos processos criativos. Esses processos criativos, de cenas/números curtos são espaços onde esses palhaços iniciados possam se utilizar do conhecimento técnico/teórico e usá-lo de diferentes formas.

Boa parte da característica desses atores-palhaços do DF só possuem o que denominamos de "iniciação à palhaçaria". Na maioria, são atores-palhaços que participaram de pequenos cursos, oficinas, *workshops*, alguns processos criativos em que desenvolveram cenas curtas ou espetáculos. Essa procura por esses tipos de formações ressalta o interesse por parte de atores formados pelas faculdades do DF e, também, por parte da população (não atores) que desejam aprender a técnica da palhaçaria, improvisar e encontrar seu palhaço pessoal para realizar trabalhos voluntários em hospitais, creches ou eventos em comunidades carentes. Em minhas oficinas de palhaçaria. Ao longo dos anos, em minhas oficinas de iniciação à palhaçaria, tenho percebido que este tipo de aluno (não ator) leva ainda mais tempo para apropriar-se das técnicas e para entender o jogo com a máscara do palhaço.

Esse processo de aplicação de oficinas de iniciação começou a partir do ano 2000, contudo, tive de lidar com essas diferenças entre alunos atores e não atores nessas oficinas alguns anos mais tarde. A princípio, a inclusão desses alunos não atores não era considerada um problema, pelo contrário, a presença deles promovia "graus de dificuldades" [132] para os alunos que possuiam formação em artes cênicas. Estes

---

[131] *Esta questão foi tratada na minha dissertação:* ***Formação em Palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços*** *– 2012, disponível na biblioteca virtual da UnB. Vale ressaltar que existe um projeto chamado "Incubadora de Palhaços", promovido pelo grupo NUTRA que reside no espaço Galpão do Riso, na cidade de Samambaia/DF.*

132 Graus de dificuldade: uma proposição de improsição em dupla ou trio já oferece uma grande dificuldade de realização quando são orientados para fazerem no "aqui e agora". Dependendo da etapa do curso, os alunos devem prestar atenção (foco) na realização de triangulação, nos status da dupla (Branco e Augusto) e na escuta da audiência. Contudo, quando existe um aluno que não possui uma formação prévia em artes cênicas, este não consegue tem atenção (foco) sobre si mesmo, sobre o outro e sobre a audiência. Logo, ele fica mais "perdido", porém, esse estado de perdido é sensacional para o *jogo.*

começam a apropriar-se das técnicas e a jogar rapidamente com a máscara do palhaço, com acertos equívocos, rapidamente se sentiam aptos nas propostas direcionadas e ansiosos para experimentar a linguagem. Porém, os alunos que tinham formação em artes cênicas, ao terem de lidar com a falta de habilidade dos alunos não atores, percebia que iniciam um processo de seleção de parceiro de jogo. Começam a evitá-los para não se depararem com o fracasso ou com as dificuldades inerentes da experiência que o improviso lhes proporcionava. Além disso, ainda existia a questão do "julgamento" pessoal, os comentários sobre o exercício desenvolvido sempre continha um teor de julgamento de valor valor.

Todas essas questões, observadas durantes as inúmeras oficinas de iniciação à palhaçaria, revelaram outras que surgiram no processo criativo do espetáculo *Édipo Rei - o rei dos Bobos*. No elenco, havia poucos palhaços com diferentes graus de experiência mais aprofundados tanto em sua formação (uns três) quanto em processos criativos. Contudo, foi essa negação de ter que jogar com palhaços sem experiência na arte teatral, com pouca ou nenhuma experiência na arte da palhaçaria, que provocou alguns momentos de tensão, principalmente, no núcleo Coro-Bufão.

Entretanto, essa falta de uma larga experiência na área dificultou o diálogo com o diretor/encenador (Denis Camargo). Durante o processo criativo, essa relação diretor/elenco esteve sempre tensa por causa desses processos curtos de formação e da pouca experiência no gênero trágico. Logo, acredito que existe uma fragilidade nessa apropriação de saber e no domínio da técnica adquirida que, de certa forma, realçou a insegurança desses atores-palhaços. Outro ponto observado, a presença de "certezas absolutas" e isso sobre algo que nem dominam, o que gerou conflitos durante as proposições da direção e ainda elevando o grau do medo, do fracasso, do erro e, principalmente, de mergulhar profundamente na experiência coletiva.

Mas lidar com esse material humano, um tanto quanto bruto, não se tornou tão inviável por causa da presença do fator motivacional, motivação esta que sempre foi alimentada pelo desejo de conhecer ou de se apropriar cada vez mais da poética da p*alhaçaria*. Além disso, surgiram questões bem relevantes que não podiam ser ignoradas: a ausência de um espaço adequado para o desenvolvimento prático desse

---

Contudo, o seu parceiro, além de estar atento sobre si mesmo, o jogo, o parceiro e a audiência, ele terá que lidar com o imprevisto que esse parceiro provocará na proposta do exercício: paralizar-se, desrespeitar o status da dupla, esquecer de triangular, etc. As possibilidades são infinitas.

trabalho, a adaptação da obra de Sófocles, a produção dos elementos cênicos, a musicalidade dentro do espaço da cena, o local onde ela deveria ser apresentada para os espectadores, a problemática da interculturalidade dessa pesquisa em relação à apropriação e recepção de texto clássico referencial e o choque da transmissão de saber da palhaçaria e ainda tendo que respeitar as necessidades individuais de cada participante e do pesquisador.

Por isso, essa pesquisa teórico-prática procurou romper com diversas barreiras que surgiram durante seu processo criativo desde sua elaboração até a apresentação do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Primeiramente, devo esclarecer o renome da obra original: Sófocles presenteou a humanidade com a peça *Édipo-Rei*[133]. O poeta trágico desenvolveu seu texto trágico centrado na figura de um rei "tirano", dominador e de certezas absolutas, além de outras questões abordadas pela sua obra que já foram discutidas em filosofia, literatura, antropologia, sociologia, psicologia, entre mitólogos e tragediógrafos. De alguma forma, o mito de Édipo sobreviveu ao tempo, às guerras e às transformações da humanidade é um dos mitos mais conhecidos do mundo, apesar das banalizações ou de alguns equívocos que essa viagem no tempo lhes causou.

A questão central dessa escolha justifica-se no fato de ser conhecido, fato que pode viabilizar a acessibilidade na recepção durante as apresentações da obra trabalhada. Geralmente, os palhaços colocam em evidência questões simples da vida que se tornam ou transformam-se em questões bastante relevantes e complexas. Aqui, lidamos com questões extremamente complexas e que foram tratadas de forma simples, acessíveis para o palhaço. Essa inversão foi intencional porque as colocamos na perspectiva de como o palhaço vê e se relaciona com o mundo: coisas, pessoas, sensações, sentimentos, expectativas, frustações, acertos e erros, com o cômico e o trágico, com a inversão de valores e quebra de expectativa de seu espectador e, principalmente, com o riso e a emoção.

O diferencial dessa pesquisa encontra-se na apropriação de texto trágico mundialmente conhecido, no trabalho de adaptação textual e intercultural, nas opções estéticas de encenação e na inclusão de palhaços em cena para sua execução, pela quantidade de palhaços no espaço da cena, pelo diálogo da cena com a musicalidade e pelo confronto com a "expectativa de expectativa social" dos espectadores e atores-

[133] *Rei-Édipo*, Rei-Édipo, *Édipo Tirano*, *Oedipus Tyrannus* – não importa a tradução.

palhaços.

Entrentanto, essa pesquisa expôs um outro confronto, o de se trabalhar de forma nitidamente consciente com pesquisa em arte e, em relação a outra forma, de artistas que trabalham de forma intuitiva e que se afastam desse outro tipo de metodologia de trabalho porque se sentem restringidos em relação à liberdade de sua criatividade. Logo, ao se depararem com um processo criativo de labor elevado no qual existe um grau de conscientização, conduta requerida por qualquer pesquisa de procedimento racional, surge conflitos ideológicos, artísticos e da *práxis* habitual. Talvez por isso, alguns integrantes não conseguiram realizar essa viagem até o fim, muitos saltaram desse navio e abandonaram os que ficaram. E para concluir essa etapa, durante o desenvolvimento dessa pesquisa, houve espaço para o estudo e para o experimento, até porque, a intenção não era provocar uma dicotomia, um separativismo absoluto, mas buscar o diálogo em prol da qualificação do trabalho e da criação coletiva.

3.1 –O processo criativo de *Édipo Rei – o rei dos Bobos!*

A metodologia aplicada no processo criativo seguiu alguns princípios preestabelecidos, dentre eles destaco: pesquisa e estudo de material referencial, convocação de atores-palhaços e aceitação de atores sem formação em palhaçaria, adaptação do texto, ensaios, produção de material cênico (adereços e figurinos), escolha do local para as apresentações, produção de material para divulgação (fotos e filipeta eletrônica), temporada do espetáculo Édipo Rei – o rei dos Bobos, registro fotográfico e audiovisual das apresentações durante a temporada.

Utilizarei os conceitos "roteiro diagramático" e "mapeamento das decisões criativas,[134]" criados e utilizados por Marcus Mota[135] que em sua disciplina propõe o desenvolvimento de um curso que, "se organiza em forma de seminário que se fundamenta em *Metodologia de Processo Criativo* com o foco na exploração das possibilidades de se reinterpretar a tradição clássica, a partir da proposição e realização de cenas comicamente orientadas" (MOTA, 2014[136]). Logo, seu curso se organiza em dois módulos: a) pré-produção – quando analisaríamos o texto clássico, no caso da disciplina trabalhamos com a dramaturgia de Homero em *Ilíada*, focando cenas típicas e questões da recepção crítica; b) produção – após a apresentação sobre as abordagens individuais e discussão de cada projeto em sala de aula, receberíamos uma consultoria criativa durante a etapa dos nossos ensaios; c) apresentações das cenas elaboradas a partir da obra de Homero; e d) trabalho final em forma de um texto monográfico elaborado a partir das anotações de sala de auala, das anotações pessoais, do *blog* coletivo e da recepção das apresentações.

Tendo como referência a metodologia de trabalho aplicada em sala de aula por

---

[134] Palestra ***Registro, criação e mediação tecnológica: Experiências no Laboratório de Dramaturgia–UnB*** sobre suas "Disciplinas de metodologia de criação e observação de processos criativos", Tópicos Especiais em Artes Cênicas III, do Programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (MOTA, 2016).

[135] Marcus Mota é docente no Departamento de Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Metafísica, todos da Universidade de Brasília. Formação: é doutor em História pela mesma universidade (2002) e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília (1992). Atualmente é professor associado da Universidade de Brasília, onde dirige o Ladi (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) – o qual dirige desde 1996–, Vice-Chefe do Instituto de Artes para o quadriênio 2014-2018, e membro do Conselho Editorial da Editora Universidade de Brasília.

[136] Ementa da disciplina Tóp. Especiais em Artes Cênicas III, 1º semester de 2014, do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Professor dr. Marcus Mota. Este curso propôs estudar e explorar as possibilidades de reinterpretar a obra *Ilíada* de Homero.

Marcus Mota, esta pesquisa sobre *O espaço da palhaçaria no gênero trágico* (…) também se utilizou dessa metodologia de trabalho durante seu desenvolvimento. Os próximos subcapítulos discorrem sobre essa abordagem e disponibilizam as diversas etapas perpassadas durante sua realização.

3.2 - Roteiro diagramático – *Édipo Rei – o rei dos Bobos!*

	1º/2014	2º/2014	1º/2015
Elaboração do projeto	1º semestre	——	——
Captação de recursos financeiros	———	Processo realizado durante a abertura de editais públicos (Fundo de Apoio à Cultura – FAC/SICULT) e Funarte (Prêmio Carequinha)	———
Criação de vídeo para captação independente	———	———	O video objetivava o "**financiamento coletivo**" que consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo por meio da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa do projeto. Não obtivemos resultado satisfatório.
Seleção de atores do Coro	———	———	Foi realizado um "chamamento" por meio de flyer virtual (rede social e *mailing*) que objetivava convocar atores-palhaços ou atores que desejassem participar dessa pesquisa. Para o Coro, a ideia inicial era de se trabalhar com uma equipe que tivesse uma formação em artes cênicas variada e poder apropriar dessas características no espaço da cena. Entretanto, haveria uma prioridade na seleção para pessoas com formação em palhaçaria e, principalmente, as que tivesse realizado formação com o pesquisador durante sua pesquisa de mestrado.
Seleção de atores-palhaços para interpretar os personagens: Édipo, Jocasta, Creonte, Tirésias, Servo de Laio e Servo de Corinto	———	———	A princípio, houve uma convocação direta para os atores e atriz que iriam interpretar essas personagens. O processo de escolha foi realizado a partir de: a) características físicas; b) idade; c) experiência em comicidade e palhaçaria; d) formação em artes cênicas e experiência cênica; e) afinidades estéticas, confiança e de compartilhamento de ideias entre esses atores e o pesquisador.
Ensaios			De março a setembro de 2015.
Criação de "*blog"* virtual para todos colaborarem			Abril de 2015.
Criação de página do grupo em rede virtual			Abril de 2015.
Execução dos figurinos			Entre junho a agosto de 2015

Execução dos adereços de cena			Entre maio e agosto de 2015
Desenho de Luz			Agosto de 2015
Ensaio fotográfico para divulgação			Agosto de 2015
Criação e execução de filipeta virtual			Agosto de 2015
Assessoria de Comunicação			4a. semana de agosto à 3a. semana de setembro
Temporada do espetáculo			Setembro de 2015.
Registro Audiovisual			Setembro de 2015
Registro Fotográfico			Setembro de 2015
Entrevista com os atores sobre o processo			A partir de setembro de 2015.

3.3 – Mapeamento do processo criativo – *Édipo Rei – o rei dos Bobos!*

Meses	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro
Texto	———	Trabalho analítico da peça Édipo Rei e início de cortes/redução de falas e cenas.	Finalização da etapa do processo de adaptação. Entrega do texto adaptado para todos os atores envolvidos	Pequenas alterações nas falas do Coro.	Pequenas alterações nas cenas de Édipo, Jocasta e Tirésias, divisão das falas dos Corifeus entre os atores do Coro.	Alterações nas falas dos Servos e inserção de novo texto.	Inserção de falas na cena "Mino e Tauro". E inserções da *gags* nas cenas de Creonte e Coro.	—	——
Ensaios com os Atores do Coro de Palhaços Bufões	Convocação de atores-palhaços para integrarem nessa parte do desenvolvimento prático da pesquisa.	1a. reunião para definicação do cronograma de ensaios e data provável de temporada CORO de Palhaços.	Início da prepração dos atores que participaram do CORO de Palhaços Bufões.	Experimentaçõe s e explorações desse corpo coletivo denominado CORO. Treinamento sobre uma ideia de abertura do espetáculo dando como referencia a festa junina e com criação de coreografia.	Experimentaçõe s e explorações desse corpo coletivo denominado CORO. Treinamento sobre uma ideia de abertura do espetáculo dando como referencia a festa junina e com criação de coreografia.	Saída do 3º ator que deveria fazer Édipo Rei. Entrada do diretor em cena para substituí-lo.	Saída de 2 atrizes e 1 ator que compunha o Coro. Substituição de dois deles.	Retorno de uma atriz que fazia Coro e Corifeu. Ensaio do Coro com as outras personagens que compõe a obra.	Apresentação do espetáculo Édipo Rei – o rei dos Bobos.
Ensaios com os	Convocação e	Tempo	Ensaio com o	Substituição do	Segunda	Saída da atriz	Mapeamento e	Ensaios	Apresentação

Atores-palhaços que deverão interpretar as personagens: Édipo, Creonte, Jocasta, Tirésias, Servo Corinto e Servo de Laio.	reunião para definicação do cronograma de ensaios e data provável de temporada	destinado para os atores decorarem as suas falas.	ator-palhaço que foi escolhido para interpretar Édipo.	ator-palhaço que deveria fazer a personagem Édipo a pedido do 1º ator. Inicio de ensaio da 1a. de Édipo Rei.	substituição de ator que deveria fazer a personagem Édipo. Inicio de mapeamento da cena de Tirésias. Inicio de ensaio da 1a. de Édipo Rei.	que faria Jocasta e substituição de atriz. Mapeamento das cenas de Creonte & Édipo; e Creonte & Coro.	ensaios das cenas da Jocasta, Édipo & Coro; das cena Servo de Laio & Édipo; e da Cena Servo de Laio, de Corinto & Édipo.	sequenciados com a presença de todos os atores-palhaços envolvidos na construção do espetáculo. 4a. semana, ensaios gerais com a banda.	do espetáculo Édipo Rei – o rei dos Bobos.
Músicos	_____	_____	_____	_____	_____	_____	Convocação e ensaios com músicos assistindo cenas e experimentando /criando trilha sonora ao vivo.	Ensaios de cenas que tem intervenção da banda de músicos e finalização da trilha.	Aquecimento e Apresentações com a banda executando a trilha sonora ao vivo.
Criação dos Figurinos	_____	_____	_____	_____	_____	Desenho de figurinos das personagens: Édipo, Creonte e Jocasta. Decisão final sobre a vestimenta do Coro: Bufão.	Confecção dos figurinos de Édipo Rei, Jocasta, Creonte, Tirésias, Mino e Tauro.	Costumização das roupas do Coro.	Reparos em alguns figurinos durante a realização dos ensaios finais e temporada.
Criação dos Adereços					Confecção da coroa de Édipo	Confecção da coroa de Jocasta	Criação do cajado	Confecção da coroa de Uvas	

	———	———	———	———	Rei	e das cabeças (Chifres) de Mino e Tauro.	(barbantes, bambu e milhos de plástico), e adorno de cabeça feito de cabaça, pássaro de plástico,corda de sisal, osos e penas.	de Creonte, garrafa de pata de boi e Pernil da cena "Oferenda" de Jocasta.	
Fotos para divulgação	———	———	———	———	———	———	———	Ensaio fotográfico com toda a equipe para levantar material de divulgação	Divulgação da temporada
Temporada	———	———							Realização de seis apresentações.
Registro Audiovisual e Fotográfico	———	———	———	———	———	———	———	Ensaio fotográfico para levantar material de divulgação.	Registro fotográfico e audiovisual de todas as apresentações.

3.4 – Adaptação da nova dramaturgia intitulada Édipo Rei – o rei dos Bobos!

O processo criativo fez uso da obra de Sófocles — *Oedípous Tyrannus*, traduzida para a língua portuguesa como *Édipo Rei*, de Domingos Paschoal Cegalla (2011). Contudo, a escolha de trabalharmos com a tradução de Domingos Cegala pela sua tradução em forma poética nas partes líricas, ora em verso livre e ora em verso metrificado, mantendo os diálogos das personagens em prosa "pela sua dupla vantagem de imprimir à fala dos personagens mais naturalidade e de permitir expressar com mais fidelidade e precisão o conteúdo do texto original" (CEGALLA, 2011, p. 7).

Entretanto, o que mais chamou a atenção na tradução em prosa dos diálogos foi a possibilidade de se trabalhar com a linguagem da prosa. O que proporcionou fluidez e agilidade nas cenas com discussões entre as personagens e, sobretudo, facilitar o processo de recepção de texto clássico tanto para os atores quanto para os espectadores. Logo, fez-se necessário estudar a tradução tendo como base comparativa a tradução de Ordep Serra (2012) que primou em mantê-la integralmente em verso, fiel e preciso ao conteúdo do texto original. Essa recorrência à tradução de Ordep Serra foi necessária por causa da existência de certas palavras que se repetem ora nas falas de um personagem e ora nas falas de outro personagem, palavras estas que, em suas repetições, ganham significados semelhantes ou completamente diferentes.

3.5 – Roteiro e suas (re)escrituras

Certamente, a tradução *Édipo Rei*, de Domingos Cegalla serviu-me como roteiro a ser seguido para o desenvolvimento prático dessa investigação, contudo, o processo de (re)escritura desse roteiro se fez ainda mais presente para a realização de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*.

Tendo em vista essas questões de "roteiro" e sua "(re)escritura", um dos primeiros procedimentos a ser executado foi o de decupagem de algumas partes da obra original. Foram retiradas as partes nas quais as personagens verbalizam seus estados emocionais ou algumas de suas intenções. Sabe-se que, durante esse período dos grandes festivais das Grandes Dionisíacas, a função de diretor de cena cabia, geralmente, ao poeta/escritor/dramaturgo, ou a um dos atores experientes, contudo, essa figura era chamada de "professor" (*dáskalos*), (Duarte *in* EURÍPEDES… [*at al.*], 2013, p.12). Não era permito às mulheres interpretarem os papéis femininos, todos os papeis eram interpretados por homens que, muitas vezes, compunham um elenco limitado de, no máximo, três atores por tragédia e, às vezes, quatro por comédia. Na composição: "Se os coreutas eram amadores, os atores, em contrapartida, eram profissionais contratados pela cidade. [...]. O coro, formado exclusivamente por cidadãos do sexo masculino, sorteados a cada ano para a função, somava entre doze e quinze integrantes no caso da tragédia e 24 no da comédia" (Duarte *in O melhor do teatro grego / Eurípides… [at al.]*, 2013, p.12).

Em relação às vestimentas:

> Além da máscara, com seu característico esgar de horror ou com a boca rasgada em perpétua gargalhada, apresentando as personagens de acordo com o gênero a que se ligavam, compunham o figurino uma túnica, comprida para a tragédia ou curta para a comédia, e os coturnos, calçados cênicos, ainda desprovidos dos saltos que ganhariam no período helenístico. Para completar a caracterização dos atores cômicos, barrigas protuberantes e nádegas fartas, forjadas com o auxílio de enchimentos, e um grande falo de couro, que escapava por sob a roupa, eram de regra (Duarte *in* EURÍPEDES… [*at al.*], 2013, p.12 e 13).

Tendo como base essas informações, percebe-se que o público não conseguia ver o rosto dos atores e pouco de seu corpo lhes era revelado por causa de suas túnicas (poderia dizer: exagero na composição de suas vestimentas). Além disso, essa função de diretor de cena viabilizava o entendimento de ações físicas, intenções e emoções por

parte dos atores. Fato que não se encontra nas rubricas do texto dramático, independentemente de suas traduções em verso ou em prosa, a presença do autor viabilizava essa compreensão no processo criativo tanto pelo ponto de vista da direção quanto dos atores. Sabe-se que, as rubricas fornecem auxilio na interpretação da obra ao expor outros elementos, tais como: indicações de disposição do cenário, da música, da iluminação, do figurino, de entradas e saídas das personagens, sobre a interpretação do texto ou estados emocionais em que as personagens se encontram. Em *Édipo-Rei*, de Sófocles, existem rubricas sobre as chegadas e saídas de personagens, movimentações do Coro, contudo, não existem rubricas sobre os estados emocionais em que as personagens se encontram no decorrer do enredo. Seus estados emocionais são verbalizados pelas personagens para que o espectador perceba essas variações emocionais na estrutura do enredo trágico.

Durante o período de análise da obra, percebi que, muitas vezes, nos diálogos a personagem verbalizava seu estado emocional. A exemplo, destaco uma das primeiras falas de Édipo no Prólogo: "Édipo: (…) Eu seria um homem desprovido de sentimento, se não me compadecesse de vós e não me comovesse diante desse espetáculo" (CEGALLA, 2011, p. 13). A súplica do Coro sensibiliza o herói na trama de Sófocles, contudo, necessitou-se verbalizá-la para que o espectador pudesse compreender a dimensão do seu estado emocional. Logo após a fala do Grão-Sacerdote, Édipo expressa: "Ó filhos dígnos de compaixão! Viestes a mim para me pedir coisas que me são conhecidas, muito bem conhecidas. Bem sei eu que sofreis todos, mas dentre vós que sofreis ninguém há que sofra quanto eu" (CEGALLA, 2011, p. 15 - 16). E foi, a partir desse entendimento, que foi possível eliminar diversas falas do texto original.

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, já estava decidido que não seriam usadas vestimentas que referissem ao tempo em que as tragédias aconteceram muito menos máscaras trágicas, dispositivos que retratassem com fidelidade o período das Grandes Dionisíacas. A máscara faria parte sim, mas não a máscara com aspecto de horror e que cobria todo o rosto do ator, e, sim, a máscara de palhaço — o nariz vermelho. Esta foi usada na intenção de revelar todas as transições emocionais que propõe o enredo sofocliano. Por isso, justifica-se o corte de muitas falas que tinham essa função de revelar para o espectador o que a personagem estava sentido de acordo com o desenvolvimento do enredo da tragédia, respaldando-se na capacidade do ator-palhaço poder expressá-las no espaço da cena e o espectador poder acompanhar essas variações

emocionais sem prejuízo desse tipo de informação composto na estrutura dramática original.

A adaptação procurou alterar alguns substantivos correlacionados às variantes dos nomes da cidade de Tebas[137] (Cádmo[138], Cadimeia), ou as variantes dos nomes dos deuses Apolo (Febo[139], Délio[140], Lício[141], oráculo de Delfos[142]) e as de Esfinge[143] (Cão rapsodo[144], alada virgem[145], virgem profetisa), tudo com a intenção de não confundir o espectador contemporâneo sobre a quem esses personagens estariam se referindo, como também para evitar que essa audiência ficasse ou tomasse muito tempo procurando lembrar-se ou realizar essas cognições por meio de sua memória.

Outro fator trabalhado no eixo "adaptação do texto", o processo de mapeamento de cenas com os atores-palhaços. Logo, esse processo serviu para abrir um espaço para as proposições de cada ator sobre o texto de sua cena durante esse período de análise de texto, de estrutura ou mapeamento de cenas, alterações de falas, no qual ator-palhaço estava diretamente envolvido. Com isso, o ator-palhaço poderia propor alguma alteração de sua cena em relação à melhor compreensão de sua fala pelo espectador ou em relação ao procedimento cômico que gostaria realizar.

Esse processo foi longo e cauteloso porque foi a partir dele que surgiu o momento de novas falas, de paródias musicais que realizam referências ao carnaval brasileiro, de repetições de falas, de onomapotopeias por parte do Coro ou de um ou outro personagem e, até mesmo, de inserções de cenas ou personagens que não

---

[137] Tebas. Cidade da Beócia, famosa na Grécia antiga. (CEGALLA, 2011, p. 14, nota de página).
[138] A cidade de Cádmo. Tebas. (CEGALLA, 2011, p. 14, nota de página).
[139] Febo (em grego, *Phoibos*, brilhante) é um dos epítetos de Apolo, deus da luz, das artes e dos oráculos. (CEGALLA, 2011, p. 16, nota de página).
[140] Délio. Um dos epítetos de Apolo, por ter nascido na ilha de Delos, no mar Egeu. (CEGALLA, 2011, p. 23, nota de página).
[141] Lício. Um dos epítetos de Apolo. Lício significa "da Lícia", região da Ásia Menor, segundo alguns, pátria de Apolo. (CEGALLA, 2011, p. 27, nota de página).
[142] Delfos. Cidade da Grécia antiga, a 50 km de Tebas, ambas ao norte de Atenas. Em Delfos havia o mais famoso templo de Apolo, onde o deus ditava os seus oráculos por intermédio de sua sacerdotisa ou pitonisa. (CEGALLA, 2011, p. 20, nota de página).
[143] Esfinge, monstro fabuloso. Tinha cabeça de moça, o corpo de cão, as garras de leão e as asas de pássaro. Vivia perto de Tebas. Detinha os viajantes e devorava os que não soubessem decifrar os enigmas que lhes propunha em versos. Édipo decifrou o enigma que a Esfinge lhe propôs nestes termos: "Qual é o animal que de manhã anda com quarto pés, ao meio-dia, com dois, e de tarde, com três?"Furiosa a over decifrado o enigma, a Esfinge matou-se, precipitando-se do alto de um penhasco. (CEGALLA, 2011, p. 15, nota de página).
[144] Cão rapsodo. O monstro cantor, a Esfinge, que apresentava seus enigmas em versos. Devorava os que não sabiam decifrá-los. (CEGALLA, 2011, p. 44, nota de página).
[145] A alada virgem. A Esfinge. Era assim chamada por ter a cabeça e o rosto de moça e as asas de ave. (CEGALLA, 2011, p. 153, nota de página).

compõem a obra original. Sobre essa questão, destaquei os seguintes trechos, respectivamente, a que se referem:

Cantam cinco vezes:
Boa noite povo que eu cheguei!!! Mais outra vez pra'presentar minha tragédiaaaa! Eu vou cantar com muita agonia Vou apresentar minhas mazelas pra Brasília!
Cantam quatro vezes:
Tragédia, tragédia! Tragédia, tragédia! Tragédia, tragédia! Tragédia, tragédia! [146]

A adaptação também realizou a inserção de novas falas do Coro no Prólogo, texto falado antes da entrada de Édipo:

> **CORO**: "Ai, ai de mim! Ai que sofro! Ai que vontade de ter educação!" (Após essa fala cada integrante do Coro fala algo que gostaria de ter: caderno, lápis, livro, etc. Essa frase é repetida três vezes, sempre dirigida para o espectador e em deslocamento coletivo pelo espaço cênico.). "Ai, ai de mim! Ai que sofro! Ai de mim que vontade de ter transporte!" (Após essa fala cada integrante do Coro fala algo que gostaria de ter. Essa frase é repetida três vezes, sempre dirigida para o espectador e em deslocamento coletivo pelo espaço cênico.). "Ai, ai de mim! Ai que sofro! Ai de mim vontade de ter saúde!" (Após essa fala cada integrante do Coro fala algo que gostaria de curar. Essa frase é repetida três vezes, sempre dirigida para o espectador e em deslocamento coletivo pelo espaço cênico.). "Ai, ai de mim! Ai que sofro! Ai de mim vontade de ter dinheiro!" (Após essa fala cada integrante do Coro fala algo que gostaria de fazer caso tivesse muito dinheiro. Essa frase é repetida três vezes, sempre dirigida para o espectador. Aqui o Coro se divide em dois grupos e realiza essa divisão sem parar de se deslocar pelo espaço cênico.). "Ai, ai de mim! Ai que sofro! Ai de mim vontade de ter comida!" (Após essa fala cada integrante do Coro fala algo que gostaria de comer. Essa frase é repetida três vezes, sempre dirigida para o espectador e, ao final, o Coro começa a cair no chão. O coro se aprofunda no

[146] Paródia da música *Baianá*, Barbatuques, por Denis Camargo, 2015. Notas de Ensaio.

> processo da lamúria ao cair e se levantar até a chegada do Édipo Rei) (CAMARGO, 2015, p. 2 - 3).[147]

Ou, ainda na cena do Prólogo, Édipo pergunta a Creonte: **"**Onde o Rei Laio foi assassinado? Em sua própria casa? Na cidade? Ou em terra estrangeira?". E Creonte responde:

> **CREONTE:** *Once upon time the King's Laio said...* (**CORO**: hum?) *I'm sorry!* Estava falando grego arcaico! (**CORO**: ah!) Certa vez, disse o Rei Laio que se ausentaria de Tebas para ir consultar o oráculo de Apolo. Depois desse dia, nunca mais voltou à pátria. (CAMARGO, 2015, p. 6).

Inserções de onomatopeias ou glossolálias[148] nas falas de Tirésias quando ele revela oculto:

> **TIRÉSIAS:** Embora sejas rei, cabe a mim replicar de igual para igual. É um direito que eu também tenho. Eu não sou, de forma alguma, teu escravo, mas sou o servo de Apolo. Jamais Creonte será meu patrão, nem eu cliente dele. Tu me insultastes ao me chamar de cego. (Tirésias diz que vai sair e se faz de vítima dos insultos de Édipo, até que decide falar) Pois bem, ouve o que te digo: (Tocam os atabaques e entra música de terreiro de Candomblé. Nisso, Tirésias desenvolve uma gestualidade de quem entra em transe e encontra-se possuído: verbaliza coisas sem nexo, "glossolálias", até que para e diz possuído por um espírito feminino, e volta a dizer o texto com voz de mulher) embora tenhas vista, tu não enxergas o abismo de tua desgraça, nem onde moras, nem aqueles com quem moras. Acaso sabes de quem tu és filho? Sem que tu saibas, Édipo, tu és abominado por teus próprios pais, dos quais um ainda vive e o outro já é morto. O duplo e terrível golpe de maldição de teu pai e de tua mãe haverá de varrer-te desta terra um dia. Édipo, agora tu enxergas a luz, daqui a pouco, teus olhos serão trevas. (CAMARGO, 2015, p. 15).

Outra inserção de dupla cômica foi inserida na estrutura do espetáculo, esta foi chamada "Mino e Tauro", a qual se utilizou de parte do texto original e parte de falas pré-elaboradas para gerar procedimento cômico:

> **JOCASTA**: Oh! Ai de mim. Em nome dos deus, Édipo, acredite na sinceridade de Creonte.
> **TAURO**: Atenda o pedido de Jocasta, ó rei!
> **CORO**: Nós te pedimos, nós te suplicamos!

---

[147] Prólogo de Édipo Rei – o rei dos Bobos

[148] Glossolália: suposta capacidade de falar línguas desconhecidas quando em transe religioso (como no milagre do dia de Pentecostes). Ou *psicop* distúrbio de linguagem observado em certos doentes mentais que creem inventar uma linguagem nova.

> **ÉDIPO**: Por que me fazem esse pedido?
> **TAURO**: Porque esse homem, que antes era pequeno, mas hoje tornou-se grande por um grave juramento.
> **ÉDIPO**: Sabes bem o que estás pedindo?
> TAURO: Sei.
> **ÉDIPO**: Então, explica-te de modo claro.
> **TAURO**: (repete as falas como se fosse uma sentença) Não acuses e nem condenes sem provas incontestáveis! Não acuses e nem condenes sem provas incontestáveis! Não acuses e nem condenes sem provas incontestáveis! Quem é Creonte? Quem é Creonte? Quem é Creonte?
> **MINO**: Um traidor!!!!!!
> **CORO**: (assustado) Não!!!!!!!
> **MINO**: (convicto) Sim!!!!
> **CORO**: (defensivo) Não!!!!!!!
> **MINO**: (convicto) Sim!!!!
> **CORO**: (convencido) Sim!!!!!!!
> **MINO**: (duvidoso) Não!!!!
> **TAURO**: (afirmativo) Não! Creonte não é um traidor. Creonte é um amigo.
> **MINO**: (decepcionado) Ah, poxa!
> **CORO**: Ahhhh, que fofuxo!
> **TAURO**: Creonte é um amigo.
> **MINO**: Um amico?
> **TAURO:** Creonte é meu amigo!
> **MINO**: Seu amico?
> **TAURO**: Creonte é nosso amigo!
> **MINO**: Nosso Amico ?
> **TAURO:** Creonte é seu amigo!
> **MINO**: (Faz um trocadilho com as palavras)A mi comeu? A mico meu? A mico meu todo mundo?
> **TAURO:** Sim, Creonte é um amigo que merece tua honra e teu respeito, que a ti senhor ele se ligou por sagrado juramento (CAMARGO, 2015, p. 28 – 29).

Uma última amostra desse trabalho de adaptação em relação à inclusão de novas informações, ressalto a cena "*Édipo, Coro, Servo de Laio e Servo de Corinto*[149]" na qual os diálogos da cena reportam um passado muito distante tendo como comparação o tempo presente em que Édipo se encontra. Logo, foi necessário entender um pouco mais desse passado, dessa relação desses dois personagens que pouco falam, mas que muito revelam.

Então, a ideia era dar pistas para o espectador despertar seu interesse em querer saber mais sobre esses homens que se relacionavam publicamente de um jeito e intimamente de outra maneira. Por isso, a cena foi criada para despertar essa curiosidade sobre esses homens da Grécia Antiga e conectá-la, de fato, com o mito de Laio e

[149] Ver CEGALLA, 2011, p. 19.

Crísipo. De alguma forma, essa abordagem sobre essa provável relação homoafetiva em *Édipo Rei – o rei dos Bobos* foi significativa porque teve como objetivo a intenção de revelar para o espectador essa pressuposta relação homoafetiva vivida entre Laio e Crísipo que foi analisada e exposta no primeiro capítulo dessa tese. Conclui-se que, a partir desse ato falho de Laio envolvido numa relação homoafetiva, toda a linhagem dos labdácias, perpassando pela figura de Édipo e concluindo com a vida de seus filhos, foi duramente castigada.

Não sei ao certo de onde veio a inspiração para abrir essa janela e mostrar toda uma paisagem que não foi revelada na obra de Sófocles, mas que é muito significativa para a existência dessa poesia trágica. Um exemplo claro de que isso poderia, de fato, ter acontecido entre esse esses dois personagens, cito o filme *O segredo de Brokeback Mountain*[150] que retrata o envolvimento sexual entre dois caubóis durante o tempo de vigilha da pastagem dos animais.

No entanto, existem algumas variantes do mito de Laio[151] e, principalmente, sobre o envolvimento de Laio & Crísipo. Ordep Serra (2007, p. 554 – 555) realiza uma tradução do texto integral do escólio ao verso 1760 de As Fenícias, a qual destaco o trecho "[1-4] Pisandro conta que a Esfinge foi enviada dos confins da Etiópia aos

---

[150] Filme: ***Brokeback Mountain*** (br/pt: ***O Segredo de Brokeback Mountain***) é um longa-metragem norte-americano de 2005, dirigido por Ang Lee. Estrelado por Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Anne Hathaway, Michelle Williams e Anna Faris, o drama retrata o complexo envolvimento romântico e sexual de dois caubóis do Oeste dos Estados Unidos, entre os anos de 1963 e 1981. Fonte: Wikipedia. Acesso: 22/10/2016, às 10h.

[151] Laio, "segundo é mais provável, deriva de *láos*, povo; corresponde ao lat. *Publius*. *Lábdakos* tem o sentido de 'coxo', como se pode ver *Etymologicum Magnum*, s.v. *Blaisós*" (SERRA, 2007, p. 237). Na mitologia grega, o rei **Laio** ou **Laios** (do Grego: Λάϊος) de Tebas, Foi um herói divino e um personagem chave no mito fundador da cidade de Tebas. Filho de Lábdaco, foi criado pelo regente Lico depois da morte de seu pai. Quando Laio ainda era jovem, Anfião e Zeto usurparam o trono de Tebas. Alguns Tebanos, desejando ver a continuação da linhagem de Cadmo, contrabandearam o pequeno Laio para fora da cidade antes do ataque, o que resultou na morte de Lico e a tomada de seu trono. Laio foi recepcionado por Pélope, rei de Pisa no Peloponeso. De acordo com algumas fontes, a maioria pertencente a era cristã, Laio sequestrou e estuprou o filho do rei, Crisipo, Levando-o de Tebas enquanto o ensinava como dirigir uma biga, ou como nos reporta Higino, durante os Jogos Nemeus. Este sequestro é considerado como assunto principal de uma das ultimas tragédias de Eurípedes. Muitos estudiosos concordam que o estupro e a sedução de Crisipo foram adicionados tardiamente ao mito tebano. Com ambos, Anfião e Zeto tendo morrido na sua ausência, Laio tornou-se o rei de Tebas, quando do seu retorno. A maldição de Laio: Depois do estupro de Crisipo, Laio casou com Jocasta ou Epicasta, a filha de Meneceu, um dos descendentes dos Espartos. Laio recebeu do oráculo de Delfos a previsão de que ele não tivesse uma criança com sua esposa, ou a criança seria responsável por sua morte e se casaria com sua esposa; Em outra versão, contada por Ésquilo, Laio foi avisado que ele só poderia salvar a cidade se ele morresse sem filhos. Uma noite, porém, Laio estava bêbado e acabou deitando-se com sua esposa, nascendo desta forma Édipo. Temendo a concretização da profecia, Laio ordenou que a criança, Édipo, fosse exposta no Monte Citerão com seus pés amarrados (ou talvêz presos ao chão), mas a criança foi encontrada por um pastor, mas o mesmo não tinha os recursos para cuidar dele, então ele foi dado ao rei Pólibo e a rainha Mérope de Corinto que o criou até a maior idade. Fonte: Wikipédia, data do acesso: 22/10/2016, às 1h35.

tebanos pela ira de Hera, porque eles não castigaram a impiedade de Laio, de seu amor anormal por Crísipo, a quem raptara em Pisa" (SERRA, 2007, p. 554), e, em outro trecho, continua:

> Laio, na verdade, foi o primeiro que concebeu este amor ilegítimo. Mas Crísipo, de vergonha, se matou com sua espada. Então Tirésias percebendo, como adivinho, que Laio era odioso aos deuses, recomendou-lhe desviar-se do caminho conducente a Apolo e, antes de mais nada, sacrificar a Hera Prônuba; mas Laio fez pouco caso dele. Laio partiu, portanto – e foi morto na encruzilhada, ele e seu cocheiro também, depois que golpeou Édipo com um chicote (SERRA, 2007, p. 555).

Contudo, Ordep (2007, p. 570 e 571) expõe esse Sumário de Pisandro que realizaria o resumo de três dramas: o *Laio*, de Ésquilo, o *Crísipo* e o *Édipo* de Eurípedes. Porém essa relação homoafetiva entre Laio e Crísipo, nessa clara inspiração Carl Robert, o mesmo decretaria que ela não poderia ser um tema épico, não se consituiria como tema central de obra dramática: "o homossexualismo estaria banido da epopeia (arcaica) no mundo grego" (SERRA, 2007, p. 570). Entretanto, E. L. de Kock, diferencia esta questão ao acrescentar um ajuste "a epopeia arcaica dos gregos não admitiria um tratamento *explícito* do tema da pederastia" (Kock *apud* SERRA, 2007, p. 571). O que para Ordep, essa tese torna-se insustentável no que se refere à limitação de temas ou motivos abordados na *Ilíada* e na *Odisséia*, consecutivamente. Logo, Ordep analisa esse problema por outra ótica:

> Uma razão especial teria de existir para que eles sempre rejeitassem temas do gênero da história de Laio e Crísipo… Está claro que essa razão só poderia ser uma: o rigor de uma ética "puritana" que repudiasse o homossexualismo[152], proscrevendo-o até mesmo como assunto (SERRA, 2007, p. 571).

152 Esta palavra "homossexualismo", utilizada por Ordep Serra, poderia ser evitada para não colaborar com a propagação da homofobia, logo, faz-se necessário rever sua etimologia. Lucas Soarres, relata a origem etmológica da palavra "homossexualidade" da seguinte maneira: "não adentrando no tópico da religião cristã – vamos deixar este debate para outra hora – daremos um pequeno salto na história. Em 1848, o psicólogo alemão Karl-Maria Kertbeny criou o termo homossexual para se referir aos indivíduos que mantinham relações sexuais com parceiros do mesmo sexo. A criação do nome tinha a principal função de classificar sistematicamente esse tipo de relação, fazendo com que termos pejorativos como pederasta, sodomia ou pederastia, à época tão difusos quanto era possível, parassem de ser relacionados ao assunto. A título de curiosidade, em sua busca por catalogar os tipos sexuais do ser humano, Kertbeny também foi o responsável por cunhar o termo heterossexual. Pouco tempo depois, em 1897, o inglês Havelock Ellis publicou aquele que seria um dos primeiros livros dedicados à homossexualidade. À época, o nome que se dava ao fato de quem se relacionava e mantinha relações afetivas com pessoas do mesmo sexo era homossexualismo. Logo à frente, o tratamento indicado para a cura desses indivíduos – e

Diante dessa citação, faz-se necessário ajustar o termo "homossexualismo" utilizado por Ordep pela terminologia mais apropriada *homossexualidade* ou *relações homoafetivas*, contudo, acredito que essa questão referente à negação ou pudor dos rapsodos de lidarem com questões sobre a sexualidade de seus heróis, homens ou deuses não se torna verossímel por causa da história do rapto de Ganimedes por Zeus (Ilíada, V, 265; XX, 232 de Homero) como o próprio Ordep nos faz lembrar (SERRA, 2007, p. 571). Para os rapsodos arcaicos a questão focava-se sobre o "abuso da hospitalidade", caso que provocou a Guerra de Tróia, no caso do mito de Laio, por meio da história contada por Pisandro, "ocorreu um *abuso de hospitalidade*, consumado por um rapto motivado por um amor ilícito… cujas consequências afetaram um casamento de modo negativo[153]" (SERRA, 2007, p. 573).

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, essa abordagem sobre uma provável relação *homoafetiva* entre os Servo de Laio e Servo de Corinto é colocada em cena justamente com o intuito de (re)lembrar o espectador que, na época mais arcaica dos rapsodos, essas relações aconteciam e quanto lá, quanto agora, elas procuravam estar isentas desse aspecto puritano, moral, ou, até mesmo, religioso. Logo, segue o trecho adaptado da cena "Édipo, o Coro, Servo/Mensageio de Corinto e Servo de Laio":

> **ÉDIPO**: É este o homem de quem falas?
> **MENSAGEIRO DE CORINTO**: É este mesmo.
> **ÉDIPO**: Diga-me, 15 anos atrás tu trabalhastes para o Rei Laio?
> **SERVO DE LAIO**: Fui servo dele.
> **ÉDIPO**: Com que lidavas

---

também para a ninfomania feminina – era a lobotomia, tratamento criado pelo médico português António Egas Moniz, que também considerava a homossexualidade não só uma doença mental mas também uma perversão. O procedimento cortava as ligações entre os lobos frontais e o resto do cérebro do paciente. Por sua barbárie e invasão, deixou de ser praticada nos idos 1960. Eis que então chegamos ao ano de 1973, ano em que a *Associação Americana de Psiquiatria* retirou a homossexualidade de seu rol de doenças mentais. Em 1993, foi retirada também da lista da Classificação Internacional de Doenças (a CID). E é aqui que começamos a verdadeira discussão desta conversa. Como pudemos observar, quando utilizamos a palavra homossexualismo até aqui, foi para demonstrar que em certo período da história ela significava doença. O *ismo*, quando visto do ponto de visto etimológico, é um sufixo formador de substantivos abstratos. Dos mais diversos. Das mais variadas significâncias. Atrelada à palavra homossexual, atribuía o significado de uma doença ligada ao fato de ser gay ou "praticar" relações com indivíduos do mesmo sexo. Por mais que hoje ainda existam pessoas e religiões que conectem uma coisa à outra, não há mais por que utilizar a palavra sabendo a carga semântica que ela carrega. Lucas Soares é jornalista e seu texto foi publicado em 22/01/2014, no sítio CULT POP SHOW. Fonte: http://cultpopshow.com.br/homossexualismo-x-homossexualidade-como-etimologia-pode-ajudar-na-propagacao-preconceito/

[153] Esse *abuso de hospitalidade* afetaria o casamento de Laio e Jocasta. Laio ofendeu Hera Prônuba (o que já diz tudo porque a deusa Hera é a deusa do casamento) e seu casamento se tornou funesto: o fruto veio a ser um filho parricida e incestuoso. (Referente à nota de página "107", SERRA, 2007, p. 573).

SERVO DE LAIO: Fui sempre pastor.
ÉDIPO: Em que regiões trabalhavas?
SERVO DE LAIO: Nos arredores desse monte.
ÉDIPO: Lembras deste homem de algum lugar?
SERVO DE LAIO: Fazendo o que? De que homem falas?
ÉDIPO: Deste que está do teu lado.
SERVO DE LAIO: Não o posso dizer, sem antes pensar.
MENSAGEIRO DE CORINTO: Não tenho dúvida, senhor rei. Mas eu vou despertar a memória dele. Sei que ele se lembra muito bem do tempo em que eu convivia com ele os seis meses inteiros. Ele pastoreando três manadas e eu uma só. Quando chegava o inverno, eu trazia o rebanho para os meus currais, ele, para os currais do rei Laio. É ou não é verdade?
SERVO DE LAIO: O que dizes é verdade, embora isso tenha acontecido há tantos anos que eu nem mais me lembrava!
MENSAGEIRO DE CORINTO: Dize-me agora uma coisa: lembras-te de haver-me dado no passado... (Aponta Édipo Rei com a cabeça)
SERVO DE LAIO: Que significa isso? A que propósito vem essa tua pergunta?
MENSAGEIRO DE CORINTO: Então, não te lembras de me haver dado no passado... (Aponta Édipo Rei com a cabeça)
SERVO DE LAIO: Maldito sejas! Não vais ficar calado?
ÉDIPO: Ah! Não censures este homem. Tuas palavras são mais repreensíveis que as dele.
SERVO DE LAIO: Em que errei, boníssimo soberano?
ÉDIPO: Em recusar a responder à pergunta que ele te fez.
SERVO DE LAIO: É que ele fala sem saber nada do que diz.
ÉDIPO: Não queres falar por bem, falarás por mal.
SERVO DE LAIO: Não, pelos deuses! Não me maltrates!
ÉDIPO: Segurem esse homem. (Mino e Tauro seguram o Servo)
SERVO DE LAIO: Ai de mim, infeliz que sou! Por quê? Por quê? Por quê?
ÉDIPO: Deste para este homem como ele acaba de afirmar ou não? Vamos, responda, deste ou não deste para este homem?
SERVO DE LAIO: Eu dei, dei sim, confesso que dei, mas isso faz tanto tempo que nem lembrava mais!
ÉDIPO: O quê?
SERVO DE LAIO: O quê, o quê?
ÉDIPO: Do quê tu estais falando?
SERVO DE LAIO: Falo que dei para este homem, mas isso foi a muitos anos, faz tanto tempo, foi só no passado.
ÉDIPO: Mas eu falo da criança, deste ou não deste a criança para este homem...
SERVO DE LAIO: Ah, tu falas da criança?
Édipo: Sim.
SERVO DE LAIO: Esta eu também dei. Dei sim! Mas tomara que eu tivesse morrido naquele dia! (CAMARGO, 2015, p. 48)[154]

[154] Trecho do texto da cena original "ÉDIPO, O CORO, O MENSAGEIRO DE CORINTO E O SERVO DE LAIO): **Édipo**: Pergunto primeiramente a ti, forasteiro de Corinto, é este mesmo o homem de quem falas? **Mensageiro**: É este mesmo que estás vendo. **Édipo**: Diga-me, bom velho, de me olhar e responder

De alguma forma, esse processo de adaptação do texto original foi realizado ao longo do processo criativo, principalmente, no que concerne à participação do Coro-Bufão. Em todas as cenas de *Édipo Rei – o rei dos Bobos,* o Coro-Bufão se faz presente e atento a todas as ações e falas das personagens, às vezes toma partido de uma, outras vezes de outra personagem, sempre realizando esse vai e vem contínuo, numa espécie de necessidade de se ter um líder que lhes diga o quê fazer ou quê pensar. Entretanto, o Coro-Bufão também revela seu ponto de vista dos fatos ocorridos para o rei Édipo e, quando isso ocorre, há uma diluição da hierarquia entre as personagens, porque a figura de maior poder (o rei Édipo) lhes permite realizar tal ação e os insita a revelarem tudo que sabem ou tudo o que veem ou viram.

Na cena que antecede a entrada da personagem Jocasta, Creonte interroga o Coro-Bufão para saber o que Édipo tem dito a respeito de sua pessoa. Contudo, o Coro-Bufão afirma: "Não sei; meus olhos não veem o que os governantes fazem. Ei-lo que vem saindo do palácio…" (CEGALLA, 2011, p. 58). Entretanto, se o Coro na obra original, realmente, nada soubesse, nada visse ou ouvisse, essa sua fala não seria tão explícita quanto nos parece. Logo, em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, o Coro-Bufão foi colocado na posição daquele que tudo observa, escuta e ainda participa de determinados diálogos porque encontra-se inserido no mesmo espaço onde se desenvolve a trama. Tanto que, em *Édipo Rei – o rei dos Bobos,* a função desse Coro-Bufão é a de interferir

---

a quantas perguntas te fizer. Pertenceste, outrora, a Laio? **SERVO DE LAIO**: Fui servo, não comprado, mas criado na casa dele. **Édipo**: Em que lidavas? Que vida levavas? **SERVO DE LAIO**: Fui quase sempre pastor. **Édipo**: Em que regiões mais frequentemente acampavas? **SERVO DE LAIO**: Umas vezes no Citerão, outras nos arredores desse monte. **Édipo**: Este homem, recordas-te de o ter conhecido alí, em algum lugar? **SERVO DE LAIO**: Fazendo o quê? De que homem falas? **Édipo**: Deste que está aqui a teu lado. Acaso te encontraste com ele alguma vez? **SERVO DE LAIO**: Não o posso dizer de pronto, sem pensar. **Mensageiro**: Não há que estranhar, senhor rei. Mas eu vou despertar sua memória. Sei que ele se lembra muito bem do tempo em que, junto ao Citerão, eu convivia com ele os seis meses inteiros que vão da primavera ao nascimento de Arturo, pastoreando ele três manadas e eu uma só. Quando chegava o inverno, eu tangia o rebanho para os meus currais, e ele, para os de Laio. É ou não é verdade? **SERVO DE LAIO**: O que dizes é verdade, embora isso tenha acontecido há tantos anos. **Mensageiro**: Dize-me agora uma coisa: lembras-te de haver-me dado, naqueles tempos, certa criancinha que eu a criasse como filho meu? **SERVO DE LAIO**: Mas que significa isso? A que propósito vem essa tua pergunta? **Mensageiro**: (Apontando para Édipo.) É este senhor, amigo, a criancinha que me deste. **SERVO DE LAIO**: Maldito sejas! Não vais ficar calado? **Édipo**: Ah! Não censures este homem, velho! Tuas palavras são repreensíveis que as dele. **SERVO DE LAIO**: Em que errei, boníssimo soberano? **Édipo**: Recusando-te a responder à pergunta que ele te fez a respeito da criança. **SERVO DE LAIO**: É que ele fala sem saber nada do que diz. Palavras vãs. Está se cansando inutilmente. **Édipo**: Não queres falar por bem; pois haverás de falar chorando. **SERVO DE LAIO**: Não, pelos deuses! Não maltrates um velho como eu! **Édipo**: (Chamando seus servos.) Amarrem-lhe imediatamente as mãos às costas. **SERVO DE LAIO**: Infeliz que sou! Por quê? O que buscas saber, mandando-me torturar? **Édipo**: Deste a este homem a criança, como ele acaba de afirmar? **SERVO DE LAIO**: Dei. Tomara tivesse eu morrido naquele dia! (*Édipo Rei*, Sófocles *in* CEGALLA, 2011, p. 123-124).

no discurso de determinados personagens, a exemplo, cito um trecho entre o Coro-Bufão e Jocasta:

> **Coro**: Senhora, por que tardas a levar o rei ao aconchego do palácio?
> **JOCASTA**: Ah, eu odeio todas essas vozes na minha cabeça. Já não me basta Ésquilo, Euripedes...
> **CORO**: Foi Sófocles!
> **JOCASTA**: Que seje!
> **CORO**: Que seja!
> **JOCASTA**: (Assusta o Coro.) Vou conduzi-lo, depois de informada sobre o que aconteceu.
> **Corifeu**: Surgiu uma opinião infundada, uma suspeita obscura, e as suspeitas, ainda quando são injustas, ferem[155] (CAMARGO, 2015, p. 30).

A inserção deste pequeno trecho teve o propósito de ressaltar a importância do Coro-Bufão na trama e de gerar um procedimento cômico sobre a figura de Jocasta ao inverter a lógica na recepção do espetáculo ao expor um Coro-Bufão como que parece não ter conhecimento e que o revela quando necessário. Além, é claro, do recurso da metalinguagem. Outro trecho que segue a mesma linha de raciocínio e que ainda reforça esses "equívocos" da rainha e outro procedimento cômico, de característica de metalinguagem:

> **ÉDIPO**: Conheces, Jocasta, o homem que há pouco mandamos chamar? É o mesmo a quem este forasteiro se referiu?
> **JOCASTA**: Que temos nós com esse homem? Não te preocupes.
> **ÉDIPO**: Isso nunca! Só irei me acalmar quando eu esclarecer a minha origem.
> **JOCASTA**: Não busques saber isso, pelos deus, se ainda tens algum amor à tua vida!
> **ÉDIPO**: Confie em mim. Mesmo que eu descubra que sou descendente de três gerações de escravos, tu não serás, por isso, desonrada ou humilhada.
> **JOCASTA**: Ainda assim, não faças isto!
> **ÉDIPO**: Eu preciso saber de onde venho.
> **JOCASTA**: É porque te quero bem, que te aconselho a não saber de onde tu vens.
> **ÉDIPO**: É precisamente de onde venho que quero saber.
> **JOCASTA**: Ó infeliz! Tomara que nunca saibas quem és! Ai de mim, ai que Infeliz que sou! Ai de mim, ai meus joelhos! Ai de mim! Ésquilo que destino cruel me deste!
> **CORO**: Foi Sófocles!

---

[155] Trecho da cena 4. *O CORO, JOCASTA E ÉDIPO*: **"CORO**: Senhora, por que tardas a levar o rei ao aconchego do palácio? **Jocasta**: Vou conduzi-lo, depois de informada sobre o que aconteceu. **CORO**: Surgiu uma opinião infundada, uma suspeita obscura, e as suspeitas, ainda quando são injustas, ferem" (Édipo Rei, Sófocles *in* CEGALLA, 2011, p. 75).

> **JOCASTA**: Que seje!
> **CORO**: Que seja!
> **JOCASTA**: Ai de mim, infeliz de mim! Ai, meu joelhos! Ai, ai de mim! Como sofro! Ai, ai, ai, ai, ai, ai meus joelhos! *(Saindo dramaticamente de cena*) Ai de mim que ralei os meus joelhos!
> **CORIFEU**: (Como quem não ouviu e quer saber.) O que a rainha disse?
> **CORO**: (Repassa a fala até chegar no último Corifeu.) Ai de mim que ralei os meus joelhos! Ai que ralei os joelhos! Ralei os joelhos! Os joelhos!
> **CORIFEU**: Ela deu que nem os coelhos!
> **CORO**: ahhh! (CAMARGO, 2015, p. 45).[156]

Para melhor apreciação, disponibilizarei em anexo todo o texto adaptado integral, contudo, esse processo de adaptação do texto esteve vinculado com o desejo de criar esses espaços cômicos de tempos em tempos no decorrer do enredo. Essa parte da pesquisa se sustentou nas teorias de Linda Hutcheon publicadas em: *Uma teoria da adaptação* (2011), *Uma teoria da Paródia* (1985) e *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991), na obra *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (2002), *Metateatro: uma visão da forma dramática (1968) e Texto e Contexto* (1976).

Segundo Hutcheon(2011, p.22) "as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances mais próximos de você". Contudo, elas não existem tão somente na nossa atualidade, foram também velhas companheiras de William Shakespeare que, ao transferir histórias reais de sua própria cultura das páginas para o palco, tornou-as disponíveis para um público totalmente distinto.

Outros também assim o fizeram: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Racine, Goethe e

---

[156] Trecho original da cena *Édipo, Jocasta, O Mensageiro de Corinto e o Coro*: **ÉDIPO**: Conheces, Jocasta, o homem que há pouco mandamos chamar? É o mesmo a quem este forasteiro se referiu? **JOCASTA**: Que temos nós com esse homem? Não te preocupes. Trata de nem mesmo te lembrares dessas frioleiras que acabam de ser ditas. **ÉDIPO**: Isso nunca! Para que não suceda que, após ter descoberto tais indícios, eu não consiga esclarecer a minha origem. **JOCASTA**: Não busques saber isso, pelos deuses, se ainda tens algum amor à vida! Já basta o que estou sofrendo. **ÉDIPO**: Tem confiança. Mesmo quando se descubra que sou descendente de três gerações de escravas, tu não serás, por isso, desonrada. **JOCASTA**: Ainda assim, escuta-me, eu te suplico. Não faças isto. **ÉDIPO**: Não posso te ouvir. Preciso saber claramente essas coisas. **JOCASTA**: É porque te quero bem e estou a par do que acontece que te aconselho o melhor partido. **ÉDIPO**: É precisamente esse teu melhor partido que me vem atribulando desde muito. **JOCASTA**: Ó infeliz! Tomara que nunca saibas quem és! **ÉDIPO**: (A seus pajens.) Que vá alguém buscar-me o pastor e conduza-o aqui. Quanto a esta, deixai que rejubile com sua nobre prosápia. **JOCASTA**: Ai! Ai! Infeliz! Este é o único nome que te posso dar; outro não terás para sempre. (Jocasta retira-se às pressas, desesperada, e entra no palácio) (Édipo Rei, Sófocles *in* CEGALLA, 2011, p. 110; 111 e 112).

da Ponte todos recontaram histórias de domínio público em novas formas. Walter Benjamin escreveu: "Contar histórias é sempre a arte de repetir histórias." Entretanto, Hutcheon(2011,p.23) também ressalta que, na maioria das vezes, a adaptação "é vista como uma *vulgarização* da história (em conformidade com alguma hierarquia de mídia ou de gênero imaginada).Uma das maiores dificuldades diante do texto, considerado como fonte original, é o de superar todas as expectativas da recepção crítica e da audiência. Muitos artistas, críticos de arte, especialistas ou estudiosos de determinado autor, cuja obra foi adaptada por outrem, leva consigo *um horizonte de expectativas* quando vai viver a experiência estética da obra adaptada. Hans Robert Jauss (1979), em *A estética da recepção: colocações gerais*[157] chega à conclusão de que "a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica ou teológica" (JAUSS, 1779, p. 69). Logo, o autor conclui que:

> A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia de seu (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 1979, p. 69).

Para tanto, o autor da adaptação de uma obra literária, no caso da literatura dramática/texto dramático, se utiliza de ferramentas que os contadores de história sempre utilizaram, ou seja, "eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por adiante" (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Esse processo de uso e alteração de uma obra existente, podemos chamá-la de fonte, pode promover dois eixos: o reconhecimento da lembrança e o risco da alteridade da fonte. Ou seja, "a persistência temática e narrativa junta-se à variação material" (ROPARS-WILLEUMIER *apud* HUTCHEON, 2011, p. 25). *Édipo Rei – o rei dos Bobos* têm em si essas duas questões: o prazer da memória que a obra original

---

[157] Artigo publicado em *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (1979) no qual o programa do volume aborda questões sobre a *praxis* estética, sobre sua manifestação histórica em três funções básicas: *poiesis*, aesthesis e *katharsis* (numa retrospectiva da tradição poetológica, as atividades produtiva, receptiva e comunicativa), sobre o prazer estético como a orientação fundamentadora, característica das três funções, e sobre a relação de vizinhança da experiência estética com as outras áreas de significação da realidade cotidiana (JAUSS, 1979, p. 68).

proporciona aos artistas envolvidos e aos espectadores que estão disponíveis para viverem aquela apreciação estética. Porém, traz em si o *risco* de muitos espectadores especialistas na obra sofocleana, assim como de artistas cênicos especializados, não se entregarem à experiência estética e abandonarem o espetáculo, questionarem, vaiarem, e, até mesmo, não conseguirem esquecer seus "horizontes de expectativas" e aceitarem a reformulação desse novo enredo. A produção artistica está sempre em transição, movimentando-se, adaptando-se às questões estéticas e humanas. Essa relação do tradicional e contemporâneo promove essa tensão nas produções artísticas atuais, além dos *horizontes de expectativas sociais* presentes na audiência. Uma audiência que nem sempre é una, formada por diferentes pessoas com diferentes graus de experiência estética e que devem ser respeitados e nunca esquecidos ou subestimados.

De certa forma, os estudos sobre a recepção de texto literário, realizados pela corrente fenomenológica, pressupõe a presença do leitor como a figura que percebe, em sua consciência, a essência da criação literária. Esses estudos foram formulados por Hans Robert Jauss, Wolgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht, Harald Weireich, Karlheinz Stierle apresentadas em *A literatura e o leitor: textos de estética da Recepção*[158]. O conceito de "horizonte de expectativas" é uma das premissas básicas da teoria de Jauss (1979, p. 73) que envolve a relação leitor e texto. Jauss expõe que:

> Para a análise da experiência do leitor ou da "sociedade de leitores" de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encandeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. No entanto, o estabelecimento do horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico (JAUSS, 1979, p. 73).

O conceito de horizonte de expectativas, na produção literária, inclui a reação do leitor à obra, pois a este se pressupõe a existência da consciência individual (ou

[158] Livro: *A literatura e o leitor: textos de estética da Recepção. Hans Robert Jauss... et al.;* seleção, coordenação e tradução de Luiz costa Lima. 2a. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

"mundivivencial") munido de um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma determinada época. Ademais, com a inclusão do autor nessa relação, Wolfgang Iser disponibiliza o conceito de jogo nas relações: autor-texto-leitor e completa: "O jogo não tem de retratar nada fora de si próprio. Ele permite que a interrelação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final" (ISER, 1979, p. 107). Iser compreende que o autor joga com o leitor e que o texto é o campo do jogo, "o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado para incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo" (idem, p. 107).

Essas operações de exposições de um mundo ficcionalizado pelo autor, esboçado por meio de sua escrita, escrita esta que tem a função de incitar a imaginação do seu leitor aproxima-se da (re)escritura do texto clássico sofocleano, no caso Édipo Rei. Entretanto, na recepção estética teatral não temos mais a presença do leitor e sim, a presença física do espectador diante da obra encenada. Nesse formato, existe uma radicalização de transposição condicionante do receptor, aqui o espectador está preso a uma ação contínua, progressiva e estimulada pela encenação da obra e pela presença de outros espectadores. Já não lhe é permitida a pausa na leitura, como bem o pode fazer o leitor. Na verdade, existem duas possibilidades: ficar e apreciar o espetáculo até o final ou deparar com o desejo de interromper essa relação: espetáculo-espectador e se retirar.

Assim, sua permanência até a finalização desse "mundo fictício e encenado", realizado pelos artistas da cena, não garante que este espectador esteja de acordo com o que lhe está sendo exposto. Até porque, durante todo o processo de exposição da obra encenada, o espectador terá de lidar com a recepção de texto clássico, seu processo de adaptação, reestruturação e transposição em formato de espetáculo cênico. O que vai estar em jogo vai ser essa negociação de horizontes de expectativas tanto por parte do espectador, despertando sua consciência individual ou "mundivivencial", quanto por parte da obra encenada.

Durante a sua permanência, o que, provavelmente, está em jogo é a realização do prazer estético que envolve as três categorias básicas *poiesis, aisthesis e katharsis* ressaltadas por Jauss (1979, p. 85). A *poiesis* coloca em jogo o prazer em vista da obra que nós mesmos estamos realizando. Esse "nós" inclui-se a participação do espectador no processo de realização da obra, afinal, o espectador é parte integrante desse tipo de jogo. E sua participação só vai se efetivar se ele permanecer diante dela e se conectar

com todas as camadas que a obra encenada lhe oferta. Para melhor compreensão dessa ideia, esse espectador é colocado diante da "obra encenada", e esta deve ser vista como se fosse um mosaico dividido em milhares de peças, fragmentada, o processo de encaixe e justaposição dessas peças deverá ser realizado na cabeça do espectador. Isso lhes despertará um prazer em seu significado mais primitivo, "ter uso ou proveito de uma coisa" (idem, 1979, p. 85). Por isso, o espectador deve ser visto como parte integrante desse jogo, deve ser "participativo" e que se "apropria" de todos os signos e símbolos lançados pela obra encenada. E esse processo interativo, propiciado pelo que se representa, de alguma forma, poderá afetá-lo a como experiência estética. De certa forma, a inclusão de Mino e Tauro, os cortes e adaptações de diálogos ou dos estásimos, a inclusão da temática homoafetiva entre os Servos e a adaptação da cena final que subsitui o Mensageiro do palácio pela personagem Creonte que retorna em cena para anunciar os eventos: suicídio de Jocasta e perfuração dos olhos pelo próprio rei Édipo. Essas modificações na obra original não foram acidentais, contudo, são alterações que estão submetidas na disponibilidade do espectador contemporâneo em aceitá-las. A exclusão da cena final que expõe o personagem Édipo com os olhos perfurados e a substituição do personagem Mensageiro do Palácio por Creonte que entra portando a coroa e que traz em si a indicação de que este será o novo governante. Entretanto, essa substituição também incita a audiência a rever toda a trama apresentada e a questionar as reais intenções daquele personagem na estrutura dramatúrgica.

A materialização das ideias iniciais em formato de espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, não se consituiu apenas de seleções de cenas ou de simplificações de textos ou diálogos, algumas questões foram ampliadas e outras foram além, criou-se também analogias, espaço de crítica social e, sobretuto, encontrar formas de realizar essa recepção de texto clássico escrito a mais de 2.500 anos.

É provável que o espectador de *Édipo Rei – o rei dos Bobos* não tenha essa percepção, porém, todos os integrantes dessa pesquisa estavam cientes dessas questões e procuraram realizar o trabalho em consonância com o *horizonte de expectativa* do diretor/encenador/pesquisador. No entanto, existiu um fator muito presente durante o processo criativo: o investimento psíquico (criatividade) e financeiro. O primeiro esteve sempre ligado aos atores e direção/encenação; o segundo à produção de todos os elementos cênicos: objetos de cena, figurinos, iluminação, recursos humanos, assessoria de divulgação, produção de material de divulgação, estrutura física dos ensaios e outros

tantos eteceteras e eteceteras que surgiram durante o cronograma de desenvolvimento dessa pesquisa.

Sobre o investimento psíquico (criatividade) dos artistas envolvidos: atores-palhaços, diretor, iluminador, maquiador, aderecista e figurinista, houve uma extensa pesquisa estética, referencial teórico, pictórico, musical, tudo indicou a promoção da "estereofonia plural de ecos, citações e referencias" (BARTHES *apud* HUTCHEON, 2011, p. 28). Todo esse processo foi realizado para expandir não apenas o trabalho do ator como também todos os símbolos que a cena se utiliza: material, espacial (interno/cena e externo/espectador), temporal, imagética e de outras infinidades de possibilidades. Anatol Rosenfeld[159] (1912 – 1973), em *Texto e contexto*, descreve essa mediação do mundo imaginário da seguinte forma:

> A mediação do mundo imaginário já não dependerá apenas de palavras descontínuas e sim, antes de tudo, da presença e continuidade físicas do ator-personagem que passa a preencher todos os detalhes que o texto literário apenas sugere. O que, na mente do leitor, era jogo imaginativo, quase sempre vago, tem de manifestar-se agora como "realidade" audio-visual, precisa, totalmente determinada nos pormenores. Assim, o mundo imaginário passa do plano das "universálias" literárias ao plano dos "nominalismo" dos sentidos; o que, em cada espetáculo (mesmo em se tratando da mesma peça), exige o ato criativo da individualização e definição radicais, da escolha entre um sem-número de possibilidades. E nesta definição e escolha não colaboram o diretor e o ator, mas, em cada representação, o próprio público – fenômeno inexistente na literatura (ROSENFELD, 1976, p. 26- 27).

Por isso, coube a colaboração de todos os integrantes dessa parte da pesquisa, fato ocorrido durante a experimentação, de sua *praxis*, em que todos se tornaram cocriadores, coautores de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Sem querer entrar ainda, no âmbito da discussão, sobre a qualidade desse material apropriado, vale lembrar que todos foram cocriadores durante o processo criativo e do resultado final em formato de espetáculo cênico. Por isso, o texto adaptado foi ganhando novas formas no decorrer dos ensaios e laboratórios porque, no âmbito da atuação, "o jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o 'crescendo' e o 'diminuindo', 'acelerando' e 'retardando' da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios – tudo quanto distingue a pessoa existente, não pode ser definido pela palavra" (idem 1976, p. 29).

[159] Anatol Rosenfeld foi um importante crítico e teórico de teatro germano-brasileiro.

O ator precisa atentar-se para essas questões que a linguagem literária não comporta, e no espaço da cena seu trabalho deve-se incluir conscientemente nos elementos não verbais que é o estudo da *paralinguagem*[160], conhecidos como os paralinguísticos apontam, tais como: o tom de voz, o volume, uma expressão facial, a linguagem do corpo que não está necessariamente ligada à fala, pausa, etc. Essa mediação desse "mundo imaginário" que a obra dramática comporta não basta em si, já não depende apenas de palavras descontínuas e sim, exige da presença e continuidade físicas do ator que expõe a personagem. Por isso, Anatal Rosenfeld (1976, p. 27) compreende que é por meio do ato criativo do ator que este deve preencher todos os detalhes que o texto literário apenas sugere.

Rosenfeld (1979, p.34) diz ainda que o texto proporciona caminhos e que, cabe ao ator descobrir as suas variações e porosidades: "O texto projeta um mundo imaginário de pessoas e situações que sugere ao ator certa realidade humana que lhe é acessível mercê de sua experiência externa e interna e conforme o nível e riqueza espirituais próprios". Ao ator cabe a difícil tarefa de materializar a obra ficcional, utilizando o material do próprio corpo, a imagem de uma pessoa que seja capaz de proferir estas palavras, palavras estas que estão inseridas em determinadas situações, de forma que elas defluam com necessidade. Este processo de exposição do material do ator não é fácil porque, além disso, o ator ainda deverá agregar as coordenadas da peça e da direção.

[160] Paralinguagem é um conceito que se aplica às modalidades da voz (modificações de altura, intensidade, ritmo) que fornecem informações sobre o estado afetivo do locutor, e ainda outras emissões vocais tais como o bocejo, o riso, o grito, a tosse. Fonte: http://www.webartigos.com/artigos/paralinguagem/46095, acessado: 25/04/2017, às 12h.

3.6 – A convocação da tripulação dessa viagem coletiva

Essa parte do desenvolvimento prático dessa investigação do espaço da palhaçaria no gênero trágico, a princípio, desejou convocar a*tores-palhaços* experientes que seriam os responsáveis pela interpretação das personagens centrais da obra *Édipo Rei*, de Sófocles. Assim, seriam convocados atores-palhaços com grau menor em experiência no jogo da palhaçaria, incluindo a presença de dois não atores e sem nenhuma experiência como palhaços, para compor o Coro-Bufão.

Infelizmente, diante das reais condições formativas em que o Distrito Federal se encontra, além das condições financeiras e de estrutura física em que esse projeto também se encontrou, fez-se necessário realizar uma convocação mais flexível e alterar essa parte do planejamento. A exemplo, veja o "Roteiro Diagramático" do subcapítulo 3.2, que apresenta a ausência de captação de recursos financeiros para contratação de recursos humanos (artistas e técnicos especializados), bem como a falta de estrutura física de salas para a realização de ensaios. Entretanto, durante a minha pesquisa de mestrado, em 2012, apliquei uma metodologia de formação de palhaçaria na disciplina *Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1*, durante dois semestres. E muitos desses ex-alunos realizaram outras duas oficinas de palhaçaria fora da Universidade de Brasília, uma no Espaço Cultural Mosaico e outra na Faculdade Dulcina de Morais, em 2013.

Durante esse período de formação desses novos palhaços, já havia a pretensão de realizar essa pesquisa de doutorado, por isso a intenção inicial era a de formar tecnicamente alguns atores ou estudantes em artes cênicas na arte da palhaçaria para, depois, convocá-los e incluí-los no processo criativo do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. De certa forma, acredito que essa relação ensino/aprendizado só poderia ser expandida em algum processo criativo e essa pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas seria oportuna para esses novos palhaços.

Diante do exposto, primeiramente, o convite foi feito diretamente a essas pessoas que fizeram os meus cursos, além dos palhaços que já treinaram e trabalharam comigo em outras experiências estéticas, projetos sociais ou institucionais e que, também, compartilhavam o mesmo interesse na ação da palhaçaria como jogo de improviso, de criação estética, seja ela por meio de apresentações de pequenos números ou de espetáculos de palhaços.

Por tratar-se de um processo criativo sem recursos financeiros que subsidiassem

seus trabalhos, muitos desses atores-palhaços experientes recusaram o convite, alguns alegaram não ter agenda e outros tantos não se apresentaram nos dias das reuniões. A segunda etapa da convocação foi aberta em redes sociais que intentava procurar outras pessoas que desejassem compor o quadro, tivessem tempo disponível e se encaixassem na condição de trabalhadores-pesquisadores-voluntários. Logo, surgiram quatro pessoas voluntárias que nunca tinham passado por uma experiência formativa em palhaçaria comigo, além disso, duas delas nunca tinham trabalhado com a máscara do palhaço, uma tinha pouca experiência e a quarta tinha muita experiência, mas nunca tinha trabalhado comigo.

O primeiro ator-palhaço Pedro Silveira, o qual foi convocado e lhes foi designado o papel da personagem Édipo, já havia feito duas oficinas minhas de palhaçaria, recém-formado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e muitas experiências como ator. Contudo, após um mês de trabalho esse ator-palhaço abandonou o processo criativo justificando-se estar desgastado por estar envolvido em outro processo criativo concomitantemente ao dessa investigação. Logo, ele foi substituído por outro ator-palhaço Pedro Mesquita que já teve uma experiência de processo criativo sob a minha direção, além de ter realizado dois cursos de formação em palhaçaria e aluno de Artes Cênicas da UnB. Entretanto, este ator-palhaço também abandonou essa investigação depois de um mês de trabalho (ensaio) porque estava num projeto vinculado ao curso de Artes Cênicas da UnB e que, também, demandava muito tempo dele. Com isso, convoquei um terceiro ator-palhaço Davi Maia para interpretar a personagem Édipo, apesar de eu não conhecer tão bem o trabalho dele, de nunca termos trabalhado juntos, sabia apenas que este estava em formação em Artes Cênicas pela UnB e que já estava realizando trabalhos como palhaço pelo DF. O diferencial deste ator-palhaço seria a inclusão de diálogo com a palhaçaria tradicional brasileira, pois este ator-palhaço é filho de um grande palhaço da cidade, mestre Mandioca Frita. Acredito que sua formação em palhaçaria tenha sido transmitida também pela forma tradicional (pela oralidade, observação do trabalho pai e apropriação de números tradicionais). Sua presença nesse projeto durou apenas três semanas e, ao final, uma mensagem de justificativa sobre a impossibilidade de seguir adiante com a pesquisa por causa de uma viagem que realizaria na véspera da temporada.

Diante do exposto, dessa problemática de se encontrar atores-palhaços experientes e que se disponibilizassem mão de obra gratuitamente em prol dessa

pesquisa, acabei por compor o elenco como ator-palhaço. A princípio, esse não era um desejo muito menos a minha intenção, até porque, já tinha ciência da carga de trabalho que teria que executar arduamente ocupando a função de diretor/encenador e, pela falta de captação de recursos financeiros, as seguintes funções: adaptador, figurinista, aderecista, iluminador, produtor.

Todas essas questões foram relatadas porque, de alguma forma, elas influenciaram diretamente o fluxo do cronograma, a qualidade dessa pesquisa e o surgimento de outras tantas variantes que envolveram todos os que nela integraram. Entretanto, existiu também um movimento de fortificação e de senso coletivo em prol de sua defesa e do desejo de superarmos todas as intempéries que surgiram ou surgiriam.

Outro problema parecido ocorreu com a atriz Veronica Moreno[161] que foi convocada e que havia aceitado o convite para interpretar a personagem Jocasta. Após três meses de ensaios, passando pelo processo de estudo e análise do texto, de desenho de suas cenas, de liberação de tempo para decorar o texto e quando, finalmente chegou o momento de ensaiar, a atriz comunicou-me a saída do projeto sob a justificativa de estar com problemas de saúde. Então, aconteceu o improvável, durante uma conversa com a atriz Simone Marcelo sobre a qual o foco se desdobrava nas dificuldades de se encontrar uma atriz-palhaça, com experiência cênica dramática e em comicidade, com experiência em maternidade, e que, além disso tudo, ainda se disponibilizasse a participar da pesquisa gratuitamente, dedicando-lhe um investimento de tempo e de criatividade.

De repente, Simone Marcelo verbaliza: "Eu, eu seria essa atriz!" Por um segundo, confesso que duvidei, porém a situação já estava crítica demais para ignorar sua resposta às minhas perguntas, pois ela foi clara, precisa e indubitável. Logo, levantei algumas questões que poderiam dificultar o desenvolvimento do processo criativo – a falta de formação em palhaçaria. Porém, o fato de termos trabalhado juntos e realizado alguns processos criativos, ou ela sob a minha direção, ou eu sob a direção dela, ou ambos como atores-intérpretes, acreditávamos que tudo isso facilitaria nossa comunicação e impulsionaria nossa criatividade. Além disso, e talvez seja um dos fatores mais importantes, o ato de "voluntariar-se", essa voz não apenas sai do sujeito,

[161] Veronica Moreno (1963- dez/2015).

mas que se faz presente diante de qualquer acontecimento. E por ter sido materializada na voz desse sujeito que se compromete, promove uma segurança real de "acontecimento", qual seja sua presença estará garantida no coletivo até o fim da jornada.

Sobre a terceira e última etapa da convocação, a convocação dos músicos: já sabia que precisaria de muitos músicos que pudessem agregar a habilidade musical ao projeto, projeto este que já estaria em andamento e com uma boa base desenvolvida, pronta para ser observado e ver o caminho que estaria percorrendo. Os músicos e musicistas que se associaram voluntariamente ao projeto, alguns chegaram por meio de um convite direto, outros por indicação de alguns atores-palhaços ou por parte dos próprios músicos. Todos que vieram e foram ficando, trouxeram consigo seus instrumentos ou pediram instrumentos que gostariam de experimentar sonoridades.

O mais importante é que os integrantes dessa investigação se associaram a ela por acreditarem na importância do seu desenvolvimento e pelo desejo de estar trabalhando com e pela estética da palhaçaria, em maior ou menor grau de participação, não importa, importava-lhes estar juntos nessa viagem coletiva.

3.7 – A metodologia utilizada durante a produção de cenas

Faz-se necessário realizar esse subcapítulo a respeito da metodologia de trabalho aplicada durante o período dos ensaios porque ela constitui o eixo do modo de produção das cenas desse processo criativo. Primeiramente, o modo de produção dividiu em núcleos toda a composição de cenas que a dramaturgia base expõe. Por isso, cada núcleo trabalhou em dias ou horários diferentes, cujo objetivo era dinamizar o processo criativo, viabilizar o entedimento sobre o "mapeamento de cena" de cada núcleo, aprofundar a análise dos diálogos e localizar e conscientizar os atores-palhaços sobre os espaços de comicidade e a criação de procedimentos cômicos que deveriam ser aplicados em cada núcleo. Concluindo, a divisão do grupo de atores e atrizes-palhaças procedeu-se nos seguintes núcleos:

a) núcleo I - Coro-Bufão[162] & Édipo[163];

b) núcleo II – Tirésias[164] & Édipo;

c) núcleo III – Creonte[165] & Édipo;

d) núcleo IV – Jocasta[166] & Édipo;

e) núcleo V - Servo Corinto[167], Servo de Laio[168] & Édipo;

g) núcleo VI - Servo de Corinto, Jocasta & Édipo;

h) núcleo VII - Creonte, Édipo & Coro-Bufão.

Essa metodologia de desmembramento (recortes) da estrutura geral do espetáculo durante o processo criativo foi utilizada com a intenção de potencializar o tempo de encontro de cada núcleo específico. Já havia utilizado esse modelo de trabalho anteriormente, em processo criativo teatral. Entretanto, essa metodologia de trabalho gerou uma consequência inesperada nesse coletivo de atores-palhaços, qual seja a sensação de desencontro como "coletivo". Essa sensação de ausência foi constatada durente esse período dos ensaios com esses núcleos isolados. Cada pequena parte começou a sentir a ausência dos outros integrantes que compunham a estrutura geral.

---

[162] O Coro-Bufão era composto por: Ana Luiza Bellacosta (Grã Sacerdotisa, Corifeu I), José de Campos (Mino), Gustavo Gris, Herbert Costa, Lorena Matos, Luiza Martins, Luiz Alfredo Vannini (Tauro), Maria Garcia (Corifeu II), Mariana Neiva (Corifeu III), Pedro Jorge (Corifeu IV) e Paulo Gomes (Coro).
[163] A personagem Édipo Rei foi interpretada pelo ator-palhaço Denis Camargo.
[164] A personagem Tirésias foi interpretada pelo ator Lupe Leal.
[165] A personagem Creonte foi interpretada pelo ator-palhaço Hugo Leonardo.
[166] A personagem Jocasta foi interpretada pela atriz Simone Marcelo.
[167] A personagem "Servo de Corinto" foi interpretada pelo ator-palhaço Herbert Costa.
[168] A personagem "Servo de Laio" foi interpretada pelo ator-palhaço Gustavo Gris.

Ademais, a figura do diretor/encenador recorrentemente precisava recordá-los que, aquela parte em que estavam trabalhando fazia parte de um "corpo desmembrado". E essa pequena parte desse "corpo desmembrado", só teria sentido pleno, quando ocupasse seu espaço na estrutura geral. Talvez por isso, esse sentido de "desconexão", "incompletude" ou "ausência" tenha perdurado até o momento em que todas as partes (núcleos) se encontraram e encontraram seus lugares na estrutura macro do espetáculo cênico. O encontro do coletivo, durante os ensaios gerais, gerou alívio e a certeza de que todo o trabalhado empenhado se completou num sentido maior, um sentido integralizador, o "corpo desmembrado" agora estava completo e começava a respirar.

Apesar de todas as crises vivenciadas no período dos ensaios dos núcleos acima destacados, tais como: sensação de ausência no coletivo, desistências de atores durante o período dos ensaios, dificuldades de se apropriar do texto dramático (decorar o texto e compreensão de sua dimensão dramática), conflitos na relação palhaço-personagem, trabalhar em lugares inapropriados (fora do convencional - sala de ensaio), sensação de opressão da estrutura dramática em relação ao estado de espírito e liberdade do palhaço. Enfim, uma série de eventos particulares e coletivos que foram surgindo e que tivemos de lidar durante todo o período dos ensaios até a véspera da temporada do espetáculo. Contudo, esse modelo de trabalho teve benefícios, pois seu maior propósito, principalmente no que se refere ao aproveitamento do tempo de trabalho com os atores, era o de poder ofertar maior atenção do diretor ao ator-palhaço.

Assim, quando não estão juntos (diretor e atores), necessita-se que haja disciplina dos atores para dar continuidade ao processo criativo que envolve: estudo do texto, manutenção das informações trocadas e trabalhadas, e atenção sobre procedimentos cômicos não aplicados ou espaços na estrutura do texto quando há possibilidades de inserir algo e testá-lo. Durante o período em que não se encontra na presença do diretor, o ator-palhaço deve continuar seu trabalho, sua investigação, manter-se atento aos *insights*, fazer uso das ferramentas de contato virtual do coletivo promovidas pelas redes sociais, sítio ou *blog* onde são postados recorrentemente todos os materiais (cena adaptada, referências imagéticas: fotos, vídeos, filmes, etc.) e outras informações sobre a produção de elementos da cena ou que se referem às datas de ensaios, cronograma de apresentação, etc.

Os ensaios do núcleo I - Coro-Bufão[169], foram os mais intensos porque, primeiro, precisou-se esclarecer sua função diante da estrutura do texto trágico e elaborar exercícios específicos que elucidem a relação interna e externa. Foram utilizados exercícios de Coro utilizados por Jacques Lecoq, para se apropriar desse "personagem" (corpo coletivo) e de compreender sua importância na estrutura do enredo trágico, principalmente, na execução de suas relações com o herói e com o espectador.

Ante de tudo, trabalhou-se o entendimento desse corpo coletivo (em formato de Coro-Bufão), um corpo que anda junto, que fala junto, que respira junto e que representa, dentro do espaço da cena essa comunidade que assiste o desenvolvimento da obra cênica trágica. Foram dias e dias de ensaio sobre sentir-se parte desse corpo coletivo e corpo individual (Corifeu) que se destaca em algum momento para falar pelo coletivo. Esse estar junto, sentido de unificação, reforça o entendimento de "relação interna", de corpo coletivo, apesar de existir uma busca na manutenção da individualização, a metodologia de trabalho reforçou o sentido de unificação para depois partir para a individualização do Corifeu quando este sair do "corpo coletivo". O Corifeu se destaca, quando algum integrante do Coro se afasta ou o representa diante do herói.

Na Grécia arcaica, o coro era uma personagem coletiva que tinha a missão de cantar partes significativas da tragédia porque, segundo Herington (*apud* Hall, 2008, p. 6), a tragédia desenvolveu-se com base numa "cultura do canto". Edith Hall[170] relata, em seu artigo *Os atores-cantores da Antiguidade*, que a audiência teatral daquela época tinha forte impacto auditivo, tão forte quanto o impacto do sentido da visão. Para a autora, "os atenienses conheciam muitos cantos de cor: hinos, cantos de congratulação a atletas e militares vitoriosos, de procissões, báquicos, de trabalho, acalantos, encantamentos médicos e mágicos, bem como cantos para indicar galanteio, casamento, nascimento ou morte" (Idem, p. 6). Segundo Peter Wilson (*apud* HALL,

[169] Termo Coro provém do grego *chorós*, que, na Grécia Antiga, era formada por atores amadores, pré-selecionados, que formavam um grupo de dançarinos e cantores mascarados que participavam ativamente das festividades sagradas/profanas e das representações teatrais.

[170] Edith Hall é *Leverhulme* professor de História Cultural Grega na *University of Durham* e diretora do *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* em Oxford. Suas publicações incluem *Inventing the Barbarian* ("Inventando o bárbaro") (Oxford, 1989), uma edição de *Os persas* de Ésquilo (Warminster, 1996) e, em coedição com Fiona Macintosh *and* Oliver Taplin, *Medea in Performance 1500-2000* ("Medéia em *performance* 1500-200") (Oxford, 2000). (Org. Edith Hall & Pat Easterling, 2008, p. XIV).

EASTERLING, 2008, p. 45), o coro era composto por 12 ou 15 coreutas na tragédia e até 24 na Comédia Antiga que, por meio da representação dramática, esse coro era também responsável pelas suas canções e composição coreográfica de suas danças, além de relatar as façanhas do herói / deus / homem.

Entretanto, gostaria de esclarecer um pouco mais sobre essa função desse ator da Grécia antiga porque, segundo Kostas Valakas[171] em *O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas*, "o ator ateniense do sexo masculino era um cidadão que não possuía necessariamente experiência em atuação" (Valakas *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 82-83). Ademais, não existem provas de como a audiência teatral daquela época reagia, era afetada ou compreendia esses aspectos referentes à experiência dos atores gregos. Valakas conclui que "nesse teatro, o ator que interpreta sempre usa, em primeiro lugar, o corpo a fim de se relacionar com as outras figuras dentro da área cênica, exigindo que durante a apresentação haja uma contínua interação entre os inúmeros participantes" (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 83). De certa forma, devemos compreender que:

> [...] seja para a definição do espaço em três dimensões, do tempo e da ação, seja para o funcionamento dos objetos teatrais, o papel dos corpos dos intérpretes é tão fundamental em qualquer momento durante a apresentação quanto o papel formal e semântico do discurso. Ao longo de toda a apresentação, atores e dançarinos são os agentes vivos que expressam por meio de seus corpos e vozes todos os elementos simbólicos necessários para a criação do mundo metafórico do teatro diante dos olhos dos espectadores (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 89).

Ademais, o estudioso ressalta que, além disso tudo, "na antiga tradição teatral grega, interpretar um papel envolvia, em primeiro lugar, uma metamorfose do corpo pela máscara e pelo traje" (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 89). Sobre essa questão, Valakas comenta:

> Na tragédia ou nas peças satíricas, a modificação do corpo do intérprete por uma simples máscara ou por um traje mais ou menos elaborado produz uma imagem teatral que busca evocar o mundo antropomórfico do mito de uma forma não realista, porém não totalmente não natural. Máscaras, trajes, objetos teatrais (como um

[171] Kostas Valakas é *associate professor* de teoria e interpretação do drama grego antigo no Departamento de Estudos Teatrais na Universidade de Patras, Grécia. Ele publicou ensaios sobre três trágicos, e trabalha atualmente com linguagem e *performance* no teatro grego antigo, bem como sobre Menandro (Org. Edith Hall & Pat Easterling, 2008, p. XVI).

> bastão, um arco ou uma carruagem) usados em relação a um papel específico, a voz variável do ator ou dançarino e as palavras de seu papel ou de outros personagens relativos a seu papel são os elementos diferenciadores da teatralidade; eles podem representar o gênero, o *status* mítico, bem como, talvez, a proveniência geográfica e algumas características individuais quer de um personagem quer de um coro trágico ou satírico (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 89).

Nota-se que na tragédia grega, a personagem e o sentimento dela são retratados igualmente pelo texto, por meio da voz e da linguagem corporal do ator e sua caracterização (máscara trágica e vestimenta específica). Valakas ainda adiciona outro aspecto do texto dramático, pois este também tem a função de evocar a interpretação de "estados físicos" e "mentais" de suas personagens. A exemplo, menciona que em *Édipo-Rei* de Sófocles, "o ferimento nos pés não vistos de Édipo é evocado apenas no texto (1031-6, cf. 718) e presente em seu nome; sua cegueira autoinfligida é inteiramente descrita no discurso de um mensageiro (1275-9) antes de ser mostrada na máscara" (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 94). Valakas também analisa alguns apectos, em certos autores (Aristófanes, Sófocles, Eurípedes) e dos próprios atores que interpretavam suas obras, aspectos transformadores durante a construção ou interpretação de suas tragédias ou de seus dramas satíricos, transmutação que objetivava tornar "o espetáculo trágico parecer e soar teatral":

> O desenvolvimento por esse caminho não é surpreendente num período em que todas as peças e apresentações originais – quase inevitavelmente – ecoavam e aludiam, ou até parodiavam, textos dramáticos, que nessa época eram identificáveis como resitentes tradições de uma instituição sólida (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 98).

Nessa época, essa possibilidade de interação entre uma atuação trágica, no que concerne sua tradição trágica e satírica, conjecturava-se uma familiaridade com seus respectivos estilos de interpretação, estética cênica, traços de técnica "rapsódica" e até mesmo a utilização de coros ritualísticos que eram próprios da atuação arcaica e que, tinham propósitos e estilos diferentes com o objetivo de parecerem expressar ou revelar, no geral, e num sentido simbólico, essas transformações interiores do enredo e nas expressões corporais de seus atores-personagens. Logo, muitos desses elementos caracterizavam a estrutura do espetáculo trágico ou eram influenciados por outras formas de expressão cênica: música dança, oralidade, ritos sagrados e profanos, satíricos

e regionalismos. Valakas ressalta que a própria estrutura da tetralogia possui um sentido óbvio de "metamorfose" em que:

> o ator é transformado em diferentes corpos e vozes teatrais por seus diferentes trajes e máscaras, a fim de interpretar vários papéis trágicos ou satíricos de homens ou mulheres ao da tetralogia, e esse também é o caso de dançarinos que interpretavam quatro papéis diferentes no coro (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 100).

Essa característica metamoforseadora que se encontrava nos espetáculos das Grandes Dioníacas, característica esta que possibilitava aos coreutas ou aos atores interpretarem mais de um personagem, era viabilizada pela troca do dispositivo cênico denominado máscara trágica ou máscara cômica. Logo, a máscara trágica tornou-se um dispositivo que viabilizava essa transformação dentro da estrutura do espetáculo e diante do espectador. Além disso, esse dispositivo cênico possuía outra função na estrutura da dramaturgia, no caso de *Édipo-Rei*, ela também resolveria o problema da cegueira da personagem ao ser substituída por uma máscara trágica pintada. Contudo, como o próprio Valakas expressa:

> Ali o dispositivo parece ironicamente prenunciado por uma frase paradoxal que o cego Tirésias endereça anteriormente irado para Édipo: [...] ("sem temer seu rosto")[172]. O contexto indica que Tirésias quer ressaltar o quanto Édipo aparecerá mudado, e no final Édipo pode ter usado a mesma máscara usada por Tirésias (VALAKAS *in* HALL, EASTERLING, 2008, p. 101).

Essas referências, analisadas pelo especialista nesse período das Grandes Dionisíacas, indicam que de partes do texto ou da utilização desse dispositivo mostram esse processo de autometamorfose do ator e o quanto ele foi necessário e fundamental para a construção dos personagens, pela busca de uma estética cênica e da teatralidade diante da audiência desses festivais antigos. Inclui-se nele, o trabalho de ator que devia se expressar por meios físicos e também linguísticos (texto), ou seja, pelo uso variado de seu corpo e sua voz. Se o Coro, composto pelos Coreutas, tinha uma presença marcante e flutuante de personagens, então, a ele também poderia ser requerida essa transformação em determinados momento da evolução do espetáculo cênico.

[172] Na tradução utilizada essa frase ficou assim: "Agora vês a luz, daqui a pouco teus olhos serão trevas" (CEGALLLA, 2011, p. 45).

Durante o período de criação de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, dois atores-palhaços (Hebert Costa e Gustavo Gris) que também compunham o Coro-Bufão fizeram uso desse dispositivo de duplicação de personagem. Além de comporem o Coro-Bufão, tiveram de interpretar as personagens Servo de Corinto e o Servo de Laio. Contudo, essa duplicação, denominada por ValaKas como "metamorofose", era realizada pela troca de máscara dentro da estrutura do espetáculo cênico. Contudo, esse processo criativo se deparou com outro problema: na Grécia arcaica os atores faziam uso da máscara trágica, e em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, os atores-palhaços não iriam fazer uso dela, pois estariam inseridos numa estética cênica híbrida. O Coro-Bufão de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, também fez uso da máscara de nariz vermelho, contudo, associada à máscara corporal da Bufonaria (Enchimentos de barriga, proeminências de mamas, nádegas e aleijamentos de membros superiores, etc.).

A máscara corporal, de aspecto bufonesco, utilizada na estrutura do espetáculo *Édipo rei – o rei dos Bobos* e explicitada diante do espectador, ressalta o aspecto físico da população tebana que estava sob a égide de Édipo Rei. Esse corpo-bufão (compostos de enchimentos ou aleijamentos), que entra em cena para revelar as condições (físicas, emocionais e mentais) desse povo tebano, um povo que sofre sobre a proteção de Édipo e que vem para implorar a salvação de seus males. Por isso, a encenação optou por colocá-los em cena com deformações ou lesões em seus corpos, agregados aos relatos lamentosos e angustiosos desses dias cruéis por eles vividos.

A decomposição desses corpos foi inspirada nos elementos estéticos *grotescos*, exposta pela estética da bufonaria e com os elementos de palhaçaria: triangulação com o espectador e estados psicofísicos que discursam com inversão de valores: morais, religiosos, culturais e normas sociais. O teórico da literatura alemã Wolfgang Kayser (1906-1960) em sua teoria sobre, publicada em *O Grotesco*, tenta nos oferecer uma definição mais precisa da história do termo grotesco no âmbito teórico e artístico: pintura, literatura, teatro, dança e música. O termo começa a surgir a partir do final do século XV e, por meio de seus recortes, e pode ser expandido até os tempos atuais. Uma das bases para o entendimento desse vocábulo encontra-se na "sua mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco" (KAYSER, 2013, p. 24). De acordo com o emprego desse termo por escritores do romantismo, esse vocábulo começou a adquirir o sentido figurado, conforme se pode percerber a seguir:

> [...] depois de haver explicado o substantivo como "designação de.." No dicionário da Academia (1694 e outros anos), aparece a seguinte entrada: "*Il signifie fig. Ridicule, bizarre, extravagante. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque. — Grotesquement, adv. D'une manière ridicule et extravagante. Vestu grostesquement, danser grostesquetement. — Bizarre, fantastique, extravagante, capricieux"*[173] (KAYSER, 2013, p. 24).

Entretanto, Kayser (2013) expõe que, em um dicionário alemão-francês, durante essa mesma época (1771), encontra-se a seguinte explicação: "Figuradamente, *grotesque* (ou *grotesk*) significa o mesmo que singular, desnatural, aventuroso, esquisito, ridículo, caricatural, e coisas semelhantes" (KAYSER, 2013, p. 27). Nesse trânsito do Romantismo para o realismo, o grotesco, as discussões e empregos desse vocábulo ampliam-se e abarcam o "sobrenatural" e o "absurdo", o que para o autor "nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo" (KAYSER, 2013, p. 30). Porém, por ter uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de "verdade", em alguns autores essa referência à verossimilhança se despreende, principalmente para os que o consideram como algo afastado da realidade e se realiza apenas na subjetividade.

Ao expor sua análise sobre os desenhos de personagens da *commedia dell'arte* de Jacques Callot, Kayser analisa as imagens da seguinte maneira: "Não é preciso fazer longas descrições sobre a maneira como o humano e o animalesco surgem aqui fundidos no grotesco" (KAYSER, 2013, p. 43). A aplicação desse termo encontra-se na ligação que o autor aponta no uso dele por Ludovico, em ("Conversações sobre a Poesia"), no qual refere-se à mitologia de "arte da natureza":

> Esta confusão artificiosamente ordenada, esta excitante simetria de contradições, esta maravilhosa e eterna transformação de entusiasmo e ironia, que vibra mesmo nas mais ínfimas partes do todo, me parecem ser, já por si próprias, uma mitologia indireta (LUDOVICO *apud* KAISER, 2013, p. 55).

O grotesco revela-se nessa mescla de características aparentemente diversas "mistura centrífuga do heterogêneo, contraste entre forma e conteúdo, a confusão, o fantástico, a força explosiva do paradoxal", variantes que o tornam ridículo e

[173] "Significa Fig. Bobo, bizarro, extravagante. Um hábito grotesco, esse discurso é bem grotesco, aparência grotesca. — Grotescamente, adv. De uma maneira ridícula e extravagante. Vestiu-se extravagantemente, dançar grotescamente. — estranho, fantástico, extravagante, caprichoso." Tradução minha.

horripilante ao mesmo tempo. Essa análise teórica compreende que, na criação dramática, esse estranhamento sobre como o homem vê e expressa o mundo por meio da obra de arte grotesca, apresenta-se como na história da tragicomédia, na qual ambos os alementos se encontram numa associação intimamente ligados. De fato, existem dois aspectos claros na arte grotesca: sua estética disforme e horripilante e seu conteúdo cômico e bufonesco. Ademais, vale saber que seu aspecto monstruoso e horripilante contrasta com o sublime:

> É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime — à diferença do belo — dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal (*apud* KAISER, 2013, p. 60).

Entretanto, o autor infere que riso gerado por esse tipo de estética (pelo ponto de vista dessa pesquisa, pensando numa dramaturgia grotesca) se torna um riso abismal, excêntrico, horrorizante. Kaiser aprofunda a questão ao citar um exemplo analítico sobre o romance de Victor Hugo intitulado *L'homme que rit*[174] (cit. em KNAAK, p. 43). O riso encontrado na obra do referido autor é provocado pela figura "desfigurada" da personagem, portadora de algo estranho e desumano, a obra *O homem que ri* deflagra o riso infernal. Logo,

---

[174] *O Homem que ri* é uma referência ao romance de Victor Hugo, escrito em de 1869. Essa obra francesa evidencia os paradoxos que conferem a seus personagens sua mais verossímil humanidade: a violência e a ternura, o horror e o sublime, a humilhação e a dignidade, em meio ao tradicional cenário social que opõe a aristocracia opressora e a plebe oprimida, só que desta vez ambientado na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. Sinopse: O *Homem que Ri* é como passa a ser chamado o personagem Gwynplaine. Por ser filho de um inimigo político do rei, ele fora entregue ainda pequeno aos comprachicos, uma trupe de facínoras que fazia do crime como deformar crianças uma indústria para explorá-las em atrações de bizarrices. Abandonado depois pelos próprios comprachicos, Gwynplaine se vê vagando sozinho pelo mundo até deparar-se com Dea, uma criança órfã e cega. Ambos, Gwynplaine e Dea, são acolhidos pelo velho Ursus, um artista saltimbanco, de coração generoso. Os três tornam-se uma espécie de família, e passam a ganhar a vida apresentando-se em espetáculos populares. Nessa cruzada, eles enfrentam uma série de dramas e provações, incluindo aí o amor que Gwynplaine, ao longo do tempo, começa a nutrir por Dea. Quando se descobre que aquela verdadeira aberração humana é, na verdade, um lorde, novas consequências folhetinescas se sucedem, fazendo movimentar a engrenagem dos jogos de interesse que envolvem a aristocracia britânica. Fonte: *O HOMEM QUE RI*. título original: *L'Homme qui rit*. autor: Victor Hugo. Tradução: Ivone C. Benedetti, edição: 1ª, Cuiabá, Editora Progresso, 1954. A primeira versão em filme tem direção de Paul Leni, datada no ano de 1928. O filme foi uma das primeiras produções da Universal Pictures que fizeram a transição de cinema mudo para sonoro, usando o sistema de som Movietone introduzido por William Fox. Foi concluído em abril de 1927, mas distribuido em abril de 1928, com efeitos sonoros e trilha sonora que incluiu a canção "When Love Comes Stealing", de Walter Hirsch, Pollack Lew, e Rapee Erno. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Man_Who_Laughs

> O riso torna-se cada vez mais claramente grotesco na medida em que não é percebido e, por conseguinte, interpretado como um sintoma pessoal (por exemplo, do desespero), mas como a plasmar-se pela sensação de estar sendo acometido por um poder estranho, desumano. Tão logo, alguém ri num momento em que não se deve rir, irrompe algo estranho; mas quando a pessoa que ri o faz contra a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dele), então já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho (KNAAK *apud* KAISER, 2013, p. 61).

Por isso, para Kaiser (2013, p. 61), nenhum elemento é sublime em si, ou grotesco em si, pois ambos estão unidos num todo "belo", "dramático", condições que justificam a teoria de que "o grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que não devia existir". Essa tensão estabelecida nessa existência concomitante desses dois polos opostos torna apreensível a presença do cômico e a diferença entre ambos. Sem o aspecto grotesco,

> o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora do lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés (KAISER, 2013, p. 61).

Sob esse ponto de vista, do efeito do grotesco na recepção, sua fundamental função é a de "arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana" (KAISER, 2013, p. 61). E é sob esse aspecto que o grotesco foi inserido na montagem cênica da obra *Édipo Rei,* de Sófocles. O Coro-Bufão de *Édipo Rei – o rei do Bobos* é a representação do povo da cidade de Tebas. Uma representação ficcionalizada de um povo em estado de múltiplos sofrimentos, que se encontra sob a proteção de seu governante e que implora a intervenção dele para recuperar os momentos gloriosos de suas vidas. Porém, seu aspecto grotesco revela as condições de miséria extrema, de desordem, de vítima porque a eles, primeiramente, a violência lhes fora recaída.

A presença de Mino e Tauro (referência à figura mitológica do Minotauro), nesse Coro-Bufão, expõe a presença do homem-animal ou animal-homem nessa comunidade tebana ficcionalizada. Pois, ao grotesco, cabe essa mistura de domínios separados "mecanismos, plantas, animais são transformados em homens e vice-versa" (VISCHER *apud* KAISER, 2013, p. 93). As personagens Mino e Tauro representam os guardas do palácio, são figuras metade humanas e metade touros. O desejo de introduzir

essa imagem mitológica do "Minotauro", na encenação de *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, é de responsabilidade da direção. Ao pensar nesse coletivo grego arcaico que vivia sob a presença do(s) mito(s), tomei a licença poética de introduzir essa figura na obra O.T. de Sófocles com a intenção de provocar o espectador sobre seu entendimento da obra e essa presença "desconhecida" dessas personagens dentro do contexto dela.

Para tanto, foi necessário desdobrar o nome "Minotauro", em "Mino" e "Tauro", para gerar um procedimento cômico na audiência e ainda abarcar essa duplicidade do mito. Assim, essas figuras metamorfas fazem uma alusão à dupla de palhaços Branco e Augusto no espaço da cena: Tauro (o Branco) e Mino (o Augusto). Essa presença "cômico-grotesca" se aproxima da seguinte citação:

> [...] o grotesco é o "cômico mítico". [...] o grotesco já não se origina de uma crença nos demônios, nem de uma postura mítica do espírito. O mítico, o maravilhoso são apenas o meio em que se espraia o humor e que dissolve o "nexo natural" com a "mais livre arbitrariedade" de uma fantasia brincalhona, livre de objetivos (VISCHER *apud* KAISER, 2013, p. 93).

Entretanto, essa inclusão das personagens Mino e Tauro, integrantes da estética cênica do Coro-Bufão de *Édipo Rei – o rei do Bobos*, tem o propósito de expandir esse sentindo do grotesco-cômico. Inversamente ao objetivo da aplicação desse tipo de humor exposto na citação de Vischer ("livre de objetivos"), essas personagens têm o propósito de revelar para o espectador contemporâneo essa convivência harmônica entre esses seres diferentes, convivência sem estranhamento ou separatismos. Essa associação "inassociável" do humano com o animal, estabelecida por meio da comicidade e do grotesco, expande-se na cena em que Tauro defende a personagem Creonte das acusações da personagem Édipo Rei logo na entrada da rainha Jocasta:

> JOCASTA: Ó infelizes, por que essa gritaria? Por que essa estúpida discussão? Não vos envergonham? Édipo, venha aqui para dentro de casa agora! E tu também, Creonte.
> CREONTE: É teu esposo Jocasta, o teu esposo tenciona matar-me, extinguir-me o corpo da alma, separar-me a carne do espírito!
> ÉDIPO: É verdade, mulher. Eu o surpreendi impondo mentiras contra minha pessoa.
> CREONTE: Édipo! Morra eu execrado! Eu quero que Zeus me taque um raio, se te fiz alguma coisa daquilo que me imputas!

> JOCASTA: Oh! Ai de mim. Em nome dos deus[175], Édipo, acredite na sinceridade de Creonte.
> TAURO: (Corifeu) Atenda o pedido de Jocasta, ó rei!
> CORO-BUFÃO: Nós te pedimos, nós te suplicamos! (CAMARGO, 2015, p. 26 – 29).

O papel desse Coro-Bufão, que corporifica eficientemente a relação entre o drama individual e coletivo, além de seus aspectos animalescos, dos elementos de zombaria, dos ataques às regras e normas sociais, e que, além disso, tem por objetivo deflagrar no espectador essa mistura de domínios inconciliáveis que para este seriam totalmente impossíveis essa conciliação. Muitos elementos da cultura grega antiga foram preservados: a figura mítica, as referências ao divino, ao paganismo, ao animalesco, aos caracteres do herói, à musicalidade, etc. Por meio do hibridismo, inserimos elementos de cultos às divindades afro-brasileiras, de músicas de carnavais e elementos estéticos presentes em manifestações de nossa cultura e saberes nacionais com a intenção de aproximar ou manter a atenção do espectador nesse contexto histórico de uma Grécia arcaica e tão distante de sua realidade.

O Coro-Bufão é basilar nessa referência ou expressão da cultura brasileira dentro do espaço da cena, de como ela se coloca diante dos eventos e das referências da cultura grega (mitos, deuses, geografia, história, pensamento, etc.). Se acaso o espectador não ficar atento numa determinada ação do protagonista, ele terá como opção e à sua disposição, diante de si, este outro corpo, o corpo-bufão, no qual o drama reverbera e que não se torna mais um drama individualizado, e sim, um drama nesse coletivo bufonesco. Até porque, como já foi mencionado, ao Coro da tragédia grega cumpre o papel de relatar as façanhas do herói, cobrar uma solução para seus problemas, envolver-se e compadecer-se com suas tomadas de decisões até que essa figura heróica adiquira sua "consciência trágica".

Outrossim, em *Édipo Rei*, de Sófocles, o Coro representa a população da Grécia Antiga, representa o espectador que está diante de si, respectivamente, e, talvez por isso, em É*dipo Rei – o rei dos bobos* muitas de suas falas foram adaptadas para que o público contemporâneo perceba essa dupla função do Coro: representação do povo grego antigo e aproximação do espectador atual. A exemplo: a inserção de texto demonstrada na citação 149, além de algumas adaptações entre Coro-Bufão, Tirésias & Édipo:

[175] A palavra "deus", escrita no singular, é proposital porque faz parte de um recurso cômico utilizado no espaço da cena.

> TIRÉSIAS: Édipo, declaro-te que, sem que o saibas, que tu estás convivendo em torpíssima companhia com os teus e que não vês a que ponto chegou a tua desgraça.
> CORO-BUFÃO: uuuuh!
> ÉDIPO: Acaso pensas poder repetir impunemente semelhantes insultos?
> CORO-BUFÃO: A, e, i, o, uuuuuuuuh!
> TIRÉSIAS: Sem dúvida, se a verdade tiver força (CAMARGO, 2015, p. 12).

Como também na cena entre Coro & Creonte:

> CREONTE: Cidadãos tebanos, fui informado de que o Édipo Rei forjou contra mim gravíssimas acusações.
> CORO-BUFÃO: Não!
> CREONTE: Sim!
> CORO-BUFÃO: Não!
> CREONTE: Sim!
> CORO-BUFÃO: Sim?
> CREONTE: Não!
> CORO-BUFÃO: Não?
> CREONTE: Digo, sim! E mais, soube por uma fonte segura, um passarinho de nome Assum, que ele pensa que contribuí para a desgraça que nos aflige.
> CORO-BUFÃO: Não!!!!!!!
> CREONTE: Sim!!!!
> CORO-BUFÃO: Não!!!!!!!
> CREONTE: Sim!!!!
> CORO-BUFÃO: Sim!!!!!!!
> CREONTE: Não!!!!
> CORO-BUFÃO: Não?
> CREONTE: Digo, sim! E mais, que eu, Creonte, tentei prejudicá-lo com obscuras acusações.
> CORO-BUFÃO: Não!
> CREONTE: Sim!
> CORO-BUFÃO: Não!
> CREONTE: Sim.
> CORO-BUFÃO: Sim?
> CREONTE: Digo, não!
> CORO-BUFÃO: Não! Não sei; meus olhos não veem o que os governantes fazem, mas vejo que Édipo Rei vem saindo do palácio.... (CAMARGO, 2015, p. 17-19).

Outrossim, no meio do próprio do Coro-Bufão:

> CORO-BUFÃO: Ó desditoso Édipo, teu exemplo, teu trágico destino, me ensina a não chamar feliz nenhum mortal.
> CORIFEU I: Existe no mundo alguém mais infeliz que o nosso pobre Rei Édipo?
> CORIFEU III: Existe sim, eu! Eu já passei fome, frio, vivo sem dinheiro, já tive todo tipo de doença, perdi meu marido e filhos....
> CORO-BUFÃO: Cala a Boca! (Inspira) Ah! Famigerado Édipo, que frequentaste o leito nupcial da tua mãe Jocasta, ao mesmo tempo

> como esposo e como filho! (Inspira o ar) Para a tua infelicidade, o tempo, que tudo vê, descobriu-te e te condenou e puniu por teu funesto casamento com tua mãe. (Inspira o ar) Oxalá, oxalá, filho de Laio, nunca te houvesse visto! Aos lamentos de minha boca derramam-se altíssimos gritos de dor (CAMARGO, 2015, p. 51).

Ao Coro-Bufão, foi requerido aos atores-palhaços que se atentassem para esse teor político e ideológico: para as características de pessoas facilmente influenciáveis, pessoas que se deixam levar pela opinião dos outros, pela opinião dos que estão no poder ou dos que estão controlando alguma situação. Logo, nas cenas entre Édipo & Creonte, Édipo & Tirésias, Édipo & Jocasta, o Coro-Bufão, às vezes apóia um com muita veemência, outras vezes, respectivamente, altera radicalmente sua opinião, seu discurso e seu posicionamento.

3.8 – Mapeamento das cenas Coro-Bufão, Ésipo e Creonte

Ao buscar potencializar os encontros, necessitou-se dividir o elenco por suas personagens para “mapear” as cenas que envolvem o Coro-Bufão com as demais personagens e isso caracterizou um formato na metodologia de trabalho. Ademais, esse formato de trabalho facilitou o processo de compreensão dos atores porque, como diretor, consegui conversar individualmente com cada ator-palhaço, facilitou o processo de elaboração e execução das cenas pelos atores-palhaços do Coro-Bufão.

Abaixo, a Figura 1 – Espaço escolhido para ser apresentado o espetáculo *Édipo Rei - o rei dos Bobos* ilustrará visualmente o Parque Infantil Burle Marx, localizado no Parque da Cidade Sarah Kubitschek.

Figura 1 – Espaço escolhido para ser apresentado o espetáculo *Édipo Rei - o rei dos Bobos*
Ilustração: Denis Camargo

A Figura 2 – Relações entre Coro-Bufão, Banda-Coro e espectadores elucida essas relações criadas a partir do espaço da cena:

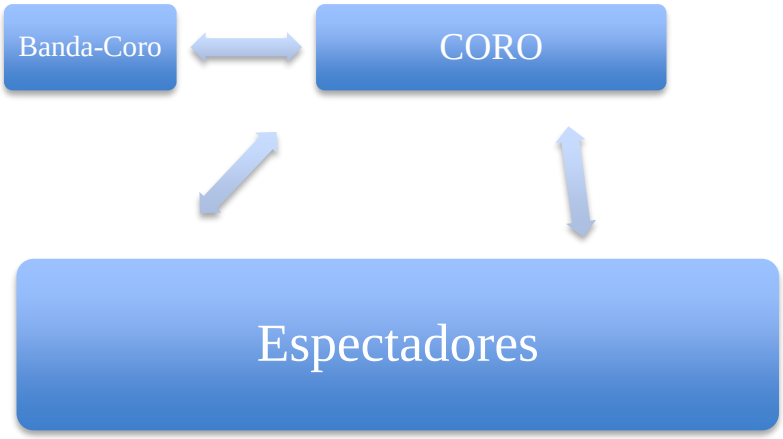


Figura 2 – Relações entre Coro-Bufão, Banda-Coro e espectadores
Ilustração: Denis Camargo

Tendo a espacialidade da cena em mente e suas possibilidades de jogo diante dos espectadores, o Coro-Bufão realiza uma movimentação lateralizada, da direita para esquerda, primeiramente como um grande “cardume”, porém, depois da terceira fala, o

grupo se subdivide e se espalhaça espacialmente para executar este texto inserido na obra adaptada.

A Figura 3 – Mapeamento da cena: Édipo Rei e Corifeu I ilusta o mapeamento de cena na seguinte perspectiva do espectador:

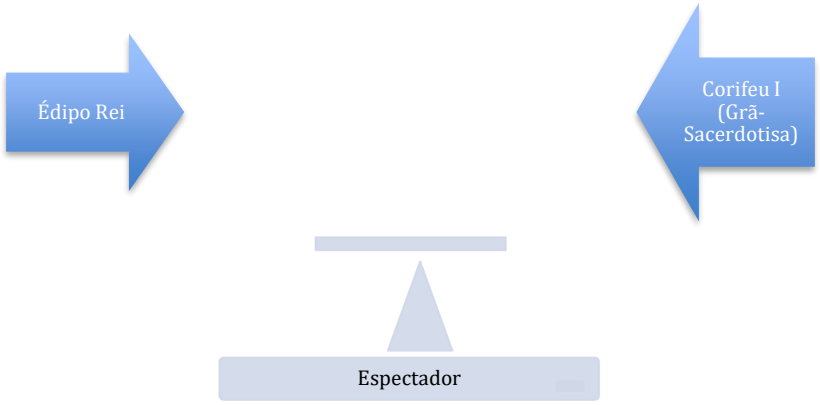


Figura 3 – Mapeamento da cena: Édipo Rei e Corifeu I[176]
Ilustração: Denis Camargo

Nessa cena, enquanto acontece o diálogo abaixo entre as duas personagens, os outros integrantes do Coro-Bufão se colocam no chão entre elas e os espectadores:

> Édipo: Ó filhos, meus filhos, filhos de Tebas, por que choram? Agora a pouco, todos estavam se divertindo, cantando e agradecendo aos deuses. Filhos, meu filhos, filhos de Édipo, filhos de Tebas, vejam bem, em vez de enviar mensagens ao vosso encontro vim eu mesmo, Édipo Rei, famoso, para inteirar-me do motivo que vos trouxe ao meu palácio. Eia, anciã, te dou a palavra; pois, como anciã e sacerdotisa, és digna de falar em nome desses suplicantes. Por que estão ali prostrados? Algum temor? Desejam alguma coisa? Fala, anciã, que aqui estou eu para ajudá-los. Eu seria um homem desprovido de sentimento, se não me compadecesse e não me comovesse diante desse espetáculo.
> GRÃ-SACERDOTISA: Bem vês, Édipo Rei, Rei Édipo, Édipo... Rei, a idade dos que estão aqui junto a teus altares: uns crianças; outros velhos abatidos pelos anos; eu, sacerdotisa de |Zeus como estes palhaços, a nata da juventude tebana. A cidade de Tebas, como tu mesmo vês, anda extremamente agitada. Tebas vai se acabando à proporção que definham e apodrecem os frutos das plantas, morrem os rebanhos nos pastos e os ventres das mulheres vão se tornando estéreis. E, como se esses males não bastassem, Apolo, é esse Deus que jorra fogo, sob forma de peste mortífera contra a cidade de Tebas. Na verdade, nem eu nem estes cidadãos, esses belos palhaços, te julgamos igual aos deuses pelo fato de termos vindo às portas do teu

[176] A personagem Corifeu I, Grã-Sacerdotisa, foi interpretada pela atriz-palhaça Ana Luiza Belacosta.

> palácio como suplicantes; porém consideramos-te o mais poderoso e capaz dos homens para nos valer nas vicissitudes da vida e nas funestas intervenções dos deuses. Com efeito, foste tu, o forasteiro, que nos livrou da cruel esfinge. Por isso, ó poderoso Édipo, nós todos te pedimos, nos encontre um remédio que tenhas conhecido, ou ouvido do oráculo de um deus ou consultado algum mortal, porquanto eu sei que são os conselhos dos homens experientes os que alcançam melhor êxito. Eia, pois, nobilíssimo soberano, restaura essa cidade. Vamos! Reflete bem! Graças a tua coragem no passado, Tebas te aclama hoje como o seu salvador. Restaura essa cidade, devolva-lhe a estabilidade e segurança. Rei Édipo, Édipo Rei, Édipo... Rei, tu livraste Tebas da Esfinge. Sejas também agora o mesmo que antes, livra a cidade dessa desgraça.
> ÉDIPO: Ó filhos, meus filhos, filhos de Tebas, filhos dignos de compaixão! Viestes a mim para me pedir coisas que me são conhecidas, muito bem conhecidas. Bem sei que todos sofreis, mas dentre vós que sofreis não há ninguém que sofra mais que eu. Saibam que tenho chorado muitas lágrimas e percorridos muitos caminhos nas divagações do meu pensamento inquieto e preocupado. Depois de muito meditar, só um remédio encontrei, e este foi aplicado imediatamente: enviei meu cunhado Creonte para consultar o oráculo de Apolo para buscar uma resposta sobre o que devo ou não fazer para salvar esta cidade. Porém, a demora de Creonte já me preocupa demasiado. Aflige-me tanta a demora, pois já se esgotou o tempo razoavelmente necessário para Creonte ir e voltar com essa resposta.
> GRÃ-SACERDOTISA: Precisamente enquanto estavas aí a falar e falar e falar a respeito de Creonte, este "inergúmeno" me disse que Creonte está chegando (CAMARGO, 2015, p. 4).

Creonte, segundo Sófocles deveria portar uma coroa de loureiro — símbolo grego de boas notícias, contudo, substituímo-la por coroa de uvas e uma garrafa de vinho à mão, com alusão ao deus Dionísio.

Figura 4 – Personagem Creonte – ator-palhaço Hugo Leonardo
Foto: Thiago Sabino

Durante a entrada de cena de Creonte, todo o Coro-Bufão corre em sua direção e se posiciona atrás dele para formar um grande cortejo carnavalesco com apoio sonoro da banda-coro. Logo, Creonte começa a cantar as músicas carnavelescas parodiadas[177]:

> CREONTE: Tomara que chova, três dias sem parar! A minha grande mágoa é que em Tebas não tem água e eu preciso me lavar! Tomara que chova, três dias sem parar! A minha grande mágoa é que em Tebas não tem água e eu preciso me lavar!
> Édipo: Senhor Creonte, meu cunhado, que notícias....
> CREONTE: Bebeu água? (CORO: Não!) Tá com sede? (CORO: Tô!) Olha, olha, olha, o bacanal! olha o bacanal! Olha, olha, olha o bacanal! Você vai suar legal!
> Édipo: Senhor Creonte, meu cunhado, que notícias....
> CREONTE: Tem festa no bacanal
> O povo a se querer
> Eu vou lavar meu bilau
> Pra tocar uma pra você!
> (CREONTE fala: Trago boas notícias). (Canta festejando) Geme! Geme! Geme! Geme! (Coro= ai, ai!) Geme! Geme! Geme! Geme! ! (Coro= ai, ai!) Jocasta louca, Jocasta louca, Jocasta louca pra trepar! Geme! Geme! Geme! Geme! (Coro= ai, ai!) Geme! Geme! Geme! Geme! (Coro= ai, ai!) (CAMARGO, 2015, p. 4).

Para tal execução, foi desenvolvido o seguinte mapeamento de cena, conforme ilusta a Figura 5 – Mapeamento de Cena – Entrada de Creonte:

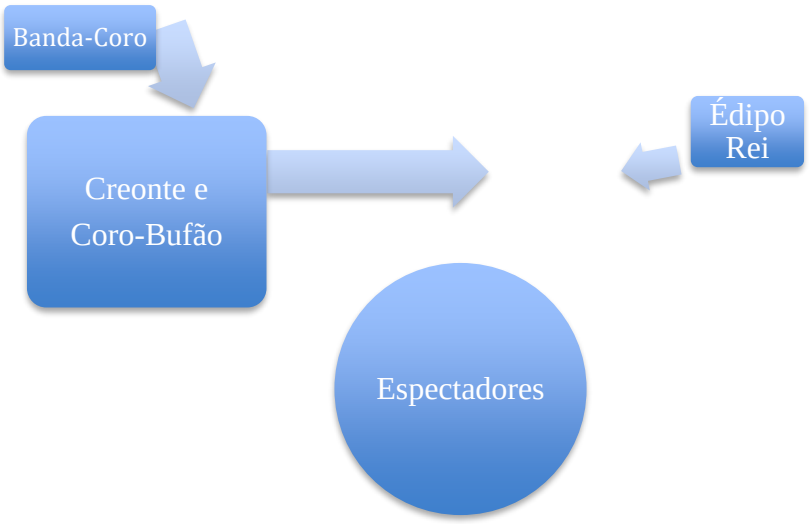


Figura 5 – Mapeamento de Cena – Entrada de Creonte
Ilustração: Denis Camargo

[177] Essas músicas foram construídas pelos atores-palhaços: Luiz Alfredo Vannini (Tauro) e Hugo Leonardo (Creonte) durante o processo criativo das cenas.

Durante a execução dessa cena entre Creonte e Édipo, o Coro-Bufão evidencia o seu apoio ao cunhado do rei, por meio de sua gestualidade corporal e sonora (onomatopeias). Ao término dela, com a saída de cena duas personagens, o Coro-Bufão centraliza-se no espaço da cena para cantar a seguinte adaptação do Párado impulsionados pela pelo Corifeu I (Grã-Sacerdotisa):

> **GRÃ-SACERDOTISA:** Filhos, levantemo-nos, pois o nosso soberano promete fazer todas as coisas por amor das quais viemos aqui. Que Apolo seja também nosso salvador e ponha termo aos nossos males. (Cantam):
>
> Mulheres: Ó doce palavra de Zeus,
> Ó Apolo salvador,
> Homens: invocamos-lhe a altos brados!
> angustiados e pávidos
> Mulheres: meu espírito estremece
> temendo o destino de hoje ou de amanhã
> Homens: tu me hás de reservar
> fala, dize-me, ó oráculo imortal
> Mulheres: Ó Por piedade, brilhe sobre nós
> Homens: que imploramos com angústia, a vossa proteção
> Mulheres: Ó Atena imortal,
> filha de Zeus o grande pai,
> Homens: E protetora desta terra,
> E tu também, irmão Apolo, (acelera o ritmo).
> Mulheres: valei-me em nossa angústia
> assim como outrora,
> Homens: quando a terrível Esfinge
> avançou contra Tebas,
> Mulheres: afastastai para longe
> as chamas da desgraça,
> Homens: acudi também agora, valei-me nosso Apolo!
> (Pandeiro e juntos cantam)
> Mulheres:Males sem conta me acabrunham.
> Enfermo está o meu povo agora
> mente não encontra arma alguma
> esconjura o mal que nos aflora
> Homens: Nem os frutos da nossa terra salvam,
> Nem as mulheres das dô do parto se libertam
> Mulheres: Peste que mata inumeráveis vidas,
> Cidade que despovoa e chora.
> Não há deus que salva alma gemida,
> Por socorro nossa gente implora
> Homens: Nem os frutos da nossa terra salvam,
> Nem as mulheres das dô do parto se libertam (Camargo, 2015, p. 7 – 8).

A Banda-Coro mantém o ritmo enquanto seguem as seguintes falas de Corifeu I e II[178]:

> Corifeu II (fala para os espectadores)
> Ao mesmo tempo a cidade implora
> aos deuses que ponham fim
> aos nossos horrendos males
> e atrozes sofrimentos.
> Corifeu I (fala para os espectadores))
> Acode, pois, em nosso auxílio,
> formosa filha de Zeus,
> e em nossos rostos apaga
> as sombras do infortúnio.

E retornam o canto lamentoso:

> Mulheres: Ó sábia Atenas,
> formosa filha de Zeus,
> Homens: expulsa o terrível Ares, Deus da guerra.
> Mulheres: Coloque-o pra correr
> para longe de Tebas.
> Homens: Ó Zeus, nosso pai,
> Senhor das leis e dos relâmpagos,
> Ó Apolo salvador,
> rogo que seu arco e flecha
> Homens: Se atire contra o terrível Ares (CAMARGO, 2015, p. 8).

A partir desse jogo de apropriação e desapropriação do "espaço de fala" do Coro-Bufão, apresentado nessas primeiras cenas, evidencia-se a construção de padrões em que espectador poderá observá-los e correlacioná-los com a presença e ausência das figuras que têm poder hierárquico nessa sociedade ficcionalizada. A permissão de "fala" dessa personagem Coro-Bufão é concedida pela personagem de maior poder no espaço da cena. Quando lhe é permitido falar, o Coro-Bufão não demonstra mais sua submissão, a exemplo, a

Figura 6 revela essa horizontalidade vocal no espaço da cena:

[178] Corifeu II foi interpretado pela atriz-palhaça Maria Garcia.

Figura 6 – Mapeamento entre Édipo e Coro-Bufão
Desenho: Denis Camargo

Abaixo, a Figura 7 ilustra como o desenho de cena ficou materializado

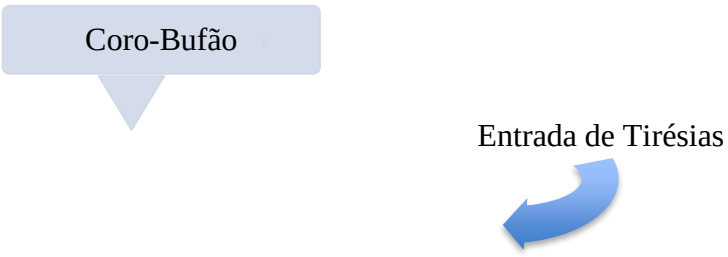
Figura 7 – Registro fotográfico da cena
Foto: Edite Neiva

Contudo, com a chegada da personagem Tirésias, o Coro-Bufão recua para a posição padrão quando encontra-se na presença de "testemunha" dos diálogos subsequentes das personagens Édipo e Tirésias:

> TIRÉSIAS: Embora sejas rei, cabe a mim replicar de igual para igual. É um direito que eu também tenho. Eu não sou, de forma alguma, teu escravo, mas sou o servo de Apolo. Jamais Creonte será meu patrão, nem eu cliente dele. Tu me insultastes ao me chamar de cego. Pois bem, ouve o que te digo: embora tenhas vista, tu não enxergas o

abismo de tua desgraça, nem onde moras, nem aqueles com quem moras. Acaso sabes de quem tu és filho? Sem que o tu saibas, Édipo, tu és abominado por teus próprios pais, dos quais um ainda vive e o outro já é morto. O duplo e terrível golpe de maldição de teu pai e de tua mãe haverá de varrer-te desta terra um dia. Édipo, agora tu enxergas a luz, daqui a pouco, teus olhos serão trevas.
ÉDIPO: Vai embora, cego amaldiçoado! Por que não te retiras mais deste palácio?
TIRÉSIAS: Eu, por minha vontade, nem teria vindo se tu não me tivesses chamado.
ÉDIPO: Não sabia que irias nos dizer tantas tolices porque se soubesse, jamais te chamaria ao meu palácio.
TIRÉSIAS: Na opinião dele, eu sou um tolo, agora na opinião dos pais dele, os que o geraram, eu sou considerado um sábio.
ÉDIPO: Os que me geraram? Espera. Qual foi o mortal que me gerou?
TIRÉSIAS: Édipo, no dia que tu descobrires quem te gerou, este dia irá te destruir.
ÉDIPO: Eis-te novamente a proferir coisas obscuras e enigmáticas.
TIRÉSIAS: *(com ferina ironia)* Édipo, tu não consegues interpretar minha linguagem, logo tu, que és tão hábil em decifrar enigmas.
CORO-BUFÃO: Ohhhhhh!
ÉDIPO: Tirésias, acaso tu escarneces daquilo a que devo a minha maior grandeza.
CORO-BUFÃO: Ohhhhhh!
TIRÉSIAS: Foi precisamente essa glória que te causou a ruína.
CORO-BUFÃO: Ohhhhhh!
ÉDIPO: Se salvei Tebas da terrível Esfinge (Grito), dou-me por satisfeito.
TIRÉSIAS: Quanto a mim, vou-me embora.
ÉDIPO: Sim, vai te embora! Porque a tua presença aqui só perturba e incomoda; indo embora, talvez não me aborreças mais.
TIRÉSIAS: Se me retiro é porque já disse aquilo a que vim e porque não tenho medo do teu aspecto ameaçador. Saibas que tu jamais me poderás destruir. Asseguro-te com absoluta certeza: o homem que há muito procuras, esse homem está aqui em Tebas, e, segundo se diz, é um estrangeiro, mas dentro em pouco a verdade se manifestará e todos saberão que ele é tebano de nascimento. De são se tornará cego, e de rico, ele se tornará pobre. Então, todos saberão que ele é pai e irmão de seus filhos, filho e esposo de quem nasceu e matador do próprio pai. Entra no teu "palhácio" e medita nessas coisas. Se concluíres que fui mentiroso, podes dizer que, de arte adivinhatória, eu nada entendo (CAMARGO, 2015, p. 15-16).

Para a realização dessa cena, foi criado o seguinte mapeamento de cena:



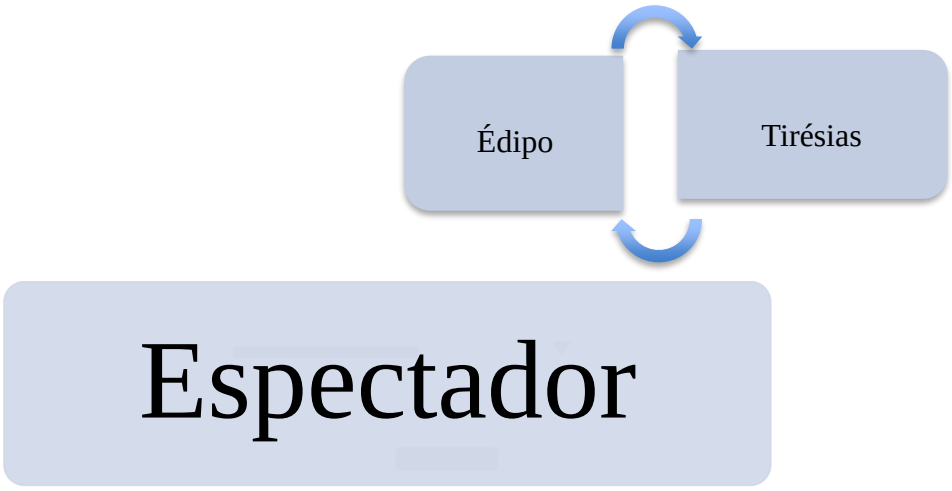


Figura 8 – Mapeamento da cena: Édipo, Tirésias e Coro-Bufão
Desenho: Denis Camargo

Observa-se que, pela lateral esquerda, a personagem Tirésias entra em cena escoltada por Mino e Tauro e posiciona-se na mesma linha e diante de Édipo, de forma que os dois devem se encontrar entre o Coro-Bufão e os espectadores.

A Figura 9 – Mapeamento da cena: Coro, Édipo e Tirésias ilustra o mapeamento da cena: Coro, Édipo e Tirésias, onde o Coro-Bufão se inicia dividido em relação às duas personagens e ao público:

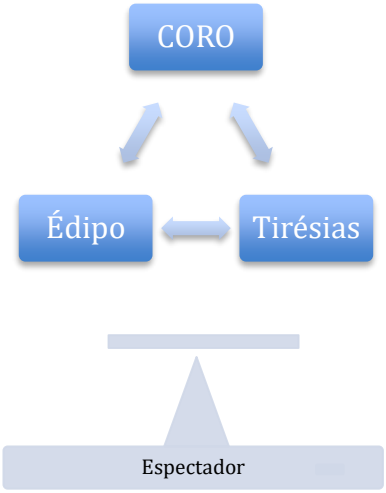


Figura 9 – Mapeamento da cena: Coro, Édipo e Tirésias
Ilustração: Denis Camargo

Contudo, a partir do início do diálogo dessas personagens, os dois personagens centrais circulam nesse espaço intermediário sem perder a distância entre ambos. Porém, quando os diálogos das personagens principiarem o embate delas e, nesse momento, estiverem perto do Coro-Bufão, o ator-palhaço deve usá-lo como testemunha

do diálogo, incitando-o a prestar atenção. Isso acontecerá também quando essas personagens estiverem próximas dos espectadores. Nessa cena, enquanto acontece essa tensão do diálogo entre Édipo e Tirésias, o Coro-Bufão demonstra sua crença nas palavras do cego advinho e choca-se com o desrespeito de Édipo-Rei na figura do representante do deus Apólo:

> **TIRÉSIAS**: Édipo, tu és o assassino do homem cujo matador procuras.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **ÉDIPO**: (Édipo Rei e Coro riem) Asseguro-te que não te alegrarás de haver proferido duas vezes tal insulto.
> **TIRÉSIAS**: Devo dizer o resto para acirrar a tua cólera?
> **ÉDIPO**: Quando quiseres. Pois, falarás em vão.
> **TIRÉSIAS:** Édipo, declaro-te que, sem que o saibas, que tu estás convivendo em torpíssima companhia com os teus e que não vês a que ponto chegou tua desgraça.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **ÉDIPO**: Acaso pensas poder repetir impunemente semelhantes insultos?
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **TIRÉSIAS**: Sem dúvida, se a verdade tiver força.
> **ÉDIPO**: A força da verdade existe, menos em ti do que em mim. Em ti nada disso existe, porque és cego da vista, dos ouvidos e do entendimento.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **TIRÉSIAS**: Infeliz que tu és Édipo, cobrindo-me de insultos que daqui a pouco todos os que aqui estão te lançarão em rosto!
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **ÉDIPO**: Tirésias, tu vives imerso na eterna noite da cegueira, de modo que jamais poderás prejudicar nem a mim nem a quem quer que goze da luz do sol.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **TIRÉSIAS**: Édipo, não é teu destino pereceres por minha mão, uma vez que o pode fazer o deus Apolo, a quem cabe fazer cumprir todas essas coisas.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **ÉDIPO**: Essas coisas são invenções tuas ou de Creonte?
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **TIRÉSIAS**: Dano algum te faz Creonte; tu, sim, és um mal para ele.
> **CORO-BUFÃO**: Ohhhhhh!
> **ÉDIPO**: (Pega a coroa da cabeça) Ó riqueza, ó realeza, quantas invejas aninhais em vós mesmas, nesta tão agitada vida! Por causa desta coroa, desta coroa, que a cidade me pôs na cabeça, que Creonte quer destronar-me pela intriga, subornando, para tanto, este mago conspirador, charlatão que na sua arte da advinhação é um cego. Se não és cego, diga-me, vamos! Se és de fato um profeta, por que é que nos tempos da Esfinge tu não descobriste nenhum meio para salvar esta cidade? Enquanto eu, Édipo, Rei, Édipo Rei, aquele que nada sabia, venci a esfinge com a minha inteligência e perspicácia. O mesmo Édipo que tu agora te esforças para destroná-lo. Ah Tirésias, se não fosses cego, eu te puniria para aprenderes a não conspirar contra mim (CAMARGO, 2015, p. 12-14).

Durante o desenvolvimento dessa cena, Tirésias e Édipo executam outro mapeamento no espaço de cena onde esses dois personagens circulam em cena mantendo-se sempre em polos opostos. Quando Édipo encontra-se próximo ao Coro-Bufão, este o apoia e isso acontece inversamente sob a figura de Tirésias. E nas outras posições: quando Édipo se encontra próximo ao público, ele o usa para nessa referência de análise e apoio em relação ao seu discurso contra Tirésias. O mesmo procedimento acontece inversamente com a presença de Tirésias próximo ao público, conforme ilustra a Figura 10 – Mapeamento de cena: Édipo, Tirésias e Coro-Bufão.:

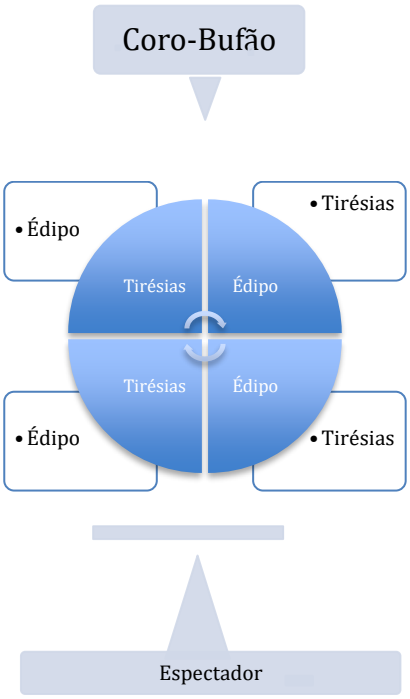


Figura 10 – Mapeamento de cena: Édipo, Tirésias e Coro-Bufão.
Ilustração: Denis Camargo

Seguindo essa lógica na construção desse processo criativo, para a realização do primeiro estásimo[179] da tragédia pelo Coro-Bufão, foi designado aos atores-intérpretes que estes deveriam iniciar a canção adaptada no centro do espaço da cena e, ao final, todos deveriam estar espalhados para que houvesse um movimento de reagrupamento com a chegada de Creonte:

CORO-BUFÃO: Quem será o criminoso

[179] Estásimo: na antiga tragédia grega, cada uma das odes cantadas pelo coro, entre dois episódios.

> que o oráculo de Apolo revelou?
> O terrível discurso que Tirésias anunciou
> Agitaram-me o espírito
> Na profecia o mal foi dito
> Agitaram-me o espírito
> Na previsão eu não acredito
> (Pandeiro)
> Ai ai ai, a verdade é que Zeus e Apolo são perspicazes
> Só só só, só eles têm conhecimento das coisas humana.
> É porque não se pode afirmar com certeza
> se um adivinho sabe mais do que eu
> Ai ai não vou,
> é que eu que não vou acusar o soberano
> Só só só, só Édipo derrotou a terrível Esfinge de Tebas
> Porque ele provou, com sabedoria,
> e ganhou a estima de todos os tebanos.
> Ai ai ai ai, e por isso não podemos acusa-lo criminoso
> Ai ai ai ai, e por isso não podemos acusá-lo criminoso.
> e por isso não podemos acusá-lo criminoso.
> e por isso não podemos acusá-lo criminoso.
> e por isso não podemos acusá-lo criminoso (CAMARGO, 2015, p. 16).

Em sequência, a personagem Creonte interrompe o canto do Coro-Bufão e os convocam para ouvir seu discurso sobre as terríveis acusações do rei Édipo a seu respeito, em referência à cena anterior: Édipo, Tirésias e Coro-Bufão. Todo esse movimento de cena e jogo de relações foram usados para realçar o espírito jocoso dessa figura do Creonte e expandir essa primordial característica no espectador. Por isso, foi necessário manter sempre presente os aspectos das festas satíricas ofertadas ao deus Dionísio e, consequentemente, a inclusão de outra música paródica que faz outra referência ao carnaval brasileiro:

> CREONTE: Eu pedi pra parar... parou! (a música pára). Povo de Tobas, digo, povo de Tebas! Sei que não estamos vivendo numa democracia, mas quem está dentro?
> CORO-BUFÃO: Tá dentro!
> CREONTE: E quem está fora?
> CORO-BUFÃO: Tá fora!
> CREONTE (Canta): Ai,ai,ai,ai. (4x)
> Bacanal de aniversário!
> CORO-BUFÃO: tô dentro!
> CREONTE: Mas é na casa da minha sogra!
> CORO-BUFÃO: tô fora!
> CREONTE: Mas a casa é um puteiro!
> CORO-BUFÃO: tô dentro!
> CREONTE: Mas família também paga!
> CORO-BUFÃO: tô fora!
> CREONTE: Vai ter gente do mundo inteiro!
> CORO-BUFÃO: tô dentro!
> CREONTE: mas tudo com cara de bunda!

CORO-BUFÃO: tô fora
CREONTE: Vai ter até mulher fruta!
CORO-BUFÃO: tô dentro!
CREONTE: E se a fruta for banana?
CORO-BUFÃO: tô fora!
CREONTE: Ai,ai,ai,ai.(2x)

Se tô dentro, não tô fora
Se tô fora, não tô dentro
Se tô fora, não tô dentro
Se tô dentro, dentro eu vou ficar! (A música pára).
CREONTE: Cidadãos tebanos,fui informado de que o Édipo Rei forjou contra mim gravíssimas acusações (CAMARGO, 2015, p. 17).

Apresento a Figura 11 – Mapeamento da cena: Creonte e Coro-Bufão para ilustrar esse momento em que a personagem Creonte encontra-se nessa parte da estrutura do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*:

Figura 11 – Mapeamento da cena: Creonte e Coro-Bufão
Desenho: Denis Camargo

A direção planejou desenvolver com essa cena dois rumos: primeiro, reforçar a empatia do Coro-Bufão e dos espectadores pela figura de Creonte; segundo, destacar o embate ideológico por meio das ofenças que o diálogo das personagens expõe diante da audiência e esclarecer o ódio que Édipo tem por Creonte. Esse processo é realizado de forma gradativa, enquanto acontece o diálogo entre Édipo e Creonte, o Coro-Bufão demonstra para a audiência sua empatia por Creonte, fato que deixa Édipo-

Rei intrigado e revoltado. Destaco a parte recortada do texto adaptado para melhor compreensão da análise do encenador:

> CREONTE: Perceba, bem Édipo, gozo da amizade de todos, gozo ou não gozo?
> CORO-BUFÃO: Goza!
> CREONTE: Gozo demais, gozo muito! Quem é que vai me dar hoje?
> CORO-BUFÃO: Eu! Eu ! Eu!
> CREONTE: Quem eu já comi não, pera aí, te acalma!
> CORO-BUFÃO: (Aplaudindo) Viva Creonte! Ele é o maior! (Cantam) Creonte é o maior! Creonte é o maior! Creonte é o maior!
> CREONTE: Veja bem Édipo, todos me querem bem, quando eles precisam de ti, eles recorrem a quem? A mim. Nada obtêm sem meu intermédio. Agora pensa comigo... Por qual motivo Édipo, eu iria trocar o meu poder pelo teu?
> ÉDIPO: Eu não sei!
> CREONTE: Um homem sensato jamais cometeria tal erro. Não me acuses sem antes me ouvir, sem provas concretas, baseado apenas em suspeitas. Com o tempo, conhecerás a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade.
> CORO-BUFÃO: (aplaude e cantam) Aqui, só dá Creonte, com muito orgulho e muito amor!!!! (aplaudem)
> Corifeu IV[180]: Ele falou bem, ó rei. Os que julgam com pressa não julgam com segurança.
> ÉDIPO: Quando alguém trama contra mim, é preciso que eu me vingue rapidamente.
> CREONTE: O que pretendes, enfim? Banir-me de Tebas?
> CORO-BUFÃO: (reage): Não!
> ÉDIPO: Não! Imagina, expulsar Creonte de Tebas? De modo algum, jamais farei isso. Creonte, eu quero que tu morras!
> CREONTE: Quando me tiveres mostrado a razão do teu ódio, então poderás me matar.
> (CAMARGO, 2015, p. 24).

A Figura 12 – Mapeamento da cena: Édipo, Creonte e Coro-Bufão ilustra o mapeamento que a direção desenhou para essa cena com a seguinte perspectiva:

[180] O Corifeu IV é interpretado pelo ator-palhaço Hebert Costa.

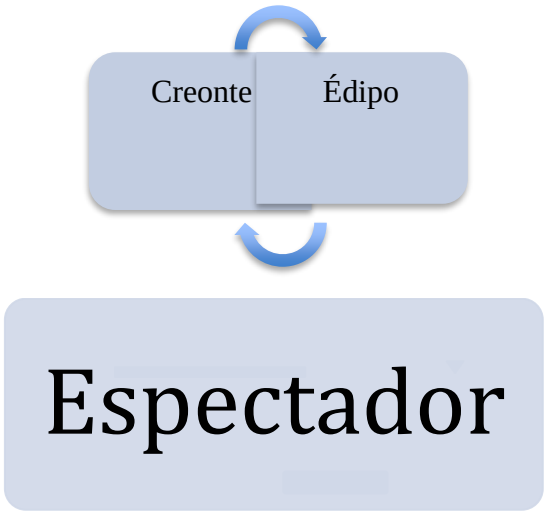


Figura 12 – Mapeamento da cena: Édipo, Creonte e Coro-Bufão
Ilustração: Denis Camargo

Antes dessa fala em que o Coro-Bufão apóia veementemente o personagem Creonte, o Coro-Bufão revelava-se integralmente sob a tutela e conivente com as decisões de Édipo Rei. Esse jogo de vai e vem foi ressaltado em *Édipo Rei – o rei dos Bobos* propositadamente e com objetivo de gerar procedimento cômico.

O sentido de unidade do Coro, na encenação de cada peça trágica ou de uma teatrologia trágica completa, dependia da repetição de temáticas imagéticas e cênicas. Elas não eram isoladas em uma única e exclusiva imagem temática ou cênica, muitas encenações na Grécia Antiga realizavam esse recurso de multiplicação do tema ou do recurso cênico como forma de expansão do imaginário de seu espectador. Segundo Kostas Valakas, "essa variação estilística do espetáculo teatral tinha como objetivo central a criação de um sentido de unidade heterogêneo em transformação" (VALAKAS *in* Hall; EASTERLING, 2008, p. 102). Valakas propõe uma outra forma de olhar a encenação trágica da Grécia Antiga:

> Diversos escritores atualmente pensam que a interpretação logocêntrica do teatro da Grécia Antiga era baseada na *Poética* de Aristóteles, e tentam explicar sua falta de interesse na dimensão visual (*ópsis*) da tragédia como resultado do contexto teatral, histórico e social no qual a *Poética* foi escrita (VALAKAS *in* Hall; EASTERLING, 2008, p. 102, 103).

Não deixa de ser verdade que, somente a metade desse ensaio de Aristóteles foi preservada, e que esta parte trata-se de uma abordagem essencialmente de textos literários. Provavelmente, essa questão esteja inserida numa necessidade de se colocar uma ênfase na codificação da poética no gênero trágico. Contudo, a história do teatro

nos apresenta uma diversidade de atores e diretores / encenadores que enfatizaram os aspectos físicos da atuação e dispositivos da teatralidade tão presentes e potentes quanto o papel do texto dramático. Isso não quer dizer que o texto deva ser eliminado, apenas ser (re)trabalhado de forma não muito usual, entender que esses corpos em cena são capazes de fornecer outras informações que não competem apenas ao texto: respirações, pausas, dúvidas, irônias, inversão de valores na fala, emoções/sentimentos concomitantes à fala, ações físicas, gestualidade e uma infinidade de outras possibilidades que são trabalhadas durante os ensaios com os atores. Por isso, Valakas sentencia: "[...] as interpretações do século V de tragédias e peças satíricas eram baseadas tanto no papel somático e vocal do ator ou dançarino quanto no texto e nos dispositivos teatrais" (VALAKAS *in* Hall; EASTERLING, 2008, p. 102).

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, o Coro tornou-se esse corpo-coletivo entre as personagens, suas histórias e a audiência. Sua presença no espaço da cena possibilitava realçar e explicitar seus pensamentos, seus sentimentos que não eram contidos, estavam sempre surgindo à tona, além de pronunciar também a conclusão da peça. Ademais, o coro por ter várias funções no teatro grego, além de ser simplesmente um personagem da peça, a ele lhe era conferido o poder de fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, e, por vezes, tomar parte ativa na ação. Ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e também tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública. Por isso, usamos a referencia da estética e poética da Bufonoria, calcado na minha experiência na oficina de Daniela Carmona, descrito no subcapítulo 1.3.

Principalmente, no que concerne às cenas do Coro & Édipo, quando ele se coloca numa posição de igualdade na hora de expor sua opinião e, às vezes, com um tom de voz bastante agressivo e provocador. Veja Figura 13 – Mapeamento de cena: Coro e Édipo:

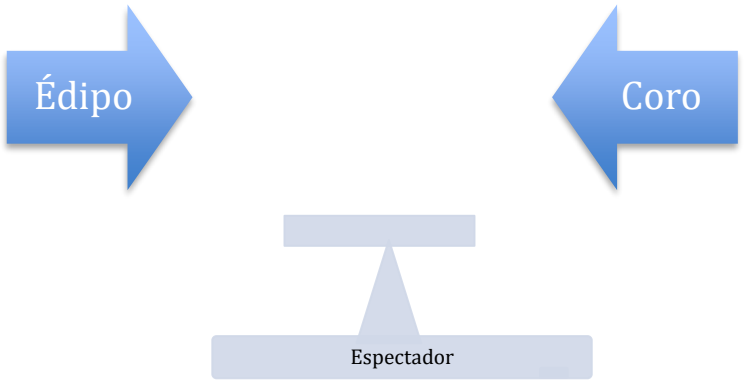


Figura 13 – Mapeamento de cena: Coro e Édipo
Ilustração: Denis Camargo

Destaco o diálogo que surge entre Édipo e o Coro-Bufão logo após o término do Párodo. Nele, vê-se claramente que Édipo permite ao Coro-Bufão expressar-se em nível de paridade:

> **ÉDIPO**: (...). E quanto a vós, vós que aprovais as minhas decisões, seja a justiça a vossa aliada e que os deuses todos para sempre vos sejam propícios.
> **Corifeu**: Já que nos inclui em tuas palavras, obrigando-nos a falar, falarei por todos, ó soberano: não matamos, nem sabemos dizer quem matou. Foi Apolo que mandou dar busca ao réu, é ele que deve dizer quem cometeu esse crime.
> **ÉDIPO**: Dizes bem; mas homem algum poderá forçar os deuses a fazer o que não querem.
> **CORO-BUFÃO**: Se consentes um segundo conselho, te proponho o que, a meu ver, é pertinente e oportuno.
> **ÉDIPO**: Até mesmo um terceiro, se o tiveres (CAMARGO, 2015, p. 9).

Nessa nova configuração espacial dessa cena, o Coro-Bufão coloca-se na posição de paridade em relação à figura do rei Édipo, o que o destaca como figura de maior poder no espaço da cena até o presente momento. Essa questão da oscilação do poder foi alvo de discussão durante o processo criativo em todas as cenas nas quais se encontram Édipo e Coro.

O Coro-Bufão, em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, se faz presente do começo ao fim do espetáculo. Aliás, pode-se dizer que ele é a figura central do enredo porque sua presença e interferência nos diálogos ressaltam sua importância na construção da trama em na obra original O.T de Sófocles. Outra característica singular de sua presença cênica, nessa versão encenada, encontra-se na relação estabelecida entre o Coro-Bufão e o espectador, durante o desenvolvimento do espetáculo nota-se, em alguns momentos

da trama, que aquele fala diretamente com este em diversos momentos. Destas passagens, citarei apenas sua última fala:

> **CORO-BUFÃO**: (Volta a cabeça para o espectador, fecha a boca, inspira grande quantidade de ar) Contemplai, cidadãos da pátria Tebas, contemplai esse Édipo famoso, habilidoso em decifrar enigmas, que tinha em suas mãos força e poder, rei invejado, próspero e feliz. (INSPIRA) Mas sobre o qual acaba de abater-se furiosa tempestade de infortúnios. (INSPIRA) Pelo que vedes, a nenhum mortal que ainda espera o dia derradeiro considereis feliz, antes que tenha atingido e transposto livre de qualquer desgraça, o marco final da vida. (Desmaia).
> **MINO**: Creonte é um a-mi-co? Creonte é seu a-mi-co? Creonte é nosso a-mi-co?
> **TAURO**: Para o nosso bem, espero que seje!
> **CORO-BUFÃO**: (reergue o tronco) Que seja! (desmaia de novo) (CAMARGO, 2015, p. 54-55).

Apesar de o texto estar adaptado e incluso o procedimento cômico entre Coro-Bufão, Mino e Tauro, vê-se claramente que essas falam são direcionadas para a audiência.

3.9 – Sobre o mapeamento das cenas das personagens:

Édipo, Jocasta, Tirésias, Creonte, Mensageiro e Servo.

Primeiramente, se faz necessário expor o procedimento utilizado nessa categoria da estrutura geral do processo criativo, seguindo os objetivos traçados nos roteiros diagramáticos e mapeamento do processo criativo, descritos nos subcapítulos 3.3 e 3.4 consecutivamente. Durante os ensaios, foram discutidas questões sobre horizonte de expectativas do diretor / encenador em relação à construção dos personagens, das cenas, da apropriação da liguagem da palhaçaria e aberturas para as proposições dos atores-palhaços. A primeira provocação da direção em relação ao trabalho dos atores-palhaços-criadores foi a de solicitar uma atenção sobre três direcionamentos: a) o ator (habilidade de atuação); b) o estado de seu palhaço acompanhado de sua habilidade no uso da máscara; e c) sua visão de mundo como "ser social" que não poderia ser descartada (ser pensante e questionador).

O primeiro direcionamento – o ator, deveria estar atento às suas influências artísticas, culturais, sociais, morais, religiosas, filosóficas, existenciais, etc. No campo do personagem, o ator-palhaço deveria seguir os mais diversos príncipios de criação ou construção do personagem numa busca da hiper valorização da estética teatral em favor da manutenção da história proposta pelo autor porque, segundo Hans- Georg Gadamer (1900-2002), "a consciência histórica é um modo do conhecimento de si" (GADAMER, 2006, p. 31).

Ademais, essa compreeensão da obra O.T. de Sófocles pelo ator-palhaço não deveria estar condicionada ao estilo objetivista do conhecimento pelo conhecimento. Ao propor essa reflexão sobre a consciência histórica, principalmente no que concerne ao intérprete de uma obra clássica, o filósofo alemão nos provoca sobre questões de "pertencimento" que caracteriza essa relação entre o intérprete e a tradição que ele deve interpretar. O que, para Gadamer (2006, p. 49), configura essa compreensão como um momento de devir histórico.

Os ensaios em *Édipo Rei – o rei dos Bobos* não eram recheados de teorias teatrais, elas eram ressaltadas e quando isso ocorria era justamente para lembrar aos atores-palhaços sobre sua existência e sua importância nas artes cênicas no século XX e XXI. Não se trata de buscar uma interpretação realista (Stanislavski) ou épica (distanciamento brechtiniano), principalmente quando me refiro ao texto de Sófocles,

porque a essência da estrutua do enredo foi preservada, porém muitos diálogos foram adaptados e reconfigurados para atender às necessidades dos atores-palhaços e alguns procedimentos cômicos utilizados.

Porém, ao mapear as cenas durante o processo criativo, procurei destacar seus objetivos centrais, suas relações espaço/tempo, prováveis interpretações ou sensações que essa configuração poderia causar na audiência e ainda ressaltar espaços, aberturas, frechas que o ator-palhaço poderia fazer uso delas para propor novas questões que a obra ou a direção não previram.

O segundo direcionamento – o estado do palhaço que a máscara impõe ao ator que a veste. Essa conexão existente entre aquele que porta a máscara e a máscara em si não pode ser ignorada pela audiência, direção ou pelo próprio intérprete. Não se trata de simplesmente colocar a máscara do palhaço e se dizer "palhaço". Ricardo Pucceti, em seu artigo *O riso em três tempos* (2012, p. 67), ressalta:

> O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de "ser afetado", tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, como ator e clown, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o clown está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de clown é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público (PUCCETTI, 2012, p. 71).

O ator-palhaço deve estar atento, ter essa consciência, para a qualquer momento fazer uso de recursos de comicidade da palhaçaria em algum espaço ou em alguns espaços de suas cenas (triangulação, inversão do discurso, inversão do poder, lógica do palhaço, ironia, paródia, etc) e ainda estar no *aqui e agora*. Esse *aqui e agora* é o que revela a plenitude do seu *estado* porque infere essa relação interior e exterior que não está fixada apenas no espaço da cena, mas que dialoga com sua audiência e com o mundo em que estão inseridos.

O terceiro direcionamento: sua visão de mundo como "ser social", no qual a direção solicita ao ator-palhaço que ele reflita sobre sua realidade, que a questione e

ofereça ao público sua perspectiva crítica da obra ou da personagem que lhes foi designada.

Essa democratização de criação cênica comunga com um dos pontos mais defendidos por aqueles que sustentaram a iniciativa de uma criação compartilhada porque busca maior liberdade na coletivização do fazer teatral. Todavia, o processo criativo foi desenvolvido no formato do conceito "processo colaborativo", "criação em rede", "rede de criação" ou "criação compartilhada", de forma que, esse espaço da colaboração de todos os integrantes que compõem o espetáculo pudesse ser manifestado em maior ou menor grau possível.

Cecília Almeida Salles[181] apresenta alguns desdobramentos desses conceitos referentes aos processos criativos em arte. Quando cito esses conceitos, eles estão em consonância com seu entendimento e sua aplicação na investigação dessa criação artística. Em seu livro *Gesto Inacabado* (2011), a pesquisadora propõe uma reflexão sobre as "investigações que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra" (SALLES, 2011, p. 22).

A crítica genética principia seus estudos e análises de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine no final dos anos 60, contudo, no Brasil, ela começa oficialmente pelo professor Philipe Willemart no *I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito modern e as edições*, em 1985. *A priori*, esses estudos da crítica genética estavam focados nas tentativas de decifração de segredos guardados pelas palavras rasuradas a lápis, a tintas ou à máquina de uma produção basicamente em literatura ou da criação em artes plásticas.

O uso dessa referência à crítica genética se faz na apropiação do processo investigativo desse material que sempre foi deixado às margens ou totalmente

[181] Cecília Almeida Salles tem graduação em Lingua e literatura inglesas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1976), mestrado em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1981) e doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990). Atualmente faz pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes de Universidade de São Paulo. É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação . É autora dos livros Gesto inacabado ? Processo de criação artística 5ª ed. (São Paulo, Intermeios, 2011), Crítica Genética ? Uma (nova) introdução (São Paulo, Educ, 2000), Redes da Criação ? Construção da obra de arte (Valinhos, Editora Horizonte, 2006), Arquivo de criação - Arte e curadoria e do CDRom Gesto Inacabado ? Processo de criação artística (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, processos de criação, semiótica, crítica genética e artes. (Fonte: Currículo Lattes)

desconsiderado como material científico porque ele não foi abarcado na obra artística. Contudo, mesmo não estando na estrutura final, essa fase do processo criativo também se fez presente durante o processo de criação da obra. Assim, toda a descrição ou referência a boa parte desse material deve ser levada em consideração porque ele esteve presente durante as escolhas estéticas, poéticas, de experimentos em sala de ensaio ou em discussões sobre as diversas manifestações da mitopoética de Édipo Rei. Como também na busca de dispositivos de teatralidade almejados, de experimentações de procedimentos cômicos referentes à linguagem da palhaçaria e de bufonaria ou teorias da comicidade.

Digamos que, a princípio, estivemos trabalhando sob a perspectiva de dois polos motivadores: o nosso, de artistas envolvidos num processo criativo que abarcasse essa pluralidade de escolhas estéticas, de possibilidades cênicas, e o do espectador: receptor desse material previamente elaborado, recortado e formatado em espetáculo cênico. Receptor este que vem nos assistir imbuídos de um "horizonte de expectivas" que, num dado momento, precisa haver um relaxamento para que haja uma confluência com as expectativas dos artistas que estão no espaço da cena. Se não houver esse relaxamento das expectivas na audiência, e se os artistas que integram o espetáculo não conseguirem chegar nesse estado de comunicação, provavelmente, não haverá esse diálogo com a recepção.

Esses vestígios que surgem durante o processo criativo criam alguns índices de sua materialidade e são compostos de referências bibliográficas, pictóricas, fotográficas, encontrados na própria estrutura do texto, durante os improvisos na sala de ensaio ou de *insights* dos atores e direção no momento em que estão pesquisando ou experimentando durante os ensaios. Alguns registros foram fundamentais para o processo criativo: *Diário de Bordo*, fotográfico, videográfico e nos mapeamentos de cenas. Logo, o interesse nesse material não está na forma atingida, mas no seu processo evolutivo, e, principalmente, na transformação desse material. Salles nos chama a atenção sobre esse olhar processual que se encontra diante de uma produção estética em movimento, "estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade" (SALLES, 2011, p. 33).

De alguma forma, procura-se entender de que *modo* foi realizado o processo criativo para que possamos compreender também como esse *pensamento em construção* se desenvolveu nesse período do processo criativo. Para autora, são esses gestos formadores que revelam, em sua intimidade, e que apontam os caminhos percorridos por esses movimentos transformadores que foram tomando rumos em sua mais ampla

diversidade: cores que se transformaram em sons, cotidianos ficcionais, poemas ou textos em coreografias (movimentações cênicas), imagens, etc.

Não são gestos simples, são gestos construtores que conviveram com gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições. O percurso de construção da obra/espetáculo pode ser caracterizado como um percurso não linear, muitas vezes bifurcado, contudo, sob um comando de natureza estética e ética, seguindo esse caminho de infinita continuidade, em movimentação. Logo, existe uma primeira experiência, a do artista que está envolvido no processo criativo e uma outra segunda experiência será um dia realizada pela recepção do seu espetáculo, diante de sua recepção.

Essa perspectiva vivida da dupla experiência coloca o artista nessa "[…] necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento em si mesmo, como veremos, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto" (SALLES, 2011, p. 38), assim como a audiência se torna presente com uma expectativa de conhecer essa produção estética, provalmente, sentir sua potência e sair desse encontro transformado por ela. Então, a metafóra da viagem precisa ser novamente acionada:

> "Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem. Mas se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minute a minute, nunca sairíamos" (FELLINI *apud* Salles, 2011, p. 40).
> Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permamente. A criação é o resultado de total adesão (SALLES, 2011, p. 40).

A viagem também realizada pela audiência é feita nessa condensação em que se encontra o tempo do processo criativo no tempo do espetáculo, um tempo que representa essa compressão desse processo repleto de superposição de camadas que, por sua vez, tornou-se o grande sintetizador delas. Assim, quando trabalhou-se a figura do Creonte muitas questões não levadas a público porque tal figura deveria ser expandida além das informações contidas no texto de Sófocles.

O procedimento cômico desenvolvido nessa figura esteve correlacionado ao Coro-Bufão, principalmente porque o personagem Creonte foi construído na alegoria do Anão-Bufão. Esse Creonte–Anão-Bufão faz essa referência ao grande deus do teatro, pois tornou-se um "anão dionisíaco", festivo, carnavalesco, pleno de picardia,

extremamente sexual e enófilo. Talvez, tenha sido a provocação mais complexa e demandada ao ator-palhaço que o interpretou, e que jogou com a máscara de palhaço.

Outro ponto correlato que foi sugerido pela direção, esse ator-palhaço deveria estudar mais sobre a figura de "Dionísio", o deus do teatro e das bacantes, risonho e festivo, que está sempre com um cacho de uva ou uma taça de vinho em uma das mãos, e, na outra, um tirso (um dardo) enfeitado de folhagens e fitas. A chegada de Creonte em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, já revelou esses indícios, pois o ator-palhaço encontrava-se com um cacho de uvas ornamento sua cabeça, uma garrafa de vinho em formato de pata de boi e em estado comemorativo, festivo.

Durante os ensaios com o Coro-Bufão tinha uma posição menor que Mino e Tauro, que por sua vez, também estava nessa mesma condição do coro em relação à figura de Jocasta, Édipo, Creonte, Tirésias, Tauro e Mino, e Coro.

Quando iniciamos os ensaios com essa metodologia de mapeamento de cena, o ator-palhaço Lupe Leal apresentou diversas dificuldades na realização da movimentação contínua da caminhada em círculo e no uso do Coro-Bufão ou da relação com os espectadores a seu favor. Questionado sobre essa questão, Lupe Leal relata o seguinte:

> Eu não esqueço não, o nosso primeiro encontro foi na faculdade Dulcina né, você chegou a desenhar para mim essas três dimensões né, e tem uma implicação muito direta e não tirei isso em mente né. Você foi didático e eu na insegurança de alguém que nunca tinha passado pela experiência do palhaço precisava dessa didática né, porque ela foi útil e foi guia de fato, porque quando você se expressa na dimensão do que a gente pensou de início sobre a relação do Tirésias com o público. Tirésias é cego, mas o público deve saber que é um ator que performa um cego, de alguma forma deve saber ou tem um pacto de cumplicidade entre eu Lupe que interpreto um cego, mas eu sou Tirésias, tenho ali a força mística da personagem, eu tenho conhecimento sobre o público, mas também sou palhaço, tiro o público de tempo, estou surpreendendo. Eu acho que nessa relação que eu tentei trabalhar ficou até o final, a personagem tinha o olhar do cego, perguntava para onde ir, batia nas coisas, mas tinha dado momento em que eu firmava o foco e olhava para alguém e ali era a revelação desse intérprete que é cego, mas que tudo vê, e também sou o ator que tudo vejo e tudo sei daquele artifício. Eu acho que esse revelar-se tem a ver com o palhaço, foi ali que eu nunca me perdi, nessa noção de que eu não estou ali enganando o público, eu estou com o público na condução de uma história e no desdobramento de quem conduz, ou seja, estou mostrando o conduzido e o condutor, quem eu estou conduzindo e eu mesmo como condutor. Sim, isso ficou claro e foi muito novo, enfático e didático, me ajudou.

A Figura 14 – personagem Tirésias - ator-palhaço Lupe Leal registra visualmente esse momento de seu jogo cênico:

Figura 14 – personagem Tirésias - ator-palhaço Lupe Leal
Foto: SESC/DF 2017

A Figura 15 – Mapeamento de hierarquia dos personagens ilustra o mapeamento hierárquico dessas personagens no espaço da cena:

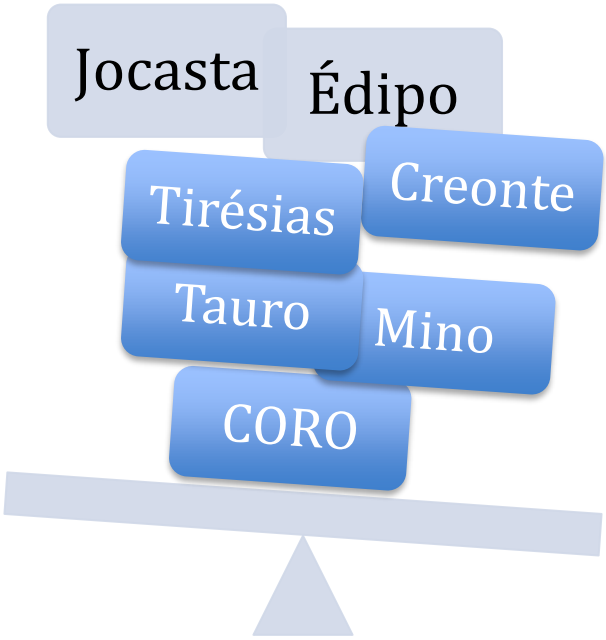


Figura 15 – Mapeamento de hierarquia dos personagens

Esse tratamento foi aplicado de acordo com essa estrutura social da obra de Sófocles em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, apesar de saber que naquela época, na cultura grega, as mulheres estavam submetidas ao patriarcalismo.

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, a figura da Jocasta foi concebida na perspectiva da grande matriarca que procura abrandar os problemas até mesmo com violência. Sua presença física causa medo no Coro-Bufão que nunca a trata de forma direta ou em paridade de poder. Contudo, as relações: Édipo/Jocasta e Creonte/Jocasta também seguem parte desse princípio de hierarquia, que encontra-se inserida numa hierarquia familiar que, por sua vez, está inserida num regimento monárquico no qual mulher não tem nem direito ao voto. Por isso, se fez necessário trabalhar com a teoria da incongruência na figura de Jocasta. Colocar em cena uma rainha extremamente poderosa e autoritária. A Figura 16 – Hierarquia dos personagens: Jocasta, Édipo, Creonte e Coro revela esse formato hierárquico estabelecido no espaço da cena:

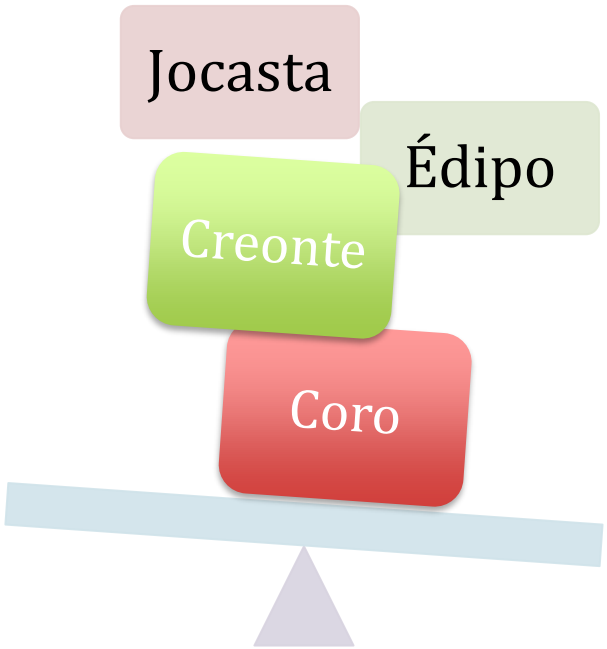


Figura 16 – Hierarquia dos personagens: Jocasta, Édipo, Creonte e Coro

A figura da Jocasta foi destacada na encenação de *Édipo Rei - o rei dos Bobos* para expandir a tensão da trama e, ao mesmo tempo, realçar alguns procedimentos cômicos: erros gramaticais, metalinguagem com teatro do Absurdo e radicalização de ação trágica. Ao pressentir que Édipo é, de fato, seu filho e temendo saber a verdade, Jocasta inicia um processo de temor e pânico:

> **ÉDIPO**: Há alguém aqui que conheça o pastor de quem fala este homem e que o tenha visto, quer no campo, quer na cidade?

CORO: Penso não ser nenhum outro que não aquele pastor que há pouco desejavas que ele viesse à tua presença. Todavia, quem melhor que a rainha Jocasta, aqui presente, te poderia informar sobre o homem que procuras?
ÉDIPO: Conheces, Jocasta, o homem que há pouco mandamos chamar? É o mesmo a quem este forasteiro se referiu?
JOCASTA: Que temos nós a ver com esse homem? Não te preocupes querido.
ÉDIPO: Isso nunca! Só irei me acalmar quando eu esclarecer a minha origem.
JOCASTA: Não busques saber isso, pelos deuses, se ainda tens algum amor à tua vida!
ÉDIPO: Confie em mim. Mesmo que eu descubra que sou descendente de três gerações de escravos, tu não serás, por isso, desonrada ou humilhada.
JOCASTA: Ainda assim, não faças isto!
ÉDIPO: Eu preciso saber de onde venho.
JOCASTA: É porque te quero bem, que te aconselho a não saber de onde tu vens.
ÉDIPO: É precisamente de onde venho que quero saber.
JOCASTA: Ó infeliz! Tomara que nunca saibas quem és! Ai de mim, ai que Infeliz que sou! (cai de joelhos) Ai de mim, ai meus joelhos! Ai de mim! (brada) Ésquilo que destino cruel me deste!
CORO: Foi Sófocles!
JOCASTA: Que seje!
CORO: Que seja!
JOCASTA: (*Saindo dramaticamente de cena*) Ai de mim, infeliz de mim! Ai, meu joelhos! Ai, ai de mim! Como sofro! Ai, ai, ai, ai, ai ai de mim! (fora de cena) Ai de mim que ralei os meus joelhos! (CAMARGO, 2015, p. 43 – 44).

Figura 17 – Rainha Jocasta – atriz-palhaça Simone Marcelo
Foto: Thiago Sabino

Durante as primeiras semanas de ensaios, já na fase de concluir o mapeamento de cena, a atriz Simone Marcelo considerou que também já havia chegado o momento

para realizarmos a cena com a máscara do palhaço. Confesso que também estava ancioso para a chegada desse momento, principalmente por saber que ela nunca havia feito uma iniciação em palhaçaria. Então, levei o meu nariz e o nariz vermelho dela para realizarmos um ensaio técnico e ver como isso afetaria o nosso extenso trabalho até aquele momento. Para minha surpresa, Simone não conseguia lembrar o texto e nem se direcionar no espaço da cena. Eu entrava em cena, dava o meu texto e ela "travava", não conseguia respirar por causa da máscara e muito menos lembrar o texto. Todavia, isso a fez entrar num processo de choro, irritação, raiva crescente que chegou a esbravejar "eu odeio essa máscara, ela está se vingando de mim. A atriz quer ser perfeita, mas a máscara não a deixa ser perfeita. A atriz sabe o texto, mas a máscara a faz esquecer". E esse sentimento foi tão sincero, tão profundo, que senti sua tragicidade. Havia um extremo respeito pela máscara, fato constatado quando ela me pedia permissão para retirá-la do rosto e poder falar "seriamente" comigo (diretor). Eu simplesmente lhe dizia: "Expire ao retirá-la".

Sem a máscara, a atriz reforçava que sabia o texto, que o tinha decorado e que estava na "ponta da língua". Contundo, ela tentava dizer que havia alguma coisa errada com a máscara porque, sob o "nariz-máscara", o texto sumia, tudo sumia: marcação, sentimentos, verdade, etc.– então, ela se sentia "perdida". Logo, começou um processo de choro misturado com um desejo de querer provar que a atriz conseguiria realizar a proposta do ensaio: passar toda a cena conforme o mapeamento realizado. Então, ela inspira e recoloca a máscara e diz: "Estou pronta!". Saio do espaço da cena, retorno e dou a deixa. Nada! Outro drama real e eu começo a ter uma crise de riso. Nos espaços em que sentia que ela conseguiria me ouvir, conseguia dizer apenas isso: "Ouça a máscara, ela está querendo te dizer algo. Confie nela! Não lute contra o que ela está te dando, aceite!".

> Nos primórdios da minha formação como atriz, ainda estudante da Universidade de Brasília, eu olhava a "arte da palhaçaria" com muito descaso. Fazia piada com os outros estudantes-palhaços e comparações que, hoje percebo preconceituosas e inaceitáveis. O fato é que o "nariz de palhaço", como máscara, sempre me causou desconfiança. Meu olhar de fora, somado a arrogância juvenil, e a falta de maturidade nos palcos e na vida, não me permitiam alcançar tamanha complexidade. Trata-se da ignorância a qual gera sempre enganos e prejulgamentos. A experiência no espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos* me trouxe novos significados e reflexões. Nunca fiz curso específico de *clown*, portanto participei dessa jornada apenas com minha bagagem de atriz. Assim sendo, o início dos ensaios ocorreu seguindo padrões esperados: decorar texto, marcar entradas,

> saídas, improvisar, adequar a voz ao corpo, pesquisar, criar, enfim, ser dirigida. Isso tudo, AINDA, sem utilizar o "nariz-máscara". Nesse ponto é importante dizer que sempre fiz "chacota" do objeto "nariz de palhaço" por acreditar excessivo o respeito dado a ele como máscara com "poderes especiais". **O primeiro dia do uso "daquilo" que, a princípio era apenas um objeto de cena para mim, tornou-se o dia fatídico: quando vesti o "nariz-máscara" esqueci todas as falas, antes decoradas. O texto saía cuspido, engasgado. Era como se ele (nariz-máscara) ocultasse a própria identidade da personagem Jocasta e, por conseguinte, a minha. Ou seja, era como se eu estivesse vestindo duas máscaras. Elas brigavam entre si: a da personagem-atriz queria se apropriar do texto, ela queria acertar. Já a do palhaço, só exisitia por conta dos erros. O resultado foi uma profunda frustração. A primeira questão que me ocorreu foi: eu como atriz quero revelar a personagem Jocasta a partir de acertos e apropriações, quero "ser" a personagem (voz-corpo-alma trágica) para criar verossimilhança, mas o "nariz-máscara" não me permitia. Por quê? Talvez porque o trabalho do *clown* seja errar sem admitir que, de fato, esteja errando. Há uma ingenuidade em seu cerne. Ele expõe suas fragilidades sem perceber, subverte sem esforço, é excêntrico num mundo constituído por normalidades. Ora, numa realidade em que todo mundo quer "vencer na vida", "brilhar", "ter sucesso", o palhaço não se encaixa. Pelo contrário, ele cria confusões, ele é o motivo de risos e, desse modo, vive à margem. Ele é antes de tudo, humilde**. No segundo ensaio tentei fingir que o palhaço também era um personagem. Mas surgiu uma questão: o que fazer com dois personagens ao mesmo tempo? Um híbrido? Evidentemente, não deu certo. Eu não fazia direito nem um, nem outro, e pior, não conseguia contracenar. Tive de assumir minhas deficiências como artista, afinal, eu não sou *clown*. Tive de parar de superestimar a atriz. (HOLANDA, 2017).[182]

Observa-se em seu relato algumas terminologias tradicionais e referências ao palhaço como *clown*. Contudo, não corrigi o termo em inglês para a língua portuguesa porque sei que para ela, a palavra quer denotar a existência de diferença entre elas: *clown* seria um termo usado para palhaços contemporâneos que fazem uso da palhaçaria em teatros, hospitais, presídios, etc.; e, palhaço, seria uma referência aos palhaços tradicionais brasileiros (circenses), etc. Infelizmente, essa era uma discussão dos anos 1980, 1990 e 2000, e que já não faz mais sentido querer estabelecer a existência de diferenças entre ambas. Palhaço e *clown* são a mesma coisa, não existe diferença. Se diferem seus espaços de atuação (circo, teatro, hospitais, presídios, rua, semáforos, etc.), isso não quer dizer que cada espaço requer um tipo cômico diferente e exclusivo. Obviamente, o espaço influenciará na arte da palhaçaria mas, de outra forma, a figura

[182] Simone Marcelo Holanda em entrevista cedida em janeiro de 2017. Destaco a parte em negrito para realçar os pontos que estão em discussão na tese.

do palhaço precisa se adaptar ao espaço e adaptar seu número de acordo com a quantidade de pessoas presentes, ao ambiente e ao tempo disponível para sua realização. Contudo, a máscara do palhaço estará disponível para viver plenamente nessa relação intrínseca e extrínseca, não importa onde esteja. Ademais, esse relato é rico e valorozo por revelar a sinceridade e a honestidade de uma atriz que está envolvida num processo criativo no qual ela não está habituada a trabalhar.

O mapeamento de cena (marcações de direção), não foi dos mais complexos: Jocasta sairia do "Palhácio" para abrandar uma discussão entre Édipo e Creonte. Então, chegada de Jocasta no espaço da cena, posicionamento em cena: manter-se em local privilegiado no campo de visão da audiência (plano esquerdo baixo), o Coro ao fundo, Édipo à sua esquerda e Creonte entre Jocasta e Édipo. A Figura 18 – Mapeamento da cena: Jocasta, Creonte e Édipo abaixo ilustra essas posições:

Figura 18 – Mapeamento da cena: Jocasta, Creonte e Édipo
Fotografia: Thiago Sabino e Edite Neiva
Atores: Simone Marcelo (Jocasta), Hugo Leonardo (Creonte) e Denis Camargo (Édipo Rei)

Então, os ensaios tornam-se espaços de troca de experiência, que aconteceram do micro para o macro. Em primeiro lugar, uma pequena célula da cena entre os atores que ocupam o espaço da cena com a direção: Jocasta e Édipo Rei (ator-palhaço e diretor). Aqui a direção encontra-se dividida, porém, o trabalho de direção é realizado anteriormente às experimentações e elaboração da cena. Depois, essa cena é realizada com a presença de todos que a ocupam (Coro, Creonte, Mino e Tauro) ou dividem seu espaço, e com expectativa da presença do espectador. Essa metodologia de trabalho foi realizada na intenção de simplificar e evitar possíveis desgastes em parte da equipe que não se encontra no foco da cena.

E é justamente nesse primeiro momento que, como diretor, solicito ao ator-palhaço, no caso, a atriz sua atenção sobre a conscientização da sua tríade: atriz, "nariz-

máscara" e personagem. A Figura 19 – Jocasta Palhaça & Intérprete ilustra a área de interceção desses três polos:

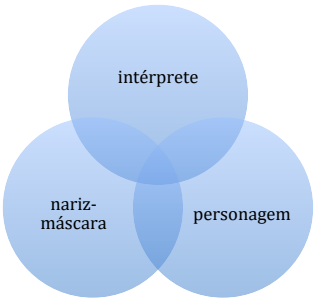


Figura 19 – Jocasta Palhaça & Intérprete
Ilustração: Denis Camargo

Vê-se que a área os três polos criam uma pequena área de intersecção, contudo, é possível criá-la. É uma área que dialoga com as outras, não pode existir barreiras (murros) intransponíveis ou lacuna. Pelo contrário, é aqui que acontece o trabalho do ator-palhaço que está envolvido num processo criativo que tem como norteador uma estrutura textual que lhe designa a construção de uma personagem e ainda precisa deixar a máscara do palhaço manifestar-se. O intérprete sempre requisitará a harmonia entre essas duas áreas distintas: teatro e palhaçaria. A ele, primeiramente, cabe sentir se não existe uma preferência de uma pela outra, se não existe um demérito estético ou poético, e se o "nariz-máscara" também não está sendo radicalmente anarquista.

Em muitos processos criativos com outros palhaços, o discurso sempre preponderava esse anarquismo da máscara, discussões intermináveis sobre a liberdade do palhaço de falar ou fazer tudo porque a máscara lhe permitia, e, principalmente, sobre o compromisso do riso. Não abriam espaços para o "sério-cômico" ou "cômico-sério", porque o resultado da cena ou do número tinha de ser sempre cômico. O objetivo central era atingir o riso e, de preferência, a gargalhada do espectador.

Em *Édipo Rei – o rei dos Bobos* não foi muito diferente porque a maioria dos integrantes ansiava pela galhofa, pela experimentação de números clássicos adaptados ao trabalho, pelas *gags*, e, principalmente, se angustiava pela ausência de risadas no ambiente de trabalho. Havia um certo resseio se essa pesquisa envolvia de fato a arte da palhaçaria. Superada a fase do choque do texto, de apropriação das falas das personagens, agora os atores-palhaços ansiavam por serem cômicos. Como fazer os espectadores rirem com algo tão antigo e sério? Como resolver esse problema?

Foram diversas as sugestões de radicalização na adaptação da obra, ou uma paródia, ou corte radical na quantidade de personagens e músicos envolvidos e uma

série de questionamentos intermináveis. A estrutura do espetáculo já previa e tinha a paródia como um carro-chefe de procedimento cômico porque esse tipo de paródia utilizado encontra-se no processo integrado do modelo estruturalizado, de revisão reexecução, inversão e "transcontextualização" da obra de arte referencial.

De alguma forma, mais do que uma párodia, o próprio resultado estético formaria uma "autoparódia" porque *Édipo Rei – o rei dos Bobos* põe em questão, não só sua relação com o O.T. de Sófocles (trágica), mas sua própria identidade (cômica). Como o texto trágico possui uma forma codificada, isso viabiliza o trabalho do parodiador, até porque: "(...) a paródia pode, ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis." (Weisgerber *apud* HUTCHEON, 1985, p. 28).

Apesar de a paródia poder ser um modo de autorreferencialidade, contudo, de modo algum, é o único seu uso não inclui implicações ideológicas. No entanto, a teoria literária revela que a paródia não envolve apenas um enunciado estrutural, como também uma enunciação inteira do discurso. E, este ato enunciativo, "inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e se lhe seguem – em resumo, todo um contexto" (Todorov *apud* HUTECHEON, 1985, p. 35). Segundo Hutcheon,

> A paródia é, pois, na sua irônica "transcontextualização" e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vai-vém" intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Por mais que a obra O.T. de Sófocles tenha sido usada de forma paródica em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, a intenção jamais foi de depreciação da obra referencial, de ser destrutiva, durante todo o processo de recontextualização, de sintetização de passagens, de reelaboração de certas convenções da tragédia que, segundo Aristóteles, são:

a) a tragédia é representação de uma ação grave;
b) a tragédia tem curta extensão (tudo se passa em apenas um dia ou mais um pouco);
c) na tragédia, são representadas pessoas com caráter e ideias distintas que agem, e, portanto, a narrativa não lhe é característica;

> d) a linguagem trágica pressupõe ritmo, melodia e canto e, igualmente, equilíbrio entre as falas (conjunto dos versos) e a musicalidade.[183]

Seguindo essa ideia do uso da paródia, especificamente em *Édipo Rei – o rei dos Bobos*, inclui-se aí a paródia da personagem. Como estamos lidando com a estética da cena, com a linguagem do teatro e da palhaçaria, o tratamento requerido pela direção como orientação para todos os atores-palhaços envolvidos foi nesse sentido. Se apropriar da personagem buscando todas as referências que o texto do autor possibilita, compreender sua dimensão metafórica e expandi-la com momentos de paródia na própria figura. Aproximando-a do teatro do absurdo, da metalinguagem e de outros dispositivos da teatralidade contemporânea. Talvez, por isso, a maioria sentiu muita dificuldade de compreender a proposta cênica dessa pesquisa. O texto é clássico, de teatro tradicional, mas não é teatro tradicional. É palhaçaria, mas não é palhaçaria tradicional. Logo, usei muito a expressão hibridismo: é teatro (tracional ou contemporâneo) e é palhaçaria (tradicional ou contemporânea).

A forma como trabalhei cada ator também foi diferenciada de acordo com sua experiência cênica. No caso de Simone Marcelo, aproveitei todo seu conhecimento e experiência teatral para fazê-la compreender as proposições cênicas, além da licença poética da apropriação do texto original para criar esse espaço de pesquisa que vializa esse dialoga entre o "sério" e o "cômico" sem destituição de nenhum dos lados. Porém, vale ressaltar, o perigo disso ocorrer também fazia parte da pesquisa, ter esse risco no processo prático da pesquisa acionou um sinal de alerta em todos os integrantes, principalmente, no pesquisador. O problema não estava na ausência ou presença do trágico no cômico ou do cômico no trágico, o maior problema se fez presente na permissão de se submeter em trabalhar nessa área híbrida, sem barreiras ou intransponível, conseguir transitar entre esses territórios sem julgamentos ou receios.

Por isso, vale expor o relato de Simone Marcelo em relação à sua permissão e confiança na equipe e desejo de colaborar com o desenvolvimento prático dessa pesquisa:

> Seguindo as orientações do diretor e dos companheiros e companheiras de cena (todos *clowns*), sempre generosos, me apeguei às habilidades cômicas e deixei de lado o que eu imaginava estar

[183] Ver: *Poética*, Aristotéles, 2003, tradução: Junito de Souza Brandão.

> associado ao mito de "ser uma boa atriz". Aos poucos, fui deixando o "nariz-máscara" me possuir, mas eu sempre voltava para a atuação, o lugar mais confortável para mim. Então aconteceu algo muito interessante: fazer Jocasta virou uma dança, um ir e vir constante. Num instante eu "era"ela, noutro aparecia uma bufona e as duas tentavam conviver de maneira mais harmoniosa. Contudo, a bufona sempre prevalevia em momentos inesperados, trazendo consigo uma comicidade, até então, misteriosa para mim. Nada mais justo sendo aquele um palco-picadeiro. Não saí dessa experiência uma palhaça, ou especialista, porém, algumas certezas artísticas que eu tinha desmoronaram e isso foi libertador. Além disso, foi delicioso contracenar com o risco iminente. Parece que o palhaço está sempre andando numa corda bamba entre roubar risadas a qualquer preço e continuar o espetáculo. Mas é absolutamente compreensível: a risada é sempre um alívio e um vício poderoso. (MARCELO, 2017)[184]

Não importa a quantidade de experiência que o ator ou atriz possui, mas no quanto a troca de experiências transforma o ambiente de trabalho e isso se revela em qualidade de trabalho. O conhecimento de diferentes técnicas e expressões é absorvido e eles conseguem dialogar no espaço da cena quando já não existem mais tensões hierárquicas de expressões (Tragédia, Drama e Comédia). Tal exemplo revela que técnica ou ausência de técnica não desqualifica o trabalho quando este está numa zona de diálogo e convivência. Por isso, se tornou fundamental para esta pesquisa a presença de tantos atores-palhaços, não atores, e atores que não são palhaços. Todos, de alguma forma, contribuíram para análise do problema em questão: os problemas dos procedimentos cômicos por eles realizados nesse território da tragédia.

De certa forma, a experiência dramática de Simone Marcelo traz a possibilidade de dialogar com a sua não experiência na palhaçaria e ver o quanto esse território interferiria no seu processo criativo e na sua presença cênica. Sua rica experiência teatral se tornou fundamental para mim, como pesquisador-docente, observar, pelo menos durante os ensaios, como ela reagiria com as proposições de direção em relação aos procedimentos cômicos do palhaço: inversão do discurso, paródia, ironia, triangulação, improvisação, apropriação hierárquica nas relações das personagens no espaço da cena.

No caso, a figura da Jocasta tornaria-se a personagem com o maior poder no espaço da cena. Tomei a liberdade de denominá-la de "Hiper-Branco". O Branco, da dupla Branco e Augusto, é a figura responsável por manter a estrutura do jogo, do enredo, por retomar a continuidade do trabalho quando o Augusto, o Bobo, desvia essa

[184] Entevista cedida em janeiro de 2017.

estrutura. É também a figura que pensa que é inteligente e que sabe resolver tudo, contudo, quem acaba resolvendo os problemas é o Augusto. A exemplo, sempre cito a animação Pink e Cérebro [185] na qual essas relações de poder estão claras e bem estabelecidas.

A Figura 20 - Personagem Jocasta realizada em estúdio fotográfico revela bem esse estado emocional em que se encontra a personagem Jocasta no espaço da cena, interpretada pela talentosíssima Simone Marcelo:

Figura 20 - Personagem Jocasta
Atriz: Simone Marcelo
Fotografia: Thiago Sabino

[185] No Brasil essa dupla é conhecida como **Pinky e o Cérebro**. Contudo, nos EUA **Pinky and the Brain** (e em Portugal, **Pinky e o Brain**), são personagens de uma série animada de televisão. São dois ratos brancos, típicos de laboratório, que utilizam os Laboratórios Acme como base para seus planos mirabolantes para dominar o mundo (sob razão nunca revelada). Cada episódio é caracterizado (tanto no início quanto no final) pela famosa tirada onde Pinky pergunta: "Cérebro, o que você quer fazer esta noite?" e Cérebro responde: "A mesma coisa que fazemos todas as noites, Pinky... Tentar conquistar o mundo!". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinky_and_the_Brain acesso: 17/01/2017, às 11h.

Considerações finais

Ao propor essa investigação no Programa de Pós-Graduação em ARTE – UnB, a intenção era de entender o *Espaço da Palhaçaria no Gênero Trágico*, contudo, deparei-me com outras questões que permearam o seu desenvolvimento: adaptação de texto dramatúrgico, produção e criação, metodologia de trabalho do processo criativo, embates estéticos da arte da palhaçaria, questões referentes à análise de material bibliográfico tanto o que se refere ao gênero trágico quanto às teorias da comicidade e uma série de perguntas que surgiram nesse percurso de cinco anos de elaboração e execução dessa pesquisa.

Por isso, fez-se necessário pesquisar tudo o que havia disponível sobre a mitologia da família dos labdácidas para poder compreender a forma como Sófocles elaborou sua poesia trágica. Entretanto, ao deparar com esse material que expandiu minha compreensão sobre a cultura grega arcaica, percebi que houve uma expansão de possibilidades a serem tratadas tanto no processo criativo, no se refere à *práxis* dessa pesquisa, quanto nos desdobramentos teóricos (desenvolvimento textual). Porém, o exercício diário recaiu sobre uma atenção aos *preconceitos* que nos dominam frequentemente e que comprometem o nosso verdadeiro reconhecimento desse passado histórico.

E nesse passado histórico, não estava incluído apenas um reconhecimento expandido da cultura grega (mitológica, cultural, filosófica, social, política, etc.), incluiu-se também todo o arcabouço teórico sobre o surgimento da manifestação teatral, seus desdobramentos técnicos, teóricos, suas tensões entre tradição e contemporaneidade e uma série de etecetera que, direta ou indiretamente, foram surgindo no desenvolvimento dessa pesquisa acadêmica. Além disso, acredito que "sem uma compreensão de si, que é neste sentido um preconceito, e sem a disposição para uma autocrítica, que é igualmente fundada na nossa autocompreensão, a compreensão histórica não seria possível e nem teria sentido." (GADAMER, 2006, p. 12). A fundamentação e a necessidade de se recorrer a diversas fontes sobre "mito, mitologia, pensamento mítico na Grécia Antiga, etc." e, com um recorte sobre a obra Édipo Rei, de Sófocles, foi fundamental para o desenvolvimento da adaptação e as inserções de cenas ou personagens não existentes na obra original.

Ao realizar essa revisão bibliográfica, ler e reler, e, ao refletir sobre a diversidade de questões abordadas e levantadas por ela, inclusive, ciente do recorte desse movimento de "reconhecimento histórico", a intenção não era ir ao encontro de uma "dissolução histórica" e sim, numa tentativa de confirmá-la, confrontá-la, transformá-la para aproximá-la da nossa cultura atual, por meio do resultado apresentado em formato de espetáculo cênico. De alguma forma, a intenção primeva era a de usar o (re)conhecimento dessa historiografia de nações diferentes (grega e brasileira) para realçar a nossa própria identidade cultural.

De certa forma, o foco dessa pesquisa era o de promover uma experiência estética na qual pudéssemos discutir questões que estão inseridas na nossa palhaçaria e que envolvem o nosso contexto cultural. Entretanto, percebi que esse não era o desejo da maioria dos artistas envolvidos diretamente na construção do espetáculo cênico. Como já mencionado, uma das maiores dificuldades de "comunicação" entre a figura do diretor/encenador foi ter de lidar com atores e atrizes-palhaças e não palhaços, com pouca experiência estética ou formação na arte da palhaçaria muito irregular. Por mais que envolve a "transmissão do saber", percebi que a falta de uma experiência estética expandida limitava a compreensão e isso reverberava na resposta cênica.

Dentre os envolvidos, apenas duas pessoas tiveram experiências de formação técnica no exterior (ensino formal) e com diversos palhaços brasileiros ou estrangeiros em oficinas de palhaçaria promovidas por festival internacional de palhaços (ensino não formal ou informal). Logo, numa equipe de quinze atores-palhaços, tirando três que não tinham alguma formação, sobravam apenas doze. Desses, os dez restantes possuíam uma formação em palhaçaria bastante limitada e com nenhuma formação em bufonaria. Acredito que, esse fator que implica essa experiência em sua formação foi o que mais comprometeu na compreensão totalizante dessa pesquisa. Alguns atores e atrizes-palhaças que compunham o Coro-Bufão não conseguiram ultrapassar os seus limites no que se refere à arte da palhaçaria. Mesmo estando compostos como bufões, a maquiagem não ficava borrada como previsto, a roupa estava sempre bem alinhada, o texto não ganhava uma tonalidade agressiva ou animalesca. A voz procurava ser suave e compondo um comportamento delicado e sorridente tanto para os companheiros de cena quanto para com o público.

Ao deparar-me com as teorias da comicidade, descritas no 2º capítulo, observei que boa parte desse material refere-se a produções literárias, à produção dos

poetas cômicos e uma variedade de suposições sobre o trabalho dos cômicos. Cômicos em vários sentidos, e, em poucos momentos, o tipo cômico da arte da palhaçaria foi mencionado. E, quando isso ocorreu, a este foi interligado à arte circense que requer um procedimento cômico específico para se enquadrar na estrutura geral do circo. Lembrando que, de acordo com o tamanho da lona circense e a quantidade de público, os palhaços tiveram de adaptar sua estética cênica para serem vistos e ouvidos pela audiência. Procedimento completamente diferente dos procedimentos cômicos elaborados pelos palhaços de rua, das salas de teatro, dos hospitais, etc.

Diante das teorias da comicidade apresentadas e não querendo aprofundar muito nos porquês de tanta variações estéticas ou tipos cômicos, decidi focar a pesquisa nos procedimentos cômicos numa estrutura dramatúrgica trágica. Por se tratar desse objetivo, a escolha das atrizes e atores foi fundamental para que eles respondessem tecnicamente tanto no campo da atuação (técnicas teatrais) quanto no campo da palhaçaria (jogo, inversão de discurso, improviso, manutenção e inversão de poder nas figuras cômicas – "Branco, *Contre-pitre* e Augusto"). Diante disso, Édipo Rei tornou-se o Branco na maioria das cenas, apenas com a entrada da rainha Jocasta que ele altera seu *status* para o *Contre-pitre* e o Creonte, em cena, o Augusto.

A maior gravidade perpassada durante a elaboração do processo criativo dessa pesquisa foi a da inclusão da figura do diretor/encenador no espaço da cena onde ele também precisou realizar a função de ator-palhaço. Durante três meses, houve um processo de convocação, experimentação e recusa por parte dos três atores-palhaços que deveriam ser os responsáveis pela interpretação da personagem Édipo Rei. Diante desse evento, decidi assumir essa responsabilidade porque não conseguia pensar em outras formas de resolver esse problema – encontrar um ator-palhaço com capacidade técnica e coragem suficiente para encarar esse grande desafio. A princípio, não tinha dimensão da grande responsabilidade por parte do ator-palhaço que deveria realizar essa função. Institivamente pensava na grande oportunidade que esse ator-palhaço teria para poder experimentar diferentes estados psicofísicos, no tempo dilatado de jogo, na variedade de proposições instauradas cena por cena, etc. Contudo, jamais havia pensado que essas questões poderiam ser terríveis para um ator-palhaço principiante.

Talvez, a negação em continuar participando dessa pesquisa cênica tenha sido por causa disso, digo talvez porque jamais saberei ao certo o que motivou suas saídas.

Entretanto, ao finalizar a fase de elaboração de cada cena e quando chegou a temporada, a maioria dos atores e atrizes-palhaças revelaram espontaneamente que não haveria de ser de outro jeito – que eu é que deveria ser o Édipo. Nessa fase da pesquisa já estava pensando em *destino*, logo, mergulhei num processo de questionamento sobre os porquês da escolha da obra, da *mestiçagem ou hibridismo* da linguagem cênica e da sua transdisciplinaridade, o que resulto a presença de diferentes estéticas no espaço da cena e uma série de elementos ou desdobramentos. Tudo isso reverberou dentro de mim e me fez refletir sobre minha formação estética incluída de diferentes caminhos que viabilizaram uma experiência estética expandida.

O que, a princípio, parecia ser um problema ou uma luta perdida em relação a essa busca de um ator-palhaço que pudesse enfrentar o desafio de ser o Édipo Rei, depois se demonstrou que o próprio projeto requeria a minha prenseça nele como ator-palhaço. Contudo, as demandas de produção de adereços cênicos, indumentária, direção/orientação já eram demasiadas e, com isso, me sobrava pouco tempo para dedicar-me ao estudo do texto. Durante esse período de reestruração de cada cena, realizava os ensaios com o texto à mão (processo que, particularmente, repudio), entretanto, acredito que sua necessidade também me fez rever essa questão particular. Até a última semana, eu tomava o cuidado de verbalizar aos atores e atrizes-palhaças que, diante do espectador e com a máscara do palhaço, eu poderia ter reações complementamente diferentes e que isso deveria ser levado em conta, deveriam escutar essa alteridade e incluí-la no jogo.

Durante a temporada de 2015, esse fato, a presença do diretor em cena, incomodou muitos atores e atrizes-palhaças que participaram do processo criativo. Contudo, mesmo explicando os porquês dessa opção final, a resistência de alguns era notável no espaço da cena por meio da baixa escuta, no baixo prazer e na negação dos comandos do diretor/encenador. Porém, em 2017, esse problema foi resolvido durante a realização da segunda temporada do espetáculo *Édipo Rei – o rei dos Bobos*. Primeiro, porque alguns atores e atrizes-palhaças foram substituídos e, segundo, porque, os que participaram e ficaram da primeira temporada, conseguiram dominar o discurso estético do trabalho e elevar seu prazer sua escuta no espaço da cena proporcionando maior profundidade no jogo do palhaço.

A práxis dessa pesquisa fez surgir algo que, por mim, não esperado – um embate entre o praxismo e o tecnicismo. O filósofo Luigi Pareyson (2005, p. 221 – 244), em *Verdade e Interpretação*, expõe essa questão da verdade no campo da

filosofia, como ele diz, no tempo hodierno. Contudo, deparei-me com essa questão no campo da palhaçaria, no qual o artista palhaço procurava "falar de verdade num momento em que só se fala de ação e de razão e, mais precisamente, da ação sem verdade, que é a do praxismo, e da razão sem verdade, que é a do tecnicismo". Essa questão ainda paira no ar dessa pesquisa, primeiro porque, a maioria acredita que há uma imposição do diretor/encenador. Imposição esta que se declara desde a escolha da obra a ser trabalhada à estética cênica, do *modus operandis* da metodologia do processo criativo, da não desistência de fazê-los mergulhar no gênero trágico, pois a maioria negou esse território porque acreditava e ainda acredita que ele não pertence ao universo da palhaçaria.

O debate sobre essas questões reforçou uma discussão sobre o conceito de "verdade" que cada um tinha sobre a palhaçaria. Primeiro, porque, estava ciente de que as minhas "verdades" já haviam sido diluídas durante a minha experiência estética no curso *Clown Through the Mask*. Contudo, eram minhas essas experiências e só eu tinha "consciência" do quanto foi impactante e que, ainda, reverberava todo o meu entendimento/compreensão das possibilidades de manifestação dela no espaço no da cena e sua relação com a audiência.

Por isso, durante o processo criativo, e até mesmo durante a primeira temporada, procurei não fundamentar uma teoria da arte da palhaçaria. O percurso era justamente o do diálogo da práxis com o da teoria, questionava o entendimento teórico e prático de cada integrante para tentar entendê-lo para depois solicitar-lhes o voto de confiança na minha proposição. Entretanto, esse discurso dicotômico por parte dos integrantes dificultou o desenvolvimento do processo criativo porque, a provocação do diretor tinha de vir respaldada em um discurso teórico ou em um exemplo prático. Em outro contexto, era impossível a aceitação da proposição.

Não sou contra a teorização e muito menos à instrumentalização, pelo contrário, acredito que um ator-palhaço com uma larga vivência nesses dois campos pode dialogar com maior facilidade com um diretor/encenador que também possui conhecimento e prática na área. Infelizmente, a recusa ou embate discursivo, o qual reinvidicava "verdades" não era totalizante. Como já foi relatado, a maior parte dos integrantes não possui formação técnica e pouco conhecimento teórico na arte da palhaçaria. Entretanto, isso não foi um impeditivo absoluto nessa pesquisa, apenas aumentou o grau de dificuldade em sua fase de experimentações e realização dessa investigação.

A estrutura cênica foi elaborada de forma que apontasse sugestões para a audiência, a entrada de um Coro-Bufão com corpos desfigurados, o uso da metalinguagem na letra da música, trilha sonora que transita entre o sagrado e profano, ou seja, é nítida a provocação dessa (des)ordem para colocá-lo no lugar de "ordenador" e distinção crítica. Essa quebra de expectativa, pela audiência, é fundamental para aceitação desse *hibridismo* cênico do objeto da investigação.

Reforçando que o texto clássico é fruto de uma tradição homérica, porém, fruto de uma reorganização poética racionalizada, no sentido amplo da palavra grega *logos*: discurso, linguagem e razão. Talvez por isso, a decisão de alterá-lo, "dessacralizá-lo" e "reorganizá-lo" nessa construção hipotética para poder ressaltar o sentido de "dominação" centralizada na figura desse herói grego. Uma dominação extrínseca (natureza externa) e intrínseca (natureza interna), contudo, essa dialética não se encontra isolada, linear, é realizada de antecipações, recuos, desordens, contradições, etc. Gilson Motta relata que:

> o trágico é a ausência de fundamento, a ausência da unidade que sustenta e dá sentido à realidade, é a revelação da ausência de sentido no interior dessa ordem, afirmando-se sob o signo da contradição e da luta: a ordem e o caos, a vida e a morte, a civilização e a barbárie. Nesse aspecto, por dizer respeito à estrutura existencial, o discurso trágico é sempre atual, pois é no interior de uma realidade contraditória cujos valores se dissolvem que a existência humana é problematizada" (MOTTA, 2011, p. 14).

A partir, dessa problematização e "fusão de imagens", a direção procurou criar uma ligação entre esse passado (proposto pelo texto) e os tempos atuais, de modo mais específico, com a realidade brasileira. O texto e o mundo grego antigo constituíram, desta forma, uma base sobre a qual se sobreporiam e se associariam outras camadas de significação e referências culturais e históricas. Como relatado por Gilson Motta, essa "sobreposição e/ou associação" sempre esteve presente nas atualizações de tragédias gregas. O ponto mais importante nessa atualização foi pensar no *como as* estratégias devem ser adotadas para aproximar o texto antigo do contexto atual e possibilitar assim uma leitura do espectador?

E foi essa reflexão que me fez tomar como partido cênico uma estética híbrida. Mesmo ciente de que, o espectador poderia julgá-la confusa ou com estilo contraditório por causa dessa sobreposição de referências históricas e temporais (transculturalismo), da mistura de gênero (trágico e cômico) e da estética da

palhaçaria com matrizes nacionais e internacionais, sabia que essa fusão não era inovadora. Pelo contrário, o investimento em algo que já vem sendo realizado há algum tempo, fundamentava o investimento nesse percurso.

A preocupação estava em outro lugar, na criação de um espaço para experimentar, viver uma experiência estética com um olhar sobre possibilidades nunca antes vivenciadas por aquele núcleo de artistas palhaços e não palhaços. Novamente, recorre ao significado de experiência de Bondia, como:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos de correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIA, 2002, p.22).

Por isso, considero que essa pesquisa promoveu *experiência* bondiniana em diversos sentidos: experiência do pesquisador e dos integrantes da pesquisa, experiência de apreciação estética do espectador em relação ao objeto da pesquisa e uma série de questões subjacentes que a envolveram durante todo o percurso de sua realização. O próprio tempo dilatado do processo criativo com a realização de uma temporada com seis encontros com o sua audiência, associado ao não fazer (interrupção) durante dois anos com o retorno do (re)fazer e a realização de uma segunda temporada com vinte encontros, proporcionaram a abertura para escutar, olhar, sentir e suspender a opinião (tanto do diretor quanto dos atores-palhaços), sair dos automatismos, cultivar e valorizar a arte do encontro (do coletivo e com a audiência). Esse espaço e tempo de interrupção foram cruciais para cultivar a paciência, a escuta, o calar e o deixar ser como deve ser.

Concluirei por aqui, consciente de que ainda há muito o que desdobrar, porque há a necessidade de encerrar o material reflexivo. Contudo, acredito que, esse espaço de discussão sobre a arte da palhaçaria no campo acadêmico foi importante não apenas para o pesquisador envolvido como também para aqueles que a desenvolvem em seu dia a dia. Muitos palhaços e palhaças não objetivam refletir sobre seu trabalho porque vivem dele e o realizam de forma intuitiva, autodidata ou por meio de

experiências como apreciadores estéticos, deixando-se ser arrebatados pelo gosto estético pessoal. Não desconsidero o *meio* e muito menos o *como*, contudo, ainda acredito na troca e no diálogo como veículos de contaminação. Os meus mestres e mestras palhaças levaram-me a investigar outras possibilidades de ver o mundo, ensinaram-me a me deixar contaminar, a ter cumplicidade com outros corpos e, como dizia Sue Morrison, "é preciso aprender a escutar o que de fato a máscara está nos dizendo e manter sua conexão consigo mesmo, com a audiência e com o que está acontecendo no espaço da cena"[186].

Acredito que outros desdobramentos virão e que terei de levar esse aprendizado constante em vida. Os palhaços fizeram com que eu visse o mundo de forma diferente e isso é um exercício constante em vida. A eles eu devo boa parte da minha vida, do meu aprendizado e do que ainda irei aprender, contudo, ser atravessado por eles possibilitou percorrer essa longa trajetória repleta de cumplicidade, autoconhecimento, experiências (pessoais e estéticas) e um entendimento de que "o aqui e agora" é mais importante do as expectativas geradas. Viver com o que se tem é melhor do que viver em expectativa sobre aquilo que se poderá ter ou apreender.

Figura 21 - Elenco pronto para entrar em cena.
Foto: Roustang Carrilho

[186] Notas de Diário de Bordo, Canadá, 2015.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Arte & Comunicação, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

———————. **Metafísica**. Livro A, cap. I. (Coleção Os Pensadores) Origem do século IV a. C. São Paulo: Editora Abril, 1979.

———————. **A Poética Clássica**/Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. 12 [a.] ed. São Paulo; Cultrix, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTÓLO, José. **Corpo e sentido: estudos intersemióticos**. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2007.

BAUMAN, Z. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tardução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. ***El narrador***. Para uma critica de la violencia y otros ensaios. Madrid: Taurus, 1991.

———————. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. In: Obras escolhidas. 7ª ed., V. I. São Paulo: Brasiliense, 1986.

———————. **Rua de mão única** (Obras escolhidas, v. 2). Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGER, Arthur Asa. ***An Anatomy of Humor***. New York: Published by Routledge, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, v. 1**. Revisão: Elizabete Velloso. 8ª. ed., Editora Vozes: Petrópolis, 1993.

———————. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 3ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

———————. **Dicionário Mítico Etimológico**. Vol. I. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª. ed.. Campinas/SP: Unicamp, 2009.

CASTRO, Ângela de. **A arte da Bobagem**. Tradução: Laís Pimentel e Ângela de Castro. Publicado por Angela de Castro & Co., London, 1997.

CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Édipo Rei**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

CHACOVACHI, Payaso. **Manual y guia del payaso callejero**. Javier Miguel Yanantuoni e Martín Vallejos; contribuiciones: Lucía Salatino. Ilustración: Highlander artista. 1ª. Edición; La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel. Argentina: Coletivo Contramar, 2015.

CHAPLIN e outros. **Chaplin: cadernos de cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega: o mito em cena**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2003.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª.ed., 2005.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec: Edições Mandacaru - 2ª. ed., 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DODDS, E.R. **Os gregos e o irracional**. Tradução: Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DURKHEIM, E. **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

EURÍPEDES... [et al.]. **O melhor do teatro grego**. Tradução e notas: Mário da Gama Cury. Apresentação, revisão e material de Apoio: Adriane da Silva Duarte. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2013.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Dissertação de Mestrado em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa. Unicamp, Campinas, 1998.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização: Franca Rame. Tradução: Lucas Baldovino ; Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Org. Pierre Fruchon; tradução: Paulo César Duque Estrada. 3a. ed.. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

GAZEAU, M. A. **Los BUFONES**. Versão espanhola traduzida por Cecílio Navarro. Barcelona: Biblioteca de Maravillas (1885). Librerías: Paris-Valencia, 1992.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005, 150 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

GUSKIN, Harold. **Como parar de atuar**. Tradução Denise Weinberg e Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALL, Edith : EASTERLING.. **Atores Gregos e Romanos. (**Org.) Edith Hall e Pat Easterling. Diversos autores. Tradução: Paulo Fernando tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Editora Odysseus, 2008.

HEIDEGGER, M. **O ser e o tempo**. ED. VOZES, 2005, RIO DE JANEIRO.
————————. *La esencia del habla*. : *De Camino al habla*. Barcelona: Edicionaes del Serbal, 1987. HOBBES, Thomas. **Leviatã**. Revised Student Edition. Edited By Richard Tuck. Cambridge. Six Edition. Cambrige edit press, 2003.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura, vol. 1**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
_____. **O Ato da Leitura, vol. 2**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. Lisa Ullmann (Org.) [Tradução: Anna Maria Barros de Vechi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros de Vecchi]. São Paulo: Editora Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1ª. ed.; 2ª. Reimpressão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

LECOQ, Jacques. ***Le Corps Poétique: un enseignement de la création théatrale***. Colaboradores: Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud, 1997.
————————— . **O corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. Com elaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo: Edições Sesc SO, 2010.

LEVIN, Esteban. **A infância em cena** – Constituição do sujeito e desenvolvimento psicomotor. Petrópolis, Rio de janeiro: Vozes, 1997.

LIBAR, Márcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LOBO, Lenora. **Teatro do movimento: um método para um intérprete criador**. Lenora Lobo e Cássia Navas. Brasília: LGE Editora, 2007.

LUECK, Cristopher. **The 2011 Clown.** Summit Transcribed Interviews eBook, 2011.

Machado, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

MAGRI, Ieda e ARTIGOS, João Carlos (Org). **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e** hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
_____. **O medo da mídia**. In: LADISLAU, D. et al. *Desafios da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MILLER, Henry. **O sorriso ao pé da escada**. Lisboa: Ulisseia, 1966.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente**. Entrevistas com Fabienne Pascaud. Tradução: Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac; Naify , 2003.

MEYERHOLD, Vsévolod Emilevich. **Do Teatro /Vsévelod Meyerhold**. Tradução e notas: Diego Moschkovich. – São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Ed. Unesp. 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6a edição. Campinas: Unicamp, 2007.

ORTIGUES, Marie-Cecíle; Edmond Ortigues. **Édipo Africano**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Editora Escuta, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3a edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
_____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Verdade e Interpretação**. Tradução: Maria Helena Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo, editora Martins Fontes, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
_____. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Tradução: Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: Edufuba, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª. Edição, 1976.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação: Yan Michalski – 2ª. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. 2ª. Edição. Vinhedo, Editora Horizonte, 2008.
————. **Arquivos de criação; arte e curadoria**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.
————. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª. ed. Apresentação de Elida Tessier. São Paulo, Editora Intermeios, 2011.

SERRA, Ordep. **O reinado de Édipo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
————. Rei Édipo/Sófocles. Tradução, introdução e notas: Ordep Serra. 3ª. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2012.

SILMAN, Naomi. **LUME TEATRO 25 anos**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2011.

SILVA, Ermínia. **Respeitável Público ... o circo em cena**. Ermínia Silva e Luís Alberto Abreu. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2009.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** Tradução: Milton Camargo da Mota. São Paulo: Editora Loyola, 2002.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo, Editora: F.T.D. S.A, 1967.

STANISLAVSKY, Constantin. A construção da Personagem. Tradução de Pontes de Paula Lima. 2a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
————————. **A preparação do ator**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
————————. A criação de um papel. Tradução: Pontes de Paula Lima. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
————————. **Manual do Ator**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo; Revisão de Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução: Pedro Süssekind. – Rio de Janeiro, 2004.

THIERCY, Pascal. **Tragédias Gregas**. Tradução: Paulo Neves. L&PM: Porto Alegre, 2011.

TOURAINE, A. **Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes**. Petrópolis: Vozes, 1999.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo:

Perspectiva, 2005.

VERGER, Pierre. ***Orixás, Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo*** *(5ª ed.)*. Salvador: Currupio, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**/Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante (até cap. 7) e Bertha Halpem Gurovitz (cap. 8 em diante). São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

VIGNEAU, Alain. **Clown Esencial: el arte de reírse de sí mesmo.** Bracelona: Ediciones La Llave, 2016.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2a edição. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

Tese e Dissertações

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos da Comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator**. Rio de Janeiro: PPGT Unirio, tese de doutorado, 2005.

BARBOSA, Juliana Jardim. **O ator transparente – o treinamento com as máscaras do palhaço e do bufão e a experiência de um espetáculo Madrugada**. São Paulo: USP, dissertação de mestrado, 2001.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese de doutorado em Educação, na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura. Unicamp. Bolsa FAPESP. Defesa: 02/2004. Orientadora: profa Doutora Elisa Angotti Kossovitch. Campinas, 2004.

KEISERMAN, Nara Waldemar. **Caminho para a formação pedagógica do ator narrador**. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, Tese de doutorado, 2004.

MATOS, Débora de. **A formação do palhaço: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Ésio Magalhães e Fernando Cavarozzi**. Florianópolis: PPGT Udesc, dissertação de mestrado, 2009.

MERÍSIO, Paulo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Tese de doutorado, 2005.

SOARES, Ana Lúcia Martins (Ana Achcar). **Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação**. Rio de Janeiro: PPGT UNIRIO, tese de doutorado, 2007.

WUO, Ana Elvira. **Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem**. Campinas: Programa de Pós-graduação em Educação Física, Universidade Federal de Campinas, Tese de doutorado, 2005.
_____. **O papel do "jogo" da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo**. Rio de Janeiro: PPGT Unirio, dissertação de mestrado, 1999.

Revistas

BONDIA, Jorge Larosa. **Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. Tradução: João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Edução, Barcelona, v. 19, jan-mar-abr. 2002.

ESSLIN, Martin. **A violência no teatro**. (Palestra do autor no *Institute of Contemporary Arts*, Londres – publicado na revista *Encore* em 1964). REVISTA TABLADO Nº 47, Rio de Janeiro, outubro, novembro e dezembro, 1970.

FERRARA, Thaïs. **Balanço 2007**. Redação e Edição: Renan Leme, Thaïs Ferrara e Zernesto Pessoa. Revista DOUTORES DA ALEGRIA, São Paulo, revista Doutores da Alegria, 2007.
————————. **Balanço 2009**. Textos: Ângelo Brandini, Luís Vieira da Rocha, Soraya Saíde, Tatiana Ramos, Thaïs Ferrara e Wellington Nogueira. São Paulo, EC, 2009.

KEISERMANN, Narra. **O artista-docente: considerações esparsas**, de Nara Keisermann. Revista Teatro: ensino, teoria e prática (Org. Paulo Merísio e Vilma Campos), Uberlândia, Editora EDUFU, Vol. 2, p.105-112, 2011.

MASETTI, Morgana. Revista **Soluções de palhaços:** transformações na realidade hospitalar. São Paulo, editora Palas Atenas, 1998.

MONTEIRO, Paula**. Cultura e democracia no processo de globalização**. Revista *Novos Estudos*, São Paulo, editora Cebrap, n. 44, mar., 1996.

PUCETTI, Ricardo., artigo: **O riso em três tempos**. Revista do Lume. Nº 1, Campinas, 2012.
————— . **Caiu na rede é peixe**. Revista do Lume. Nº 2, Campinas: Unicamp, Ano: 2012.
————————. **O clown através da máscara**. Revista do Lume. Nº 3, Campinas: Unicamp, Ano: 2012.
Revista Novos Olhares, Ano: 4, nº 11, artigo **O comum mediático e o pertencimento nas práticas de recepção em comunicação**, Mauro Wilton de Sousa, p. 34–45: São Paulo, 2003.

SOUSA, Mauro Wilton. artigo **O pertencimento ao comum mediático:** ***a identidade em tempos de transição***. Revista USP nº 34, São Paulo, p. 31 – 52, 2010.

Sitios

MOTA, Marcus. *Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. Revista Cena,* UFRGS, Porto Alegre, v. 18, 2015a. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena>.

NETO, Celso Figueiredo. **Porque Rimos: Um Estudo do Funcionamento do Humor na Publicidade**. Trabalho apresentado ao DT 2 Publicidade e Propaganda, GP Publicidade Marcas e Estratégia evento componentedo XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1974-1.pdf.>

SARMENTO, Manuel J. **Imaginário e culturas da infância**. Texto produzido no âmbito das atividades do Projeto "As marcas dos tempos: a interculturalidade nas culturas da infância, Projeto POCTI/CED/2002. Disponível: <http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf >, acesso em 16/10/2016, às 13h.

SIROTA, R. **Emergência de uma sociologia da infância: evolução do objeto e do olhar**. São Paulo: Cardenos de pesquisa, nº 112, Mar/2001. Disponível: <www.scielo.br/pdf/cp/n112/16099.pdf>, acesso: 16/10/2016, às 13h.