



Frevo, capoeira, samba ... Buffoni, Zanni, Arlecchino... caminhos fluviais: (um) universo e (um) imaginário

JOICE AGLAE

Joice Aglae Brondani. Formações Acadêmicas pela UFSM -RS: Licenciatura em Teatro; Bacharel em Direção Teatral e Interpretação Teatral (esta última incompleta). Mestre pelo PPGAC da UFBA (intercâmbio internacional Université Paris X 2004-2005) pesquisa: *Clown*, Absurdo e Encenação. Processos de Montagem dos Espetáculos “GODÓ”, “TRATTORIA” e “JOGUETE” – 2006. Doutoranda pelo PPGAC da UFBA (intercâmbio internacional Università degli Studi di Roma Ter e Scuola Sperimentale dell'Attore 2007-2008). Fundadora da Cia Buffa de Teatro – Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (1998). Espetáculos apresentados no Brasil, Uruguai, França e Itália. Como diretora os espetáculos receberam 24 indicações, das quais 10 resultaram em prêmios. Como atriz, geralmente apresenta-se como convidada. joiceaglae@hotmail.com; ciabuffadeteatro@ig.com.br

■ RESUMO

O presente artigo busca estabelecer uma ligação entre algumas Manifestações Espetaculares Populares do Brasil (samba, capoeira e frevo) e Itália (Máscaras da Commedia dell'Arte), privilegiando as teorias da imagem e do imaginário encontradas em Bachelard e igualmente baseadas na idéia de Jacques Lecoq sobre um Fundo Comum dos Sonhos e da ação deste sobre o corpo do *Pesquisator*. Uma espécie de pesquisa rizoma que se alastra em direções variadas, traçando um possível acesso às Máscaras da Commedia Dell'Arte italiana, através de um DNA imaginal e de uma Ancestralidade Festiva que se renova e se perpetua.

■ PALAVRAS-CHAVE

manifestações espetaculares populares do Brasil; commedia dell'arte; imaginário.

■ ABSTRACT

Le but de cette article est essayer d'établir une liaison entre quelques manifestations spectaculaires et populaires du Brésil (samba, capoeira, frevo) et Italie (Les masques de la Commedia dell'Arte) tout en privilégiant les théories de l'image et de l'imaginaire trouvées chez Bachelard et également fondées dans l'idée de Jacques Lecoq sur un Fond commun des rêves et de son action sur le corps du *pesquisator*. Une sorte de *recherche de racine* qui s'éparpille en plusieurs directions, tout en dessinant un accès aux masques de la Commedia dell'Arte, par le biais d'un DNA *imaginal* et d'une ancestralité qui se renouvelle et se perpétue.

■ KEYWORDS

manifestations spectaculaires et populaires du Brésil; Commedia dell'Arte; imaginaire.

Este artigo é parte de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, a qual, na íntegra, trata de um estudo que abrange a *Commedia dell'Arte* e a relação entre algumas Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras (Capoeira, Frevo e Samba¹). Esta pesquisa tem, ainda, um intercâmbio com a *Università degli Studi di Roma Tre (RM/IT)*, especificamente com o prof. Dr. Raimondo Guarino, professor de “*Storia del Teatro*” e colaboração da *Scuola Sperimentale dell'Attore (PN/IT)*, tendo grande colaboração dos mestres Claudia Contin e Ferruccio Merisi, idealizadores da escola e grandes pesquisadores da *Commedia dell'Arte*. Neste artigo, a atenção estará voltada para as Manifestações Espetaculares Populares (*Commedia dell'Arte*, Capoeira, Frevo e Samba), seus impulsos conectivos e os fundamentos de encaminhamento desta pesquisa.

Fruto de um devaneio², esta pesquisa se vê legitimada, principalmente, na idéia de imagem/imaginário em Gaston Bachelard³, conectada (e ramificada) com algumas Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras (Capoeira, Frevo e Samba) e a Manifestação Espetacular Popular Italiana, a *Commedia dell'Arte* – tendo como ponto de referência seus primórdios ritualísticos e carnavalescos. A conexão entre tais manifestações populares se dá a partir da idéia de que a imagin/ação auxilia o corpo a encontrar, em alguma instância, a pré-disposição necessária para um possível acesso às máscaras

¹ Estas manifestações integram o grupo ao qual esta pesquisa se ocupa, porém, é certo que com a vasta riqueza em Manifestações Espetaculares Populares que a cultura brasileira apresenta, poderiam ser realizadas muitas outras conexões.

² Do dicionário virtual Houaiss. Versão 1.0: verbo transitivo direto – 1 conceber na imaginação; sonhar. Gaston Bachelard utiliza o devaneio como a capacidade que o ser humano tem de “sonhar acordado”, ou seja, de conceber na imaginação, agir dentro de outra instância que não a realidade objetiva*. Para saber mais ler: BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. SP: Martins Fontes, 1990. *Viola Spolin chama de “realidade objetiva” esta primeira instância da vida que é a realidade compartilhada em sociedade.

³ Para saber mais sobre a imagem e o imaginário em Bachelard, ler: O direito de sonhar, de Gaston Bachelard. SP: DIFEL, 1986.

da *Commedia dell'Arte*, ou seja, através deste mecanismo imagem/imaginário, o ator utiliza-se de recursos e experiências intrínsecas ao seu conhecimento/vivência (no caso, uma vivência dentro das manifestações espetaculares populares da cultura brasileira, citadas anteriormente), para integrar-se a uma nova experiência – as “Máscaras à italiana”.

Antes, para não criar desconforto em relação a algumas expressões utilizadas ao longo desta explanação acerca das considerações sobre as Manifestações Espetaculares Populares e imagem/imaginário, é propício esclarecer que os termos “espetacular” e “popular” são vistos de um ângulo muito simples, sem grandes questionamentos semióticos, antropológicos, sociológicos ou etnocenológicos. Para esta pesquisa o “espetacular” é tido como um ato realizado para ser visto, o qual extrapola a idéia de cotidiano e possui uma consciência do olhar da alteridade, enquanto que, o “popular” é considerado como uma manifestação advinda de um povo. A opção em não adentrar os campos da semiologia, antropologia, sociologia ou etnocenologia, deu-se a partir da constatação de que tais abordagens, apesar de se relacionarem com esta pesquisa, não estão em seu cerne. Desta maneira, levantar questionamentos e considerações nestas áreas e a inter-relação dos elementos que integram a *Commedia dell'Arte* e as referidas Manifestações Populares Brasileiras, mereceria um estudo específico, pois seriam muitas as implicações concernentes a este diálogo e esta pesquisa não daria conta de uma rede tão expansiva e em áreas diversas, já que se dedica especificamente a um processo criativo.

Tal processo criativo tem como encaminhamentos um pensamento “gramíneo”, tendo cada Máscara à italiana e Manifestações Populares Brasileiras citadas, como “erva daninha” que se alastra em dimensões e/ou direções movediças, transbordando em imagens.

⁴ Para saber mais sobre o Pensamento Rizoma de Deleuze e Guatarri, ler Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Gilles DELEUZE e Félix GUATARRI - RJ: Editora 34, 2000.

Neste “gramado”, o processo cognitivo (aproximação, decalque, dinâmica, articulação e vivências) potencializa o devaneio, fortalecendo o “pensamento rizoma”⁴ e a atuação de seus princípios⁵, construindo um caminho movediço e escorregadio, no qual a coesão acontece na multiplicidade e subjetivação⁶ — uma característica típica do pensamento rizoma, o qual “[...] não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto [...], linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza”⁷. Esta mutação contínua vem agraciar esta pesquisa, permitindo que se instaure um “[...] sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados”⁸. A circulação de estados se torna, então, ação “fundante” desta pesquisa, pois é neste espaço “circular” que Bachelard, Deleuze e Guatarri se engendram, se liquidificam, se liquefazem e se ramificam, formando uma relação de profundas sutilezas nas quais o pensamento rizoma se conecta ao pensamento raiz⁹.

Tal conexão é possível, desde que não se considere o

⁵ Princípios do Pensamento Rizoma: conexão e da heterogeneidade; da multiplicidade; da ruptura a-significante; da cartografia e decalcomania. Para obter mais informações ler “Introdução: Rizoma” (Pp.11–37) in *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Gilles DELEUZE e Félix GUATARRI - RJ: Editora 34, 2000.

⁶ “A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significativo ou um processo correspondente de subjetivação”. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 2000. P.17.

⁷ DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 2000. P.32.

⁸ DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 2000. P.33.

⁹ Para saber mais sobre ao pensamento raiz de Bachelard, ler: “A Raiz” (Pp.223-248) in *A terra e os devaneios do Repouso*. BACHELARD, Gaston. SP: Martins Fontes, 1990.

pensamento raiz de Bachelard como uma única raiz/direção que irrompe e bifurca, criando até mesmo uma espécie de hierarquização ou unificação, mas sim, deve-se considerar que a raiz, em Bachelard, tem conexão com o devaneio, com o sonho, com a alma, com o inconsciente e com a realidade e estas ligações de elementos tão subjetivos podem ser visualizadas como um rizoma, já que “[...] o rizoma é esta produção de inconsciente [...]”¹⁰. É preciso considerar que todas as imagens da “raiz/árvore” trazidas por Bachelard, não são expostas numa escala de valores hierárquicos, mas sim como modos de validação de um pensamento e destes elementos (copa-galhos-folhas-caule-raiz) como importantes células que fazem parte de uma série de conexões, as quais fortificam tal pensamento. Quando Bachelard utiliza a imagem da raiz/árvore, é para falar da profundidade dos atos/pensamentos que aparentam ser superficiais, utilizando, também, as imagens de sótão-porão, copa-raiz ou fantasias-segredos-lembranças para expor a dinâmica entre experiências e imaginação. Também vale lembrar que em nenhum momento Deleuze e Guatarri negam ou se opõem ao pensamento raiz/árvore, ao contrário, eles afirmam que mesmo aquilo que é subjetivo possui, em algum momento, uma ligação mais profunda, ou seja, “uma raiz”¹¹. E ainda, o modo como Bachelard pensa a imagem e as conexões que utiliza para requerer seu “direito de sonhar” são rizomáticas, sua escritura provoca no leitor o transbordamento suscitado pelo rizoma, validando o inconsciente como material para o artista — e nada transborda mais que o inconsciente, nada é mais movediço que o sonho, nada é tão líquido quanto o devaneio, enfim, características de imagem/imaginário.

¹⁰ DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 2000. P28.

¹¹ “O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem: um age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça o mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias e suscite um canal despótico”. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. RJ: Editora 34, 2000. P31.

Este mecanismo rizomático de imagem/imaginário constitui um processo conectivo de “pensamentos tubérculos”, fios que se estendem como uma teia sem centro, na qual “Todas as entradas desembocam na mesma altura da malha simbólica. Tudo é nó e conexão no tecido imaginal. Cada link, feito um porto, é ponto de chegada e de partida”¹², constituindo conexões variadas que se formam, até mesmo, num grau de “partículas submoleculares”, ou seja, de pequenos ou mínimos fragmentos de aproximação e conjugação. Uma conexão em que a imagem acontece e o imaginário trabalha, ambos, imagem e imaginário, agem e transformam a subjetividade deste universo em um corpo concreto: o corpo do *pesquisador*¹³.

O *pesquisador* é, em laboratório e em cena, resultado de uma imagem poética que funciona como motor de impulso para a ação, no qual a imagem desencadeia uma série de relações cíclicas e espiraladas, num processo em que as conexões, ao mesmo tempo em que se repetem, se metamorfoseiam, transformando este corpo: imagem/imaginário/imaginação/trans-form-ação/imagem/imaginário/imag-in-ação/trans-form-ação... – a imagem age no imaginário que transforma o corpo, que transformado age, provocando outra imagem, que por sua vez repete o ciclo e a certo ponto, dificilmente se capta o que é resultante do real ou da imaginação... Mas, se ambos se concretizam na ação do corpo, então ambos passam a ser reais...

É neste abscondito, obscuro, ondulatório, imaterial e enigmático mundo da imagem (em Bachelard) que este devaneio/pesquisa se forma e se fortalece — uma força “flutuante” com um pensamento que se move ou deriva nas várias proporções do imaginário, guiado, muito mais pelo intuitivo, que pela razão e totalmente engendrado pela memória e pela imaginação — partes de um complexo que não se dissociam.

¹² SILVA, Juremir Machado da. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre. Editora Sulina, 2003. P.11.

¹³ Termo criado para esta pesquisa, referindo-se ao processo em que o ator se coloca também como pesquisador, não só de um processo criativo no qual deve mergulhar profundamente, mas também, se ocupa das conexões teóricas para sustentar a pesquisa realizada.

Tanto a imaginação, quanto a memória se validam como verdades transformadoras e ainda vale reafirmar que, a memória com a qual se trabalha não está ligada somente a história de vida ou a um curto prazo temporal, mas sim à memória de toda a história que permeia a existência do ser humano e quicá além dela. Esta memória é muito mais que lembrança, são resquícios de toda uma existência vindoura de uma outra esfera, que com a imagin/ação se tornam lembranças adicionadas de sonhos e poesia, gerando um fundo poético que contém a memória, abriga o devaneio e protege o sonhador.

Para o *pesquisador*, esta “memória vindoura” funciona como um reservatório/motor, uma força propulsora portadora de “micro partículas” e “submoléculas” da história, que se atualiza através do imaginário.

Esta atualização entre passado e presente acontece por que o corpo é despertado e alimentado por imagens que, neste corpo, encontram uma espécie de eco, pois ele traz em si, numa espécie de DNA imaginal¹⁴, fragmentos de uma existência longeva, pois “Tanto nossa alma como nosso corpo são compostos de elementos que já existiam na linhagem dos antepassados. O “novo” na alma individual é uma recombinação, variável ao infinito, de componentes extremamente antigos. Nosso corpo e nossa alma têm um caráter eminentemente histórico e não encontram no “realmente-novo que acaba de aparecer” um lugar conveniente, isto é, os traços ancestrais só se encontram parcialmente realizados. Estamos longe de ter liquidado a Idade Média, a Antigüidade, o primitivismo e de ter respondido às exigências de nossa psique a respeito deles”¹⁵.

O *pesquisador* procura dinamizar esta memória e se comover com os componentes antigos da alma, entremeando os traços ancestrais com uma nova imagin/ação. Sendo assim, a história/memória serve de alimento para a imaginação, que por sua vez, alimenta a realidade, confirmando-se mais

¹⁴ SILVA, Juremir Machado da. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre. Editora Sulina, 2003, P. 58

¹⁵ JUNG, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. RJ: Nova Fronteira. P.210.

uma premissa de Bachelard, a de que, para o artista “O fato não basta, o devaneio trabalha [...]”¹⁶.

Tal mecanismo memória-imagin/ação-realidade funciona como uma das maiores potências criativas do *pesquisator* e são nestes espaços fugidios em que a lembrança falha é que a imaginação trabalha/completa aumentando os valores da realidade — o que proporciona muito mais liberdade para a criação artística.

Nestas extensões falhas da memória os “genes imaginais” trabalham e transformam o corpo do *pesquisator* utilizando, também, as sensações trazidas por esta memória, arrematando a imagem que se forma e fendendo a percepção sensível deste. O reservatório/motor comove o corpo do *pesquisator* através de imagens e afetos¹⁷ que se realizam fisicamente em alguma instância deste – vale lembrar que a força que a imaginação possui para se realizar é bem maior que a da razão e é desta força que o *pesquisator* se utiliza.

É como se a imagem da experiência vivida no corpo (Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras escolhidas), acrescentadas da imagem da experiência vivida da alteridade (Commedia dell’Arte), trouxesse, através da imagin/ação, a reverberação do eco destes elementos vindouros de outra esfera, construindo assim, a dinâmica-transformação-diálogo com as duas experiências e realizando a conexão física entre os princípios de corporatura que formam ambas manifestações.

Este eco na alma existe e realiza conexões por que, para esta pesquisa, em comum acordo com Michel Maffesoli, este “espaço” do imaginário, no que diz respeito a ordem, é como uma aura, uma força, um catalisador, uma energia e, também, um espaço que nos coloca em contato com o outro — o imaginário faz parte do indivíduo e do coletivo, ele identifica o indivíduo ao grupo e o grupo no indivíduo. Com esta força

¹⁶ BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. SP: Martins Fontes, 1989. P.37

¹⁷ Emprega-se a palavra “afeto” como referência às percepções dos sentimentos/emocões causados através dos estímulos trazidos nesta pesquisa, pois a própria palavra traz em si uma ação (afetar), que para este processo, cabe muito bem.

comum, mas também, singular, retumba um eco de elementos arcaicos da alma no corpo do *pesquisador* e esta poética produz imagens retidas em algum lugar do inconsciente [ou do cosmos, se considerar a idéia de força, energia], nuances e identificações sensíveis que também entram em contato com a alma de seu receptor. Desta maneira, a imagem promove e dá acesso ao processo criativo, tornando-se material concreto, pois, ela agita a percepção sensível e comove os corpos.

Esta idéia de um espaço onde tudo se encontra com grande força poética, nesta pesquisa, é alicerce maior (ainda que seja flutuante), idéia que, em Bachelard, recebe a denominação de Fundo Comum dos Sonhos¹⁸ (doravante FCS): se trata de um “fato” inerente ao ser humano, é uma espécie de “a priori onírico” que está presente em cada homem, ao qual fazem parte “elementos arcaicos da alma” e que se recombina infinitamente originando algo “novo” – é neste espaço no qual as “imagens se formam no espírito”¹⁹, que o *pesquisador* mergulha, tentando trazer, através de e em seu corpo, algumas micro-partículas desta esfera.

Se considerar que cada homem tem em si o “a priori onírico”, ou o “caráter eminentemente histórico” de Jung, ou o trajeto antropológico de Durand, ou ainda, a “aura” anunciada por Maffesoli, então estas manifestações subjetivas de um passado além vida devem ser consideradas como parte da condição “humana”, seja qual for o nome dado a esta conexão. Com isso, chega-se ao modo de valorização desta pesquisa, a qual tem como premissa as seguintes considerações: o ser humano tem em si um a priori onírico; em nossa alma se encontram elementos arcaicos, os quais agem como força propulsora da ação; estes elementos são, através da imagem/ação, elevados a um expoente infinito; os mesmos se re-conectam,

¹⁸ BACHELARD, Gaston. A Terra e os Devaneios do Repouso, SP: Ed. Martins Fontes Ltda., 1990. P.88.

¹⁹ Expressão utilizada por Ítalo Calvino ao se referir à formação das visões em Dante. CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.97.

se valorizam e se potencializam, dando a possibilidade de “habitarmos” a imagem que nos comove, concretizando-a, também, num corpo.

Para a compreensão desta ação do imaginário no corpo, utiliza-se, aliado ao FCS de Bachelard, o conceito desenvolvido por Jacques Lecoq de Fundo Poético Comum (doravante FPC), que se trata de “[...] uma dimensão abstrata, feita de espaços, luzes, cores e matérias e estão presentes em cada um de nós. Os elementos se sedimentam em nós através das nossas experiências e sensações de tudo aquilo que olhamos, escutamos, tocamos, degustamos. Tudo se imprime em nosso corpo e constitui o fundo comum do qual surgem ímpetos e desejos de criação”²⁰.

O conceito que Lecoq cria de FPC, não é muito distante da teoria do FCS de Bachelard. Entende-se que o FPC é, na verdade, o momento em que o FCS se apossa e trabalha no corpo transformando-o, esta conexão entre FCS e FPC acontece no momento em que o *pesquisador* habita a imagem e se deixa habitar por ela — tal conexão entre FCS e FPC se tornou um dos importantes “nós” desta pesquisa.

Também, pode-se entender esta forma de habitar uma imagem como uma forma de jogo, já que a imagi/ação faz parte daquilo que é o jogo – se, se levar em conta que o termo “jogo” surge, conforme Johan Huizinga, a partir de um “ato de concepção de inúmeras línguas”²¹ a qual abrange uma enorme variedade de relações, sejam elas entre animais, crianças ou adultos – esse vasto campo que o “jogo” abre, auxilia na conexão com o encontro do FCS. Para chegar a esta conexão de pensamentos, também é importante a afirmação de que o “jogo” é resultante da capacidade de engenhar²², não pertenc-

²⁰ LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Paris: Anrat, 1997. P.57.

²¹ Para outras informações sobre jogo e linguagem, consultar: HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. SP: Perspectiva, 1993.

²² “[...] pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio lúdico. É totalmente impossível separar a competição, como função cultural, do complexo “jogo-festa-ritual””. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. SP: Perspectiva, 1993. P.36.

cendo, somente, à competição e trazendo sempre consigo a tríade “jogo-festa-ritual” – muito importante para o gramado formador desta pesquisa.

As reflexões de Huizinga sobre jogo e principalmente, sobre a tríade – a qual contempla as Manifestações Espetaculares Populares de interesse para esta pesquisa, suscitam a compreensão de que, qualquer que seja a manifestação integrante do complexo “jogo-festa-ritual”, é emergente de um engenho imaginativo, contendo toda sua complexidade de sensações e ramificações imaginais.

Para avançar nas relações e dinâmicas que movimentam esta pesquisa, é preciso ter a festa como importante elemento de interligação, podendo ser ritual e jogo. A festa pode trazer, também, o “princípio da vida material e corporal”²³, focado por Rabelais e reafirmado por Bakhtin, como a grande força-reservatório/motor do popular – e aí encontra-se imediatamente a conexão com as Manifestações Espetaculares Populares escolhidas para este estudo.

A festa pode instaurar o jogo e o ritual e pode estar presente no ritual e no jogo, nela sempre se encontra a “dualidade na percepção do mundo e da vida humana”²⁴, além desta comportar partículas de uma atividade lúdica arcaica à existência. Bakhtin afirma que o jogo pode ser festa, somente se este tiver “[...] um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das idéias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa”²⁵ – desta maneira, considera-se que a festa comporta

²³ “[...] imagens do corpo, da bebida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual”. BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999. P.8.

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999. P.5.

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999. P.16.

estes elementos vindouros dos fins superiores da existência humana.

Fazendo uma relação entre Bakhtin e Bachelard, é muito propício entender o “elemento a mais” advindo de “uma outra esfera da vida” como os elementos arcaicos da alma e esta “emanação da festa” advinda dos “fins superiores da existência humana”, na verdade, vindoura do FCS.

Esta presença da festa no FCS conecta com o conceito de “Ancestralidade Festiva”²⁶ do pesquisador Érico José Souza de Oliveira, que se trata de uma constatação de um corpo que comporta a festa e o ritual, um corpo prazenteiro, que se emana em partículas sub-moleculares e exala (-se em) festa. A partir disso, pode-se deduzir que a “Ancestralidade Festiva” integra os elementos do FCS e este conceito vem fortalecer a tríade de Huizinga, pois reafirma a festa como ritual, acrescentando incisivamente ao ritual, o carnaval, o grotesco, a comicidade e o riso, afastando, assim, a possibilidade de se entender “ritual” ou “ancestralidade” somente como pertencente às “solenidades” mais “sérias”, mas também, como pertencente dos domínios do carnaval e do grotesco.

Através dos princípios da vida corporal e material de Rabelais ou, como se pode compreender, da dinâmica recíproca do FCS e do FPC; o ritual, o jogo, a festa e o carnaval se caracterizam, não somente pela imaginação ou pensamento abstrato, mas também, por uma experimentação sensível e concreta a se realizar num corpo. Melhor dizendo, o que propicia o estado de festa não é somente a imaginação desta, mas é a tomada do corpo por esta. Quando o corpo é tomado pela festa ele traz em si os elementos sensíveis de um elo genético advindo de um estágio anterior ao da civilização humana. Conforme Bakhtin assinala, os princípios, material e corporal devem ser considerados como universais, é preciso com-

²⁶ A noção de Ancestralidade Festiva do pesquisador Oliveira, chama a atenção para um corpo que comporta a festa e o ritual. Para mais informações, consultar: OLIVEIRA, Érico José S. de. *A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado-PE). Recife, Ed. SESC Pernambuco, 2007.

preender que estes fazem parte dos fins superiores da existência humana – do FCS e de tudo que esta instância comporta.

Com todo o discurso transcrito, é fácil perceber todas as Manifestações Espetaculares Populares que esta pesquisa se debruça, como manifestações que comportam partículas vindouras deste universo que é o FCS. Então, para a realização da prática desta pesquisa, o *pesquisador* busca chegar ao FCS através da corporatura das Manifestações Espetaculares Populares escolhidas. Através da prática destas manifestações, o *pesquisador* tenta conhecer a transformação pela qual o corpo passa (FPC) a cada passo, golpe, movimento, célula do movimento ou figura e, com isso, visualizar uma espécie de circuito muscular destas transformações, para que possa fazer o caminho inverso, isto é, forjar tais circuitos em sua musculatura (FPC) para acessar a Ancestralidade Festiva (FCS) — o *pesquisador* deve se servir do FPC, revivenciando, a cada espetáculo, a “Ancestralidade Festiva” e instaurando, através de seu corpo, a “atmosfera de festa”.

Até este momento as relações entre FCS – FPC – Ancestralidade Festiva – *Pesquisador* foram esclarecidas, mas como e por que buscar a relação da Commedia dell’Arte com as Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras? A razão é que as máscaras que fazem parte da Commedia dell’Arte tinham (e têm) estreitas relações com a festa e, ao longo da história do teatro europeu, foram perdendo ou sendo colocadas no palco de forma não tão festiva. Com a relação da Ancestralidade Festiva, Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras e Commedia dell’Arte, não se tenta, somente, fazer uma apropriação física, mas também energética e ritualística no que diz respeito às relações carnavalescas e grotescas destas manifestações.

O processo criativo de relação das Manifestações Populares de ambos os países é relativamente simples: depois do processo de apropriação das Manifestações, faz-se a verificação dos circuitos que formam a musculatura em cada apropriação da manifestação popular e, através da “sobreposição de imagens”, o *pesquisador* identifica os pontos comuns entre cada

Máscara e as Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras, num nível de células (golpes e passos) e microcélulas (movimentos multi-fragmentados) e, a partir da sobreposição, passa à transformação de um circuito a outro.

Mas o mais importante é conseguir acessar a “Ancestralidade Festiva” através destes circuitos, ou seja, estes circuitos não devem perder o ponto de ligação (FPC) com o FCS, a “sobreposição de imagens” das manifestações Populares, serve como caminho para o *pesquisador* redescobrir, também, a Ancestralidade Festiva das Máscaras.

Pode-se dar um exemplo muito eficaz para a compreensão de tal mecanismo: se observar o amplo acervo iconográfico da Commedia dell’Arte prestando atenção nas imagens que compõem os registros de um Arlecchino e de um Zanni e observar as imagens de um passista de Frevo, Samba ou de um Capoeirista²⁷, pode-se fazer rapidamente uma conexão através da associação das imagens. Também, se aproximar as imagens de uma Servetta, das de uma passista de Samba, pode-se perceber semelhanças muito estreitas — lembra-se que, não são semelhanças somente no âmbito corporal, mas energético. Em ambas as manifestações, os corpos comportam os princípios “vital e moral”, emanando-se e exalando-se em festa, fazendo, cada qual, o seu carnaval.

Estes são exemplos com identificações imediatas, mas existem aquelas de graduações submoleculares, para as quais o *pesquisador* deve conhecer ambas as manifestações, Máscaras da Commedia dell’Arte e Populares Brasileiras, para poder acionar as conexões dos circuitos e reviver a Ancestralidade Festiva através desta musculatura.

Falar sobre a formação dos circuitos musculares, imagem e imaginário como universos transbordantes e perpe- tuantes, da dinâmica recíproca entre o FCS / FPC, da tríade “jogo-festa-ritual” e da “Ancestralidade Festiva”, foram impor-

²⁷ Quem sabe se, um dia, Antônio Nóbrega nos dá a honrosa possibilidade de assistir a um espetáculo em que se apresenta nas roupas de Arlecchino.

tantes para que se compreendesse o nascedouro das conexões entre a *Commedia dell'Arte* e as Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras. Seria muito mais simples afirmar que, a partir das considerações da tríade de Huizinga, tanto a *Commedia dell'Arte*, quanto as Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras são frutos da atitude lúdica e, sendo assim, por esta razão, por si só já conectam-se com o FCS, já que o jogo faz parte “[...] dos elementos espirituais básicos da vida”²⁸ e que “A atitude lúdica já estava presente antes da existência da cultura ou da linguagem humana, portanto, o terreno no qual se inscrevem a personificação e a imaginação também já estava presente desde o passado mais remoto”²⁹. Somente esta afirmação de Huizinga bastaria para realizar as conexões necessárias para esta pesquisa, porém, pensa-se que é interessante constatar as frações em que um DNA imaginal se perpetua e se multiplica, percebendo que uma atitude lúdica é constituída de fractais, que por sua vez, contêm outros e assim sucessivamente.

Considerando, ainda, a tríade de Huizinga, adentra-se às relações da *Commedia dell'Arte* com o carnaval, a festa, o jogo e o ritual. É de grande importância saber que as máscaras, antes de irem para a cena e palcos, pertenciam ao mundo carnavalesco³⁰, deixando claro que a relação das “Máscaras dell'Arte” com o carnaval e a festa, antecede à presença destas no palco. A partir desta conjunção, fica mais nítida a ligação entre “*Commedia dell'Arte*, jogo-festa-ritual, Ancestralidade Festiva” e, a partir daí, então, com as Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras escolhidas.

As Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras, atu-

²⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. SP: Perspectiva, 1993. P. 34.

²⁹ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. SP: Perspectiva, 1993. P.156.

³⁰ “*Tutti sembrano concordare sul fatto che le maschere preesistevano alla Commedia dell'Arte: i comici le avrebbero trasferite sulla scena togliendole dal mondo variopinto e multiforme del carnevale*”. MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985. P.16.

almente, ainda são ligadas à festa, enquanto que a *Commedia dell'Arte*, ao que se percebe ao longo da história do teatro, foi se distanciando desta para subir ao palco renascentista, porém, não se fala em uma negação e sim de um distanciamento o qual, dependendo dos grupos possuíam maior ou menor grau de aproximação e distanciamento. Também, não se pode esquecer que a Máscara é uma espécie de “link” com esta “Ancestralidade Festiva” e não se dar conta desta característica xamânica e carnavalesca das Máscaras é tirar-lhes um grande pedaço daquilo que compreende a sua “existência”.

Buscando um pouco da vida das Máscaras antes de serem levadas para a cena, chega-se ao carnaval e em uma outra “Máscara” muito específica, a qual pode até ser considerada como um ícone do carnaval: o Buffone³¹ – uma verdadeira concretização dos princípios material, corporal e do grotesco. Uma Máscara que constitui uma espécie de nicho destes princípios, possuindo um elo estreito com outras esferas da vida e que, mais tarde, permite a auto-fracção em várias outras manifestações.

Também por esse motivo, foi importante expor os caminhos fluviais que se fez para conectar tais manifestações, por que não é um objetivo reduzir tamanha inundação em um “caminho histórico cronológico” das Máscaras “à italiana”, e sim, compreender a florescência destas ações da atitude lúdica e dinâmica entre FCS e FPC. Dinâmica da qual se busca perceber as possíveis ramificações de uma ínfima parte da teia formadora deste imaginário que engendra as Máscaras, a qual foge de um raciocínio esquemático exato, mas que deixa uma possibilidade conectiva através de uma “lógica da percepção”, ou seja, guiada pela subjetividade.

Porém, precisa-se de um ponto de referência e se investe sobre um nó da rede que diz respeito ao possível aparecimento da *Commedia dell'Arte*, um nó feito por muitas fibras; mui-

³¹ Para saber mais informações, ler o capítulo: *I fratelli buffoni* in MOLINARI, Cesare. *La commedia dell'arte*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985.

tas teorias traçam um “fio” desde a Grécia Antiga até o apogeu deste gênero no Renascimento e daí, com um salto mortal triplo, para esta que se tem conhecimento nos dias de hoje³². No entanto, deve-se dizer que estas representações trágicas e cômicas que aparecem no séc.V a.C. em Atenas – Grécia, nas quais está a “base histórica da tradição ocidental” se tratam de formas já maduras da representação, é preciso considerar elos muito mais antigos. Molinari faz um estudo iconográfico embasado em documentos e imagens de vasos e estampas (confrontando tais fontes e validando a “imagem” como fonte riquíssima de documentação), mostrando que, muito antes do evento teatral maduro do séc.V a.C., o elemento teatral já existia nos rituais de cortejo de Dionísios dos ditos “povos primitivos”³³.

Nos povos mais antigos da Grécia, o Sátiro trazia consigo o principal elemento do teatro — o travestimento. Este travestimento dos Sátiros era, na verdade, uma máscara que abrangia o corpo inteiro. Se tratava de uma forma meio animal, meio gente, uma sorte de personagens animalescos que “representavam” os antigos espíritos da natureza e faziam parte dos cortejos de Dionísio, do ditirambo, da tragédia, dos dramas satíricos e da comédia, seres que às vezes foram pintados como mitológicos, ou como atores travestidos³⁴ — mas, em ambos os casos, ligam a Máscara a uma instância ritualística e carnavalesca.

Considerando os antigos rituais gregos como o “berço fecundo”, encontra-se neles o “embrião” de várias outras Ma-

³² “*Nell’ottavo secolo avanti Cristo, scopriamo il primo esempio di quello che, com apprezzabile fantasia, possiamo accettare come possibile progenitore del clown. Si tratta del “buffone” che su dei carri girava per l’antica Grécia. [...] Una genia di comici erranti, i cui epigioni potranno forse ritrovarsi in certi attori nomadi della Magna Grecia e poi nei menestrelli e nei giullari del Medioevo e ancora nei comici dell’arte dell’ultimo Rinascimento [...]*”. FO, Dario apud VIGANO, Antonio. *Nasi Rossi il clown tra circo e teatro*. Italia, Montepulciano: Del Grifo, 1998. P. 15.

³³ Para saber mais ler “*Il teatro dei popoli primitivi*” in MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. Pp. 03 -18.

³⁴ Para saber mais ler “*Le origini della tragédia greca e i cori dei Satiri*” in MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. Pp. 19 - 24.

nifestações Espetaculares Populares e, conforme o “fio” cerzido por Molinari, as Máscaras da Commedia dell’Arte herdaram características do Buffone, que por sua vez, herdou traços do Mimo e do Sátiro. Numa perspectiva que atravessa os gêneros trágicos e cômicos e suas respectivas representações, as quais se moveram da Grécia Antiga em direção a Roma Antiga, Molinari destrincha a movimentação e caracterização dos coros satíricos, mostrando a evolução deste coro no ditirambo, na tragédia e nas três fases da comédia: antiga, do meio e, nova; até chegar à celebração dos estilos populares: *mimo*, *fescenino* e *atellana*. Nesta ação artesanal de cerzidura dos coros, Molinari desvenda a fascinante conjugação do estilo satírico com o mimo e como esta soma de habilidades transformou-se na Máscara do Buffone e daí para a *commedia atellana*.

Durante a evolução e transformação dos coros, tanto os satíricos, trágicos, quanto os cômicos, fortaleceram a festa carnavalesca e se perpetuaram nela – o mesmo coro que na tragédia acompanha, narra e compartilha da experiência trágica; na comédia se oferece num banquete carnavalesco em meio a gargalhadas e orgias. Muitos são os documentos iconográficos que mostram os Sátiros com características grotescas, como numa festa carnavalesca, com grandes ancas, ventres, falos, ou como personagens que se apoderavam da caricatura humana – tudo muito próximo do que, posteriormente, vem a ser o Buffone.

Em sua indumentária, o Sátiro se “travestia” com peles de animais, chifres, algumas folhas e outros acessórios, o seu comportamento “seguiu” este travestimento, o que resultava numa espécie de “máscara” que abrangia todo o corpo. Já o mimo, se apresentava sem nenhuma máscara e nem mesmo com acessórios, ao contrário do Sátiro, seu comportamento era menos “animalesco e grotesco” e possuía grande habilidade de retórica. Mas, tanto o Sátiro, quanto o Mimo, se utilizavam de todas as capacidades de seu corpo para se relacionarem com o público que o cercava — cada um dentro de sua linguagem.

Os Mimos e os Sátiros pré existiam à Idade Média e no período efervescente da primeira metade deste período é que

aconteceu a fusão de tais “categorias”. A união entre a Máscara do Sátiro e as destrezas físicas e retóricas do Mimo, resultou na Máscara do Buffone, uma Máscara de corpo inteiro, a qual comporta os princípios material, corporal e grotesco e com grande poder retórico. Apesar de Molinari fazer um caminho detalhado, até mesmo, esmiuçado, é muito difícil acompanhar todos os passos desta união e seguir os mínimos acontecimentos da conjunção. Sabe-se que, já na segunda parte da Idade Média, todos os atores que não utilizavam máscaras eram reconhecidos como herdeiros diretos do Mimo e chamados de *histriones* (histriões). No entanto, o que Molinari assinala, é que essa foi uma maneira generalizada de chamar os atores da época e dentro desta “categoria” haviam outras; nos meios mais populares, os histriões eram chamados de *giullari* (*Buffoni*), menestréis ou trovadores, dependendo das suas especificidades.

Dentre estas especificidades, o modo de atuação mais difuso era o Buffone, que tinha em si um complexo de funções e possuía grande jogo com o público. Sua forma de atuação acontecia de maneira muito específica e sem a reserva de bancada para espetáculos. Quando o *Buffone*/Bufão chegava a algum lugar, percebendo a possibilidade e oportunidade de “apresentar suas habilidades”, então, fazia seu “espetáculo”³⁵. Seu principal artifício era a “corrupção” em todas as suas possibilidades de compreensão³⁶, seja moral, de caráter ou físico, utilizando-se, para tanto, da zombaria, obscenidade, travestimento e retórica.

Através de seu comportamento e natureza, o Bufão se

³⁵ “[...]il giullare non allestisce lo spettacolo in luogo determinato, ma lo offre [...] Di più, egli penetra nelle case, in quelle dei ricchi prevalentemente, di cui soprattutto allietta i banchetti, ma spesso anche semplicemente La vita quotidiana, diventa lo scurra, il buffone; e anche in quelle dei borghesi e addirittura dei contadini, in occasione di celebrazioni domestiche, come matrimoni, i battesimi, o tutti gli avvenimenti comunque fausti.” MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. P.57.

³⁶ “E l’attore, il giullare é proprio colui la cui attività professionale consiste nello stravolgimento della forma humana, e non solo perché esso si traveste da animale o da donna, ciò che di per sé comporta corruzione morale, cioè ipocrisia e adulazione, ma anche perché egli usa del suo corpo, esbendolo, contro la norma naturale e sociale.” MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. P.58.

conecta diretamente ao Carnaval, à Ancestralidade Festiva, à tríade de Huizinga e à dinâmica entre FCS e FPC. O Bufão comporta e instaura o carnaval e tudo que está ligado a ele, por se tratar de um corpo-Máscara a ação do FCS neste corpo, é muito mais visceral e intensa — como o era com o Sático, o que resulta numa relação com o público de mesmo nível energético. Com toda a força popular, a Ancestralidade Festiva toma conta do espaço no qual o Buffone se encontra, em uma espécie de atmosfera ritualística carnavalesca.

Mas a ligação do Buffone com o ritual — com aquilo que é “divino” — é muito forte, segundo os estudos de Molinari, os *giullari* tinham três formas distintas de jogo: um era essa transformação, travestimento e transfiguração de um homem em um ser metamorfoseado; outro era de seguir as cortes reais provocando o riso através da ironia e falsidades e o outro; era de se aproximar das celebrações cantando a vida dos santos e príncipes³⁷.

Desde o coro dos Sáticos, vê-se que estes seres possuem uma ligação com o ritual, porém, em um determinado momento da história, vê-se que o “único” refúgio do ritual se tornou a religião, então, nada mais natural que o Bufão se infiltrasse nestas instituições para tentar manter seu vínculo ritualístico. Porém, ao mesmo tempo em que possuem esse vínculo ritualístico, eles se afastam de todo e qualquer culto religioso que comporte uma instância penal, seu vínculo ritualístico é com essa natureza além vida, vindoura de outra esfera e que não se finda num jogo de culpa, medo e penitência. Conforme Molinari afirma: “A história dos *giullari* e dos atores deste gênero em geral é, por toda a Idade Média, a história das suas condenações”³⁸. Tal afirmação tem total fundamento, pois, são

³⁷ “[...] *quelli che trasformano e trasfigurano i loro corpi con gesti e salti turpi, denudandosi o vestendo maschere orribili; quelli che seguono le corti dei grandi dicendo cose obbrobriose degli assenti; e quelli infine che cantano per celebrare le gesta dei principi e dei santi.*” MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. P.59.

³⁸ “La storia dei *giullari* e degli attori in genere è del resto, per tutto il medioevo ed oltre, la storia della loro condanna.” MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. 16ª ed. Roma: Editori Laterza, 2007. P.56.

estas instituições que o condenavam/condenam que preservam muitos documentos em que citam a presença destes atores em seu meio e, tais documentos, mostram a força e o impacto que o jogo destes Bufões tinha sobre o público. Por isso que é impossível falar dos Bufões e, conseqüentemente, das Máscaras fundidas a partir dele, sem falar de suas condenações. Condenação que, no que diz respeito a uma mudança de comportamento, não influenciou em nada, pois conforme sua natureza “[...] o *Buffon* nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpá-lo ou fazer dele um bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se recusa a pagar pela coletividade [...]”³⁹.

O Bufão carregava consigo um lema de vida que mostrava toda a sua compreensão de mundo: “Dormir, comer e deixar o mundo correr. Isto representa a honra do Bufão”⁴⁰. Através deste lema já se pode ter idéia de quanto seu comportamento ameaçava as instituições religiosas, pois, falta penitência, trabalho, temor, moral e deveres sociais, por outro lado, sobra prazer. Para o Bufão nada mais era preciso além de saciar seus desejos vitais... Descansar, comer em todos os sentidos e festejar a vida. Para ele o mundo funcionava como num bloco carnavalesco que festeja a vida – vale a pena lembrar que este lema “comer, dormir e festejar”, também faz parte das Máscaras da *Commedia dell’Arte*.

Com seu corpo grotesco o Bufão desperta naqueles que o vê, a repulsão, a repugna, o medo, a paixão, o desejo e a piedade, oferecendo ao espectador uma completa contraposição de sentimentos. Segundo Serge Martin, as principais características do Bufão são: um fiel servidor, divertido, imprevisível, malicioso, irônico, sábio conselheiro, revelador e provocador, cujas palavras e presença tocam a realidade como um “portal”.

³⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. P.35.

⁴⁰ Tradução da autora: “*Dormire, magnare e lasciar correre il mondo. E questo rapresenta l’onore del buffone.*” MOLINARE, Cesare. *La Commedia dell’Arte*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 1985. P.111.

Com sua aparência moribunda, pelas suas condenações, por sua aparente loucura ou pelo esconjuramento religioso, o Bufão tem “licença” de falar tudo a todos, sem ser alvo das leis hierárquicas, seu posto de “figura incrédula” permite isso. O Bufão é um ser sempre em mutação, o que o faz parecer fisicamente “inacabado”, ao público, ele cospe palavras lascivas e provocações amorais, advindas de um corpo que gangrena, mas que pulsa sexualmente. Um corpo deformado, aparentando estar em putrefação, ou gestação, pênis, seios e ventres inchados, um corpo que vibra sexualidade – um ato que pode ser o início e o fim de uma vida (como já dizia Shakespeare) – morte e vida, passagens de mundos diversos presentes num corpo em metamorfose – Isso é o Bufão.

Quando um Bufão fala é como se o universo virasse ao avesso e ao inverso — ele herdou a maestria da retórica do Mimo — com tal poder de discurso e com a força grotesca e carnavalesca do Sátiro, o Bufão se torna um *expert* em fazer “teatro e meta-teatro” da sociedade, invertendo a ordem estabelecida – vale a pena lembrar que são muitos jogos de troca de papéis entre Bufões e reis nas peças de teatro?

O Bufão utiliza com perspicácia a retórica, a mímica, a ironia e a metáfora. O duplo sentido sempre convém aos seus discursos, trazendo tudo aquilo que é cerebral para o plano físico, de preferência, para o plano do “baixo ventre”, seu reino por excelência. Com seus grandes órgãos genitais, com seus intestinos e feridas a mostra, palavrões e obscenidades que se misturam a discursos filosóficos e existenciais, suscitam uma reflexão sobre as relações humanas e toda a sociedade, intervindo pela deposição do poder estabelecido.

Segundo Balandier⁴¹, o Bufão zomba e ri de tudo: do poder, da guerra, da fome, da riqueza, da pobreza, da morte, do diabo, de Deus e do próprio homem. Com sua gargalhada o Bufão exorciza tudo aquilo que poderia amedrontá-lo e assim, sobrevive a uma sociedade que o rejeita, que o repele, mas

⁴¹ BALANDIER, George. O Poder na Cena. Trad. Luiz T. C. de Moura. Brasília (BR): Ed. Universidade de Brasília, 1980.

que ao mesmo tempo, se fascina com tamanha liberdade⁴².

Para esta pesquisa, o Bufão é um complexo de dinâmicas entre o FCS e o FPC, seu discurso, virtuosa herança Mimada, é lascivo e impregnado de uma loucura universal vindoura deste mesmo espaço onde tudo se encontra sem hierarquias e, sua natureza, contém conexões com o primitivo e o divino, relembrando, ao público, o que o ser humano tem de mais elevado e mais grotesco. O Bufão festeja a vida de modo ritualístico, com suas feridas, deformações e “deficiências”, apresenta ao público o seu corpo estracinhado e prazenteiro que emana e exala-se em festa. A sua presença invoca uma



Espectáculo FATO(S) DO BRASIL. Direção: Joice Aglae. Os atores: Erico José e Fabiana Monçalu. Fotografia: Felipe Botelho.

⁴² “*Qui rit de l'enfer peut rire de tout*”. MINOIS, George. *Histoire du rire et de la dérision*. França: Fayard. 2000. P. 249.

percepção da dualidade do mundo e da vida humana (vida e morte), ele traz nas suas entranhas e entranças o “princípio da vida material e corporal”. Nele e através dele, a Ancestralidade Festiva se faz presente, emana-se e exala-se, provocando sensações, também, naqueles que o assistem. O Bufão, então, é como se fosse um “portal”, pois é natural que um ser com tamanha conexão com este espaço abstrato, com o mundo dos ideais e dos fins superiores da existência humana, porte àqueles que o vêem algumas ínfimas partículas deste outro universo. Sendo o Bufão um ser em profunda dinâmica poética de elementos arcaicos da alma, com seu corpo prazenteiro, ele comove a todos a uma Ancestralidade Festiva — seu ato ritualístico/xamânico por excelência.

■ 150

O coro de Bufões invadindo um espaço, imediatamente, instaura a festa, invoca o ritual e joga com a realidade. Através de sua força liberam outra consciência e, como filosofia, o carnaval e o riso vêm ajudar a decifrar a realidade, incitando a todos a seguir seu “bloco carnavalesco”. O riso, fiel companheiro do Bufão, além de ter conexões psicológicas as quais não se adentrará neste artigo, também é uma ação física — e muito complexa. O riso também traz para o corpo uma reverberação em que a percepção sensível e sensações causadas, atravessam a esfera do momento em si, conectando-se com outras dimensões abstratas — é preciso lembrar que em muitas culturas o riso faz parte de cerimônias ritualísticas. No riso, vê-se mais um elemento que toca esferas de universos diversos e que o Bufão gerencia com grande habilidade.

São muitas as conjunções do Bufão com as instâncias superiores da existência humana e tais fatos levam a afirmação de que não se pode contestar radicalmente com aqueles que o associam a um *Trickster* — uma espécie de xamã ou feiticeiro — pois, de algum modo, ele pode ser reconhecido nesta linhagem de espécies de magos que fazem conexões entre universos diferentes, o da realidade e o da instância abstrata; ou o da realidade e a do ritual/divino.

No entanto, a conexão com este espaço abstrato do FCS é inerente a Máscara, porém, a ligação das Máscaras do

Arlecchino, Servetta, Cortiggiana, Zanni, Pulcinella, Pantalone e outras que fazem parte da Commedia dell'Arte, possuem, além desta ligação com o espaço abstrato vindoura dos fins superiores da existência humana, esta forte relação que versa menos ao sublime e mais ao carnaval e ao grotesco. Toda essa herança vem, através de um DNA imaginal, dos Bufões, dos Sátiros e/ou seres mitológicos ligados aos rituais festivos da Grécia Antiga... Lembrando que se trata de um período muito mais antigo daquele que se divulga como início do teatro. Mas, todo este caminho teórico percorrido entre o FCS, a tríade de Huizinga, as Manifestações Espetaculares Populares (brasileiras e Commedia dell'Arte), o FPC, o circuitos musculares resultantes deste FPC, a Ancestralidade Festiva e o Bufão, serve, somente, para validar a atitude lúdica de um *pesquisador* que se aventura pelos mares de um universo abstrato para tentar compreender o universo “concreto” da cena.

A técnica que foi desenvolvida para a “criação” de um Bufão⁴³ tem como principal “ação” a transformação do corpo a partir da imagem. Mas a imagem em que se inicia a transformação deste corpo é a do próprio corpo, porém ao avesso... Posteriormente, vem a ação de “construir” em imagem e em corpo, este espaço onde tudo se encontra, um espaço em que o corpo se metamorfoseia em sons, répteis, líquidos, aves, sólidos, densidades etéreas e pastosas, insetos, palavras, órgãos e coisas; provocando um corpo que passa de um estado a outro e percebendo aquilo que o identifica e o conecta a este espaço abstrato. Desta maneira, o *pesquisador* vai criando os circuitos musculares que se sobrepõem e se organizam de forma não racional, mas numa reação natural a esta sobreposição de imagens/circuitos, estabelecendo naturalmente as ligações entre um e outro e oferecendo ao *pesquisador* um corpo que, a partir da metamorfose, se institui como o corpo do “seu” Bufão – vale lembrar que quando se fala do corpo,

⁴³ A técnica de descoberta do Bufão, criada e desenvolvida dentro desta pesquisa, integra a primeira fase da pesquisa do doutorado, intitulado “Varda che Baucó!”, o qual estará disponível a partir de 2009, na biblioteca virtual da UFBA.

está-se incluindo a voz, a qual surge com este processo de maneira uníssona.

E necessário falar que todo o processo de descoberta do Bufão é realizado com base na carnavalização e no carnaval como festa, numa tentativa de trazer os princípios “vital e moral” para o corpo, como também, utilizar-se da alegoria para acrescentar a este corpo já transformado, elementos vindouros das imagens surgidas durante o processo, tais como falos, órgãos genitais, intestinos, peles, acessórios e assim, possibilitar a expressão imagética ampliada deste corpo em mutação, também para o público.

Depois que o *pesquisador* organizou, no corpo, o corpo e voz do Bufão, então, começa-se os trabalhos de aprimoramento, de tentar manter permanentemente o elo com a Ancestralidade Festiva, o aperfeiçoamento da sua retórica e o fortalecimento da sua presença física e energética diante do público.

Para fortalecer sua presença física e energética, o Bufão também precisa realizar a troca de energia, ele, como elo entre universos diversos, necessita experimentar-se como portal e experimentar o público como “alvo”, ele precisa lançar as partículas de “Ancestralidade Festiva” nesta real atmosfera e fazer o DNA imaginal se perpetuar e multiplicar-se...⁴⁴.

Após a descoberta do Bufão o *pesquisador* encaminha-se para as Máscaras da Commedia dell’Arte e Manifestações Espectaculares Populares Brasileiras e, com todo o conhecimento adquirido com o Bufão, a descoberta e ação das conexões entre tais Manifestações torna-se mais perceptível e como consequência de um processo já experimentado, o corpo compreende em que águas deve mergulhar para instituir os circui-

⁴⁴ Tendo em vista estas necessidades, próprias da linguagem do Bufão, a pesquisa desta técnica se estendeu à montagem do espetáculo “FATO(S) DO BRASIL”, o qual apresentava na cena um coro de sete Bufões que contavam de maneira “grotescocômicasatírica”, um “resumão” da história do Brasil - Elenco do espetáculo e atores que se “sujeitaram” e suportaram passar pelo processo: Andréa Rabello; Diana Ramos; Erico José; Fabiana Monçalu; Flávia Gaudêncio; Jorge Baia; Maryvonne Coutrot (Fernando Lopes e Simone de Araújo, participantes do processo, mas não do espetáculo).

tos energéticos e físicos correspondentes – vale lembrar que está-se falando da *Commedia dell'Arte* em seus primórdios ritualísticos, grotescos e carnavalescos, uma *Commedia dell'Arte* que está mais próxima dos desenlaces primitivos do que daquela que se praticada em 1700 e 1800 nas cortes europeias.

Como toda pesquisa, “Varda che Bauco” também é constituída de fases: a primeira prática é a da descoberta do Bufão; depois a da conexão entre as Manifestações Populares Espectaculares Brasileiras e Máscaras da *Commedia dell'Arte*. Esta segunda fase constitui-se da prática de Capoeira, Frevo e Samba e da apreensão das Máscaras da *Commedia dell'Arte* — que para tanto, esta pesquisa conta com a colaboração generosa de Claudia Contin e Ferruccio Merisi. Claudia Contin, pode-se dizer que foi a grande responsável pela “reinvenção” da *Commedia dell'Arte*; a partir de um estudo profundo e detalhado a pesquisadora gerou um repertório físico altamente sofisticado, mas totalmente baseado no popular, o qual requer grande empenho do ator, tanto físico quanto energético; o que vem ao encontro desta pesquisa. Contin reinstaura na Máscara dell'Arte o elo ritualístico, perdido ou desgastado com o passar dos tempos, mas também, revive seus enlances populares e carnavalescos, momento em que as pesquisas se encontram harmoniosamente.

Para esta pesquisa, considera-se que, a partir do momento em que o *pesquisador* possui a prática deste Bufão, criado especificamente para esta pesquisa, e das Manifestações Espectaculares Populares Brasileiras escolhidas, as quais contêm ligações intensas, profundas e vivazes com a festa e o carnaval, a compreensão e apreensão da forma física, mas ainda mais específico, da massa/força energética das Máscaras dell'Arte, a conexão entre tais manifestações se tornam mais acessíveis e tornam tal processo eficaz ao *pesquisador* que busca esta “versão primitiva” da *Commedia dell'Arte*. Porém, deixa-se claro que, não está se afirmando que este “é o caminho” para chegar-se às Máscaras da *Commedia dell'Arte*, sabe-se que este é apenas um dos oceanos no qual o *pesquisador*

pode se aventurar a mergulhar... e os caminhos marítimos são tantos...

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. SP: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. SP: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. SP: DIFEL, 1986.
- BAKHTIN, Mikhaïl. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999. P.8.
- BALANDIER, George. **O Poder na Cena**. Trad. Luiz T. C. de Moura. Brasília (BR): Ed. Universidade de Brasília, 1980.
- CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige**. Paris: Gallimard, 1967.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.97.
- CONTIN, Claudia. **Gli Abitanti di Arlecchinia – Favole didattiche sull'Arte dell'Attore**. Pasion di Prato – Udine (IT): Ed. Campanotto, 1999.
- _____. **Il Mondologo di Arlecchino**. Pasion di Prato – Udine: Ed. Campanotto, 2001.
- _____. **Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte**. in *Prove di Drama-turgia – Ano I – Nº1/2 – Setembro 1995*, CIMES – Università degli Studi di Bologna. Bologna (IT): Ed. Carattere, 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. RJ: Editora 34, 2000.
- HEERS, Jacques. **Festas de Loucos e Carnavais**. Trad. Carlos Porto. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura**. SP: Perspectiva, 1993.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução do Prefácio de Cromwel. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JUNG, C. G. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. RJ: Nova Fronteira.
- LECOQ, Jacques. **Le Corps Poétique**. Paris: Anrat, 1997.
- MARTIN, Serge; PEZIN, Patrick. **Le Fou Roi des théâtres / Voyage en Commedia dell'arte**. Saint-Jean-de-Védas (FR): L'Entretemps, 2003.
- MINOIS, George. **Histoire du rire et de la dérision**. Paris (FR): Fayard. 2000.

MOLINARI, Cesare. **La Commedia dell'Arte**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1985.

MOLINARI, Cesare. **Storia del Teatro**. Roma: Editori Laterza, 2007 (16ª ed.).

OLIVEIRA, Érico José S. de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)**. Recife, Ed. SESC Pernambuco, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra**. Milano (IT): Ed. Mursia, 1981 (última edição 1989).

VIGANO, Antonio. **Nasi Rossi il clown tra circo e teatro**. Montepulciano (IT): Ed. Del Grifo, 1998.