



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

EDINILSON MOTA DIAS

***ESCORIAL REVISITADO:*
ANÁLISE DO ESPETÁCULO À LUZ DO GROTESCO**

Salvador
2013

EDINILSON MOTA DIAS

ESCORIAL REVISITADO
ANÁLISE DO ESPETÁCULO À LUZ DO GROTESCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Salvador
2013

Ficha Catalográfica

Isabel Cristina Nascimento Santana - CRB - 5/1127

Dias, Edinilson Mota

D531e Escorial revisitado: análise do espetáculo à luz do grotesco / Edinilson Mota

Dias. – Salvador, Ba, 2013.

150 f.: il.

Orientador: Luiz César Alves Marfuz

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)– Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro e Dança, 2013.

1. Teatro. 2. Artes Cênicas - Grotesco. I. Marfuz, Luiz César Alves, orient.
II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDU: 792.02



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Escola de Dança / Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

EDINILSON MOTA DIAS

ESCORIAL REVISITADO: ANÁLISE DO ESPETÁCULO À LUZ DO GROTESCO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

Luiz César Alves Marfuz – Orientador _____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Fábio Dal Gallo _____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos _____

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Av. Araújo Pinho, 292 – Canela Salvador-BA 40110-150

ppgac@ufba.br 0055 71 3283 7858 www.ppgac.tea.ufba.br

A
Dionísio (em memória), meu pai.
Edite, minha mãe.
Chico, meu filho.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus que mora em mim e conduz minhas decisões e meu destino.

A minha família que sempre esteve ao meu lado em todas as minhas atitudes.

Ao professor Luiz César Alves Marfuz, amigo e orientador sempre tão dedicado, atencioso e receptivo.

A Cilene Nascimento Canda, minha esposa, por existir em minha vida, pelo seu amor, companheirismo, cumplicidade, dedicação, apoio, contribuições e reflexões sobre o meu trabalho.

Ao Francisco Canda Mota Dias, meu filho, que nasceu junto com esta dissertação e trouxe um novo sentido para minha vida.

Aos atores Deusi Magalhães, Marcos Machado e Leandro dos Reis e o cenógrafo Hamilton Lima pelas informações fundamentais sobre o processo da encenação, pelo apoio dado à pesquisa e pelas participações plenas na montagem e remontagem.

Ao jornalista José Lago Júnior e a psicóloga Ana Rita Ferraz pelas ressalvas emitidas sobre este trabalho.

Ao cinegrafista Denilson Mota Dias pela realização de inúmeras gravações em vídeo que foram base para análise da peça.

Ao fotógrafo Maurício Requião pelas fotos que ilustram o texto e ao designer em computação gráfica Benjamim Reis pelo tratamento dado as fotografias.

A Dinha Ferrero, Silvana Moura, João Esteves e José Araripe Júnior, parceiros de trabalho na TV Educativa da Bahia que muito me apoiaram nesta pesquisa.

Aos examinadores José Antonio Saja e Fabio Dal Gallo, pelas contribuições sugeridas para a dissertação, tão sinceras, importantes e fundamentais

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA, pela simpatia e dedicação de seus professores, pesquisadores e funcionários e por ter possibilitado a minha participação nessa experiência de pesquisa acadêmica tão enriquecedora e gratificante.

DIAS, Edinilson Mota. *Escorial* Revisitado: análise do espetáculo à luz do grotesco. 150 f. il. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Essa dissertação tem o objetivo de examinar o processo de encenação e reencenação do espetáculo teatral *Escorial*, realizado pelo *Núcleo Criaturas Cênicas*, tendo como viés analítico a estética do grotesco. A montagem é baseada no texto homônimo do belga Michel de Ghelderode e estreou em 2002, em Salvador, Bahia. O trabalho adota uma forma investigativa, apoiando-se na teoria e prática das artes cênicas e contempla um levantamento bibliográfico sobre o grotesco, com destaque para teorias, conceitos, aplicações e presença nas várias obras artísticas e em diversos períodos da história da arte. A pesquisa se baseou nos elementos que constituíram a encenação, que continua sua trajetória em eventuais apresentações em temporadas, mostras e festivais, e surgiu a partir da constatação que o grotesco estava presente na encenação de forma intuitiva. O fato de o espetáculo continuar atuante foi de grande importância para a realização deste trabalho, pois permitiu reconstituí-lo em todos seus detalhes, reapresentá-lo e examiná-lo, sob observação direta e olhar do pesquisador. Isto possibilitou a recriação da montagem, com o emprego intencional de aspectos ligados ao grotesco, e assim foi possível observar e analisar como seria a encenação a partir desta nova ótica. A pesquisa revelou que o grotesco pode se tornar uma via operativa da construção cênica nas mãos dos encenadores, utilizado para enfatizar determinados aspectos de uma montagem teatral, dialogando com elementos derivados ou reelaborados a partir dos princípios recorrentes que constituem a estética em foco.

Palavras Chave: Encenação. Grotesco. Dramaturgia. Artes Cênicas.

DIAS, Edinilson Mota. *Escorial* Revisited: analysis in the light of the grotesque spectacle. 174 f. il. In 2013. Thesis (Master) - Graduate Program in Theatre Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the process of mise-en scène and restaging of *Escorial*, Michel de Ghelderode, conducted by the Núcleo Criaturas Cênicas, with the analytical bias aesthetics of the grotesque. The assembly is based on the eponymous text Belgian Michel Ghelderode and debuted in 2002 in Salvador, Bahia. The dissertation adopts an investigative manner, relying on the theory and practice of the performing arts and has a bibliography on the grotesque, with emphasis on theories, concepts, applications and presence in various artistic works and in various periods of art history. The research was based on the elements that constitute the scenario, which continues its path in any seasons presentations, shows and festivals, and arose from the observation that the grotesque was present in the mise-en scène intuitively. The fact that the show continue acting was of great importance to this work, because it allowed reconstitute it in all its details, resubmit it and examine it under direct observation and the gaze of the researcher. This allowed for the recreation of the assembly, with the use of intentional aspects to the grotesque, and so it was possible to observe and analyze how the mise-en scène would be from this new perspective. The research revealed that the grotesque can become an operative via the scenic construction in the hands of a director, used to emphasize certain aspects of a stage production; you can talk to or reworked elements derived from the principles that constitute recurring aesthetics in focus.

Keywords: Staging. Grotesque. Dramaturgy. Performing Arts.

Na vida, além daquilo que vemos, há ainda uma enorme esfera do enigmático. O grotesco, que busca o supranatural, vincula na síntese extratos das contradições, cria o quadro do fenomenal e leva o espectador à tentativa de adivinhar o não *adivinhável*.

Vsevolod Emilevich Meyerhold, 1913.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Representação de um painel com elementos grotescos de Jacques Androuet Du Cerceau (1510–1585) influenciado pelos ornamentos encontrados na <i>Domus Aurea</i> .	Pag. 35
Figuras 02 e 03	Detalhe e todo da obra <i>Anunciação de Santo Emídio</i> , de 1486, do pintor italiano Carlo Crivelli (1430 - 1495).	Pag. 37
Figura 04	Em o <i>Incêndio de Borgos</i> (1514) de Rafael Sanzio (1483 – 1520), pode se observar figuras entrelaçadas nas colunas em torno do tema principal.	Pag. 38
Figura 05	Pintura maneirista de El Greco (1541 – 1614): <i>O Batismo de Cristo</i> (1597-1600), que mostra a mistura de elementos influenciada pelos temas grotescos.	Pag. 38
Figura 06	Detalhe da pintura <i>A Luta entre o Carnaval e a Quaresma</i> (1559) de Peter Brueghel, o Velho (1525 – 1569), que ilustra bem o grotesco nas festas populares medievais.	Pag. 42
Figura 07	Deus <i>Ganesha</i> do Hinduísmo.	Pag. 49
Figura 08	Pintura <i>A Parábola dos Cegos</i> (1568), de Pieter Brueghel, o Velho (1525 – 1569).	Pag. 56
Figura 09	Fotos de Michel de Ghelderode (1898 – 1962).	Pag. 56
Figura 10	Cena de <i>Escorial: Monge</i> confabula com o <i>Rei</i> .	Pag. 70
Figura 11	Pintura <i>Navio dos Loucos</i> (1503), de Hieronymus Bosch.	Pag. 72
Figuras 12 e 13	Foto do filme <i>Nosferatu</i> (1922), de F. W. Murnau e Foto do filme <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i> (1919), de Robert Wiene.	Pag. 75
Figura 14	Cena de <i>Escorial: Folia</i> tenta fazer o <i>Rei</i> rir.	Pag. 76
Figura 15	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> (vestido de bufão) lamenta-se pelo abandono da <i>Rainha</i> . Ao fundo o verdadeiro bufão contorce no trono.	Pag. 77
Figura 16	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> sai.	Pag. 78
Figura 17	Desenho de Cenário de Hamilton Lima.	Pag. 80
Figura 18	Cena de <i>Escorial: Monge</i> visita o <i>Rei</i> .	Pag. 80
Figura 19	Cena de <i>Escorial: Monge</i> aparece através da transparência do cenário.	Pag. 81
Figura 20	Desenho do Figurino do <i>Rei</i> de Hamilton Lima.	Pag. 82
Figura 21	Cena de <i>Escorial: Cena: O Rei</i> e seus trajes.	Pag. 82

Figura 22	Desenho do Figurino de Hamilton Lima para o <i>Folial</i> .	Pag. 82
Figura 23	Cena de <i>Escorial</i> : <i>Folial</i> toca tambor.	Pag. 82
Figura 24	Desenho do Figurino de Hamilton Lima para o <i>Monge</i> .	Pag. 83
Figura 25	Cena de <i>Escorial</i> : Cena: surge o <i>Monge</i> .	Pag. 83
Figura 26	Desenho do Figurino de Hamilton Lima para o <i>Homem Escarlata</i> .	Pag. 83
Figura 27	Cena de <i>Escorial</i> : Cena: surge o <i>Homem Escarlata</i> .	Pag. 83
Figura 28	Foto do Conde <i>Orlock</i> , em <i>Nosferatu</i> de 1922, de F. W. Murnau.	Pag. 85
Figura 29	Desenhos de <i>Os Caprichos</i> (1797/98) de Francisco Goya (1726 – 1828).	Pag. 86.
Figura 30	Pintura <i>Cristo Carregando a Cruz</i> (1502) de Hieronymus Bosch (1450 – 1516).	Pag. 87
Figura 31	Cena de <i>Escorial</i> : Rei e <i>Monge</i> confabulam.	Pag. 87
Figura 32	Cena de <i>Escorial</i> : Marcos Machado (Rei).	Pag. 89
Figura 33	Cena de <i>Escorial</i> : Deusi Magalhães (<i>Folial</i>).	Pag. 89
Figura 34	Cena de <i>Escorial</i> : Leandro dos Reis (<i>Monge</i>).	Pag. 90
Figura 35	Cena de <i>Escorial</i> : Leandro dos Reis (<i>Carrasco</i>).	Pag. 90
Figura 36	Cena de <i>Escorial</i> : <i>Folial</i> sente medo do <i>Rei</i> .	Pag. 90
Figura 37	Detalhes dos quadros: <i>Triptico da Tentação de Santo Antônio</i> (cerca de 1501) de Hieronymus Bosch (1450 – 1516).	Pag. 93
Figura 38	Detalhe do <i>Triptico do Jardim das Delícias</i> (1480/90) de Hieronymus Bosch (1450 – 1516).	Pag. 93
Figura 39	Desenho do Polichinelo da <i>Commédia Dell' arte</i> .	Pag. 93
Figura 40	Cena de <i>Escorial</i> : <i>Folial</i> em gesto cômico.	Pag. 93
Figura 41	Desenhos <i>Bali di Sfessania I</i> (1622) de Jacques Callot (1592 – 1635).	Pag. 95
Figura 42	Cena de <i>Escorial</i> : O <i>Rei</i> aguarda que o <i>Folial</i> faça-o rir.	Pag. 96
Figura 43	Cena de <i>Escorial</i> : O <i>Homem Escarlata</i> aguarda ordens do <i>Rei</i> .	Pag. 98
Figura 44	Cena de <i>Escorial</i> : O <i>Monge</i> , apesar de cego, é guiado por uma velha lanterna.	Pag. 99
Figura 45	Cena de <i>Escorial</i> : O <i>Monge</i> cego e moribundo.	Pag. 100
Figura 46	Pintura <i>São Francisco em Oração</i> (cerca de 1600), de El Greco (1541 – 1614).	Pag. 101
Figura 47	Pintura <i>A Extração da Pedra da Loucura</i> , 1494, de	Pag. 101

	Hieronymus Bosch (1450 – 1516).	
Figura 48	Detalhe de <i>O Juízo Final</i> - 1482, de Hieronymus Bosch (1450 – 1516).	Pag. 102
Figura 49	Cena de <i>Escorial: Rei imita Monge</i> .	Pag. 119
Figura 50	Cena de <i>Escorial: Rei</i> vestido de bufão.	Pag. 120
Figura 51	Cena de <i>Escorial: Folia</i> mostra como o povo bajulava os falsos monarcas.	Pag. 122
Figura 52	Cena de <i>Escorial: Folia</i> dança para o <i>Rei</i> .	Pag. 123
Figura 53	Cena de <i>Escorial: Folia</i> estrangula o <i>Rei</i> .	Pag. 123
Figura 54	Cenas de <i>Escorial: Rei</i> normal.	Pag. 125
Figura 55	Cena de <i>Escorial: Rei</i> vestido de bufão.	Pag. 125
Figura 56	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> acha que o <i>Folia</i> esta defecando e ri.	Pag. 126
Figura 57	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> exagera ao mostrar seu falo.	Pag. 127
Figura 58	Cenas de <i>Escorial: Três</i> faces “grotescas”.	Pag. 128
Figura 59	Cenas de <i>Escorial: O Rei</i> chora.	Pag. 132
Figura 60	Cenas de <i>Escorial: O Rei</i> , na sequência, cai na gargalhada.	Pag. 132
Figura 61	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> puxa o <i>Folia</i> para uma valsa.	Pag. 132
Figura 62	Cena de <i>Escorial: Folia</i> , como os menestréis, toca e dança.	Pag. 135
Figura 63	Cena de <i>Escorial: O Rei</i> deforme, caminha torto.	Pag. 137
Figura 64	Cena de <i>Escorial: Folia</i> , pérfido e arrogante.	Pag. 137
Figura 65	Cenas de <i>Escorial: O Monge</i> encolhe I.	Pag. 138
Figura 66	Cenas de <i>Escorial: O Monge</i> encolhe II.	Pag. 138
Figura 67	Cenas de <i>Escorial: O Monge</i> encolhe III.	Pag. 138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE 01	
1 O TEXTO – ANÁLISE DO TEXTO <i>ESCORIAL</i> NA ÓTICA DO GROTESCO	26
1.1 A FÁBULA	26
1.2 UMA BREVE ANÁLISE DO TEXTO	30
1.3 O TERMO <i>GROTESCO</i> E SUAS IMPLICAÇÕES	34
1.4 O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA E SUAS FORMAS DE EXPRESSÃO	49
1.5 O GROTESCO NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MICHEL DE GHELDERODE	53
1.6 CARACTERÍSTICAS DO GROTESCO NO TEXTO <i>ESCORIAL</i>	58
PARTE 02	
2 A ENCENAÇÃO: ASPECTOS DO GROTESCO PRESENTES NA MONTAGEM DE <i>ESCORIAL</i>	63
2.1 ELEMENTOS QUE NORTEARAM A ENCENAÇÃO	63
2.2 CARACTERÍSTICAS DO GROTESCO NA ENCENAÇÃO <i>ESCORIAL</i>	68
2.2.1 A iluminação expressionista	74
2.2.2 A cenografia da “estética do precário”	79
2.2.3 A caricatura na maquiagem	84
2.2.4 Os personagens	88
2.3 CONSTRUÇÃO FÍSICO/VOCAL NA PREPARAÇÃO DOS PERSONAGENS	103
PARTE 03	
3 A REENCENAÇÃO: <i>ESCORIAL</i> REVISITADO Á LUZ DO GROTESCO	114

3.1	REVENDO A MONTAGEM	114
3.2	UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS DO GROTESCO DEFENDIDOS POR BAKHTIN	115
3.3	UTILIZAÇÃO DE TÉCNICAS DE MEYERHOLD	129
3.4	ANÁLISE DA REENCENAÇÃO DE <i>ESCORIAL</i>	139
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
	REFERÊNCIAS	148
	ANEXOS	153

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação de mestrado é descrever e analisar, à luz de teorias sobre o grotesco, o proceso da encenação *Escorial*, montagem do *Núcleo Criaturas Cênicas*¹, que estreou em 2002, sob minha direção², baseada no texto homônimo do belga Michel de Ghelderode (1889 – 1962), escrito em 1927.

A proposta de realizar esta pesquisa surgiu no primeiro semestre de 2010, quando cursava, enquanto aluno especial, a disciplina TEA 514 - Trabalho Individual Orientado (TIO), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC – UFBA), ministrada pelo professor Luiz Marfuz. Neste período, o *Núcleo Criaturas Cênicas*, grupo de teatro no qual sou diretor artístico, foi contemplado pelo edital/2010 da *Fundação Nacional das Artes - FUNARTE*, órgão do Ministério da Cultura que apóia a montagem e permanência de espetáculos teatrais, além de outras ações no campo artístico. O projeto proposto consistia na mostra das três principais montagens do grupo: *Escorial*, de 2002, *A Pedra do Meio-Dia ou Artur e Isadora*, de 2006 e *Nhô Guimarães*, de 2008, no chamado *Projeto 03 X Criaturas Cênicas*.

Enquanto reensaiava *Escorial*, encontrava-me envolvido em uma pesquisa sobre o feio nas obras de arte, através do estudo da *História da Feiura* (2010), um levantamento de temas sobre o assunto organizado pelo pesquisador e escritor italiano Umberto Eco. A publicação, rica em citações de centenas de escritores, artistas e poetas é complementada por uma variedade de representações de elementos de aspectos desagradáveis em pinturas, desenhos, esculturas e fotografias, de vários períodos da humanidade. Sendo assim, o autor busca traçar um panorama da presença do feio nas obras de arte desde a Antiguidade Greco/Romana ao Mundo Contemporâneo.

Ao rever o processo da encenação de *Escorial*, constatei que muito dos aspectos apontados pela obra de Umberto Eco estavam presentes na peça. Uma montagem que se caracterizava pela atmosfera sombria, com personagens que

¹ Grupo de teatro de Salvador, criado em 2001, pelos atores Marcos Machado e Deusi de Magalhães e eu, o autor desta dissertação, Edinilson Mota Dias.

² Na encenação *Escorial* e nas diversas montagens realizadas pelo *Núcleo Criaturas Cênicas* assino como o nome artístico de Edinilson Motta Pará.

trafegam entre o humano e o animalesco, composições físicas de seres disformes, expressões faciais criadas a partir de caricaturas e máscaras sinistras e interpretações dos atores baseadas no exagero. Estes elementos, entre outros, sinalizam o caminho de obras calcadas na estética do grotesco, no significado que o historiador Wolfgang Kayser (2009) aponta:

Com ele [o grotesco] se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, participação de um mundo diferente {...} se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo. (KAYSER, 2009, p.20)

A identificação de características estranhas a realidade na montagem e a observação destes aspectos levaram-me a estudar o conceito de grotesco e suas implicações nas artes cênicas. A partir daí, surgiram questões relacionadas ao tema, como: O que seria o grotesco na obra de arte? Seria uma poética? Uma estética³? Um instrumento da cena? Como o grotesco se insere em um panorama artístico? Será que a presença na montagem foi concebida premeditadamente, ou foi um caso de intuição? Como se deram as minhas interferências como diretor no processo criativo da encenação *Escorial*? O que me fez ignorar a presença do grotesco no primeiro processo de encenação? Assim, com estes questionamentos como guia para a pesquisa, iniciaram-se as investigações para a dissertação de mestrado.

Ressalto que, durante todo o processo de montagem de *Escorial*, entre março e outubro de 2002, em nenhum momento foi cogitado, por mim, o encenador da obra, a abordagem sob a ótica do grotesco; e assim, diante da constatação de sua presença efetiva no resultado final da montagem, passei a considerar que esse aspecto foi se apresentando de forma ocasional, na acepção em que a artista plástica Fayga Ostrower aponta para o acaso em uma obra de arte:

Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência, por assim dizer, de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ele assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de se entender as coisas. (OSTROWER, 1990, p. 07)

³ No sentido em que Pareyson define que “[...] a estética tem um caráter filosófico e especulativo, enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo [...]” (PAREYSON, 2001, p. 15).

Desse modo, por não possuir uma conceituação clara sobre a estética do grotesco e sua atuação no campo das artes naquela época, acredito que a presença deste na encenação *Escorial* foi se estabelecendo de forma instintiva, definindo a forma e o conceito do espetáculo.

De antemão, aponto que essa pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia foi um retorno a esta instituição, complementando a minha formação acadêmica, pois, ingressei no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Direção Teatral em março de 1988, onde permaneci até dezembro de 1995. Durante esse período, procurei investir integralmente na carreira de diretor teatral. De início, atuei como assistente de direção das montagens: *Poemas, Sonatas e Confissões Patéticas* – 1988 e *Em Cima da Terra, Em Baixo do Céu (V Curso Livre da Escola de Teatro)* - 1989, dirigidas pelo professor, atualmente doutor, Sérgio Borges Farias.

Em seguida, trabalhando como diretor e iluminador, sob orientação de outros professores, realizei as seguintes montagens: *Coisa e Loisas*, (1990), de Samuel Beckett; *Doroteia* (1991), de Nelson Rodrigues; *A Exceção e a Regra* (1993), de Bertolt Brecht; *Guernica* (1994), de Fernando Arrabal e *A Vida é Sonho* (1995), de Calderón de la Barca. Durante esse período, na Escola de Teatro, sempre num esforço para ampliar meus conhecimentos na área teatral, busquei compreender a constituição do universo cênico através do estudo dos grandes mestres do teatro universal, principalmente, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Antonin Artaud e Samuel Beckett.

Em paralelo, em 1992, ingressei no Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB), mais precisamente na TV Educativa, onde, até hoje, exerço o cargo de diretor e produtor de programas especiais e documentários. Entre 1996 e 2001, passei um período dedicado a projetos da TVE com a realização de documentários sobre as tradições populares, com o objetivo de mapear culturalmente o interior da Bahia.

De centenas de trabalhos realizados, destaco o projeto *Bahia Singular e Plural*, por ter sido, na época de produção e veiculação, considerada o maior

registro audiovisual da cultura popular tradicional da Bahia e um dos produtos de êxito da TV Educativa. A série foi criada no IRDEB em 1997 para registrar, valorizar, preservar e divulgar as manifestações tradicionais e populares do Estado, visto que a grande maioria, até então, não tinha espaço de veiculação na mídia. Como resultado, foram produzidos e apresentados dezoito documentários, um conjunto de cerca de oitenta Interprogramas⁴ e oito CDs que registraram a singularidade e a diversidade das tradições da cultura popular da Bahia.

Para minha formação cultural, artística e pessoal, foi de grande importância ter participado desses projetos, no qual permaneci por cinco anos, pois ao conhecer de perto as raízes tradicionais, encontrei elementos que fundamentaram meus futuros trabalhos, tanto no campo das artes cênicas, quanto no audiovisual.

Em 2001, fundei, junto com a atriz Deusi Magalhães e o ator Marcos Machado, o *Núcleo Criaturas Cênicas*, que já realizou as seguintes montagens: *O Aprendiz do Sonho*, de Júlio Góis – 2001; *Escorial*, de Michel de Ghelderode (indicações de Melhor Espetáculo, Diretor e Melhor Ator de 2002, no *Prêmio Braskem de Teatro*) – 2002; *O Circo dos Insetos*, de Graça Meurray – 2003; *A Pedra do Meio-Dia ou Artur e Isadora*, adaptação do romance escrito em formato de cordel de Bráulio Tavares (*Prêmio Braskem de Teatro* – Melhor Espetáculo Infanto-Juvenil – Voto Popular) – 2006; *Nhô Guimarães*, adaptação do romance homônimo de Aleilton Fonseca – 2008 e *A Farsa da Boa Fortuna* – 2010, de Deusi Magalhães. Em um trabalho a parte com o ator Marcos Machado, dirigi, em 2007, *Coralinda*, um monólogo com textos em prosa da poetisa goiana Cora Coralina.

Considero que algumas dessas montagens sofreram fortes influências desse contato com elementos da cultura popular. Por exemplo, em *Escorial*, um drama medieval, no qual se assenta a presente pesquisa, os movimentos dos dançarinos de maracatu de Pernambuco serviram de base para as coreografias e composições físicas dos personagens; *O Circo dos Insetos* foi um espetáculo infanto-juvenil em que os atores passaram por intenso trabalho de técnicas circenses; em *A Pedra do Meio-Dia ou Artur e Isadora*, as rimas do cordel do texto original foram mantidas em toda encenação, que foi permeada por cantigas populares de domínio público e *Nhô*

⁴ Interprogramas correspondem à micro documentários com tempos entre trinta segundos e um minuto, veiculados em meios a programações da TVE.

Guimarães foi uma adaptação do romance escrito em homenagem a *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, no qual, vários causos e histórias do sertão são contados por uma personagem octogenária, ao lembrar um amigo de seu marido, *Nhô Guimarães*, uma clara referência ao autor mineiro.

Minhas experiências profissionais, tanto nas artes cênicas, quanto no audiovisual, me levaram a pesquisar e experimentar diversas linguagens em vários formatos para a cena teatral e televisiva. Sendo assim, considero ser importante a pesquisa em torno da montagem *Escorial*, pois esta peça representa uma síntese que reúne informações ligadas a imagens, sons, movimentos cênicos, iluminação, etc., adquiridas no meu ofício como diretor de teatro e de audiovisual.

Esta pesquisa se delinea como qualitativa de cunho investigativo, atuando nos campos da teoria e da prática das artes cênicas. Para fundamentar teoricamente o trabalho, fiz o levantamento de um vasto material bibliográfico sobre o grotesco, com destaque nas teorias, nos conceitos, nas aplicações e presença nas várias obras artísticas e nos diversos períodos da história da arte; identifiquei sua participação em muitos gêneros teatrais e analisei publicações e autores que vêem o grotesco como um instrumento de composição de obras artísticas; busquei informações referentes às obras de Michel de Ghelderode, procurando destacar quais influências que levaram a apontar aspectos do grotesco no texto *Escorial*.

O trabalho foi desenvolvido no nível prático, com base nos elementos que constituíram a encenação, que prossegue seu caminho em ocasionais apresentações em temporadas, mostras e festivais⁵. O fato de o espetáculo se manter atuante foi preponderante para a realização deste trabalho, o que me permitiu reconstituí-lo em todos seus detalhes, remontá-lo e analisá-lo pela observação direta, com olhar de pesquisador, confrontando-o com as teorias do grotesco,

⁵ Depois de sua estreia em setembro de 2002, *Escorial* recebeu três indicações para o Prêmio Braskem de Teatro/2002-BA nas categorias – Melhor Espetáculo, Melhor Ator Marcos Machado e Melhor Diretor Edinilson Motta Pará; indicação também no X Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga/CE – 2003, na categoria Melhor Atriz Coadjuvante – Deusi Magalhães. Conquistou no Festival Nacional de Teatro de Teixeira de Freitas/2002-BA, os prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Ator - Marcos Machado e Melhor Figurino - Hamilton Lima. Foi selecionado para o Palco Giratório Nacional do SESC/2005 sendo apresentado em 05 capitais (Brasília, Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba e Fortaleza) e mais 18 municípios do sul do país, com o grupo ministrando oficinas de teatro em cada cidade. Em março de 2008, participou do Festival Nordeste de Teatro do BNB, apresentando nas cidades de Souza, na Paraíba; Juazeiro do Norte e Fortaleza, no Ceará. Em abril de 2010, voltou em cartaz no *Projeto 03 X Criaturas Cênicas*, ao lado de dois outros espetáculos do grupo: *A Pedra do Meio-Dia ou Artur e Isadora* e *Nhô Guimarães*.

contando com a participação efetiva de atores e técnicos envolvidos na peça⁶. Isso possibilitou a recriação da montagem, com o emprego intencional de aspectos ligados ao grotesco, em algumas cenas, e assim pude observar e avaliar como seria a encenação a partir desta nova visão.

Com relação ao levantamento de dados sobre o processo de encenação, foi utilizado o seguinte procedimento: coleta de vários depoimentos, através de entrevistas semiestruturadas, registradas em vídeos, com o elenco e alguns técnicos que participaram do trabalho de construção da peça.

Os testemunhos foram coletados em duas etapas distintas, numa tentativa de reavivar, através da memória de cada um, todo processo de montagem. Na primeira, em 21 de setembro de 2011, no Teatro do IRDEB, foi realizada uma entrevista coletiva, com o elenco, na qual foram obtidos dados gerais sobre a montagem. Em seguida, foi feita uma leitura analítica do texto, tendo sido observados elementos que constituíram a criação das ações e construção dos personagens. Nestes momentos, as entrevistas foram conduzidas por mim e direcionadas aos atores Marcos Machado e Leandro dos Reis e a atriz Deusi Magalhães.

A segunda etapa, em 13 de janeiro de 2013, foi na residência do cenógrafo Hamilton Lima, com uma seção de entrevista com parte do elenco (Deusi Magalhães e Leandro dos Reis). Desta vez a abordagem aconteceu individualmente, na qual foram coletados dados específicos sobre a formação de cada personagem, contribuição na construção do espetáculo e visão crítica sobre o processo.

Em 14 de janeiro de 2013, o entrevistado foi o cenógrafo Hamilton Lima, em sua própria residência, ele que é o responsável pelo cenário, figurino e adereços do espetáculo. Argúi, durante a entrevista, questões referentes ao processo de ambientação e criação artística da encenação.

⁶ O elenco é formado por Marcos Machado (Rei), Deusi Magalhães (Folial, o Bobo da Corte) e Leandro dos Reis (Monge/ Homem Escalarte, o Carrasco). A equipe técnica é composta por Hamilton Lima (Concepção de Cenário, Figurino e Adereços), Álvaro Lemos (Trilha Sonora) e Edinilson Motta Pará (Direção e Concepção da Luz).

E em 15 de janeiro de 2013, entrevistei o ator Marcos Machado, em sua residência, levantando aspectos específicos da construção de seu personagem e da criação do projeto de maquiagem, o qual ele foi o responsável.

Além disso, com o intuito de obter uma visão crítica de pessoas de fora do processo de montagem, recolhi e analisei entrevistas com alguns espectadores que assistiram as apresentações do espetáculo. Estas entrevistas se deram através de intenso diálogo com os conceitos e teorias sobre o grotesco.

Diante do material recolhido sobre a teoria e análise prática da montagem, concebi uma “nova” encenação, com base na original, em que se estabelecia um diálogo com os conceitos de grotesco de Mikhail Bakhtin e E. V. Meyerhold: o primeiro, por definir o grotesco como categoria estética de intensa presença nas festas populares da Idade Média, período em que a trama do espetáculo se passa; e o segundo, por ser um dos encenadores pioneiros na apropriação do grotesco como instrumento da encenação. Essa remontagem foi muito significativa por possibilitar a observação da encenação à luz consciente de teorias e práticas pertinentes ao grotesco.

Para o embasamento teórico, foram fundamentais a abordagem de uma diversidade de autores e temas. Por exemplo, em relação ao grotesco como categoria artística e fenômeno estético, tive como referência Muniz Sodré, Raquel Paiva, Luigi Pareyson, Mary Russo e Umberto Eco; sobre o grotesco como instrumento da cena teatral e o papel do encenador como condutor do processo de criação cênica, E. V. Meyerhold, Antonin Artaud, Eugênio Barba, Matteo Bonfitto, Peter Brook e Jerzy Grotowski; em relação às teorias de análise do texto e do espetáculo, Anatol Rosenfeld, Cleise Furtado Mendes, Martin Esslin e Patrice Pavis; sobre a visão do grotesco medieval e na Idade Moderna, Peter Burke e Mikhail Bakhtin; o historicismo do termo *grotesco*, Wolfgang Kayser, Victor Hugo e Jean-Jacques Roubine; sobre o grotesco e o metateatro, Lionel Abel; em relação ao grotesco na cena meyerholdiana, o próprio Meyerhold, Aldomar Conrado, Béatrice Picon-Vallin, Maria Thaís, Arlete Cavaliere, J. Guinsburg e Sílvia Fernandes; e na análise do texto *Escorial* e informações sobre o autor Michel de Ghelderode, Celina Scheinowitz, entre outros.

Esse conjunto de autores levou-me a identificar que o grotesco, mais do que uma linguagem, pode ser visto como um instrumento da encenação por possuir um repertório de referências estéticas e poéticas aplicadas nos muitos gêneros artísticos ao longo da história, que merece ser estudado com mais aprofundamento.

Além destes teóricos e da encenação em si, a pesquisa teve como base os textos e as fontes artísticas que foram referências em seu processo de criação: análise de fotos e vídeos nos vários estágios da montagem; reavaliação das obras artísticas que influenciaram a concepção do espetáculo – pinturas, romances, filmes, contos, músicas; análise de desenhos e croquis, para cenário e figurinos; exame de textos escritos para o programa do espetáculo; e críticas da imprensa.

Para uma avaliação mais precisa, recorri à análise semiológica, abordando como funcionavam, se estruturaram e se organizavam os signos teatrais no processo de montagem de *Escorial*. Para isso, optei por um recorte, visando privilegiar os elementos que durante a construção do espetáculo, foram fundamentais para examiná-lo sob a ótica do grotesco. Desse modo, aponto como principais: os aspectos visuais – movimento dos atores, gestos, expressões corporais e faciais, maquiagens, iluminação, cenário, figurino e adereços - e os aspectos sonoros – expressões e entonações vocais, sons produzidos pelos atores através do corpo, instrumentos musicais e utilização de cânticos.

Assim sendo, para sistematizar a análise semiológica dos procedimentos cênicos adotados na construção do espetáculo, recorri à proposta de Patrice Pavis (2008), no que se refere à abordagem analítica, a partir da exposição de duas vertentes da encenação: o *metatexto* e o *texto espetacular*, usando-os como base para as apreciações:

O metatexto é um texto não escrito que reúne as opções da encenação que o encenador tomou, consciente ou não, ao longo do processo dos ensaios, opções que transparecem no produto final. O texto espetacular é a encenação considerada, não como um objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos. (PAVIS, 2008, p. 4-5).

Com base no conceito esboçado por Pavis, cabe salientar que muitas das opções cênicas utilizadas na encenação de *Escorial* surgiram da investigação como encenador, e no trabalho coletivo com os envolvidos – elenco, cenógrafo/figurinista, maquiador e diretor musical. Por conseguinte, a montagem final esboça a conjunção

do “metatexto”, que o público não vê claramente, mas está presente no levantamento de informações pessoais (anotações, referências pictóricas e literárias, memórias) para a construção do espetáculo; e do “texto encenado” visível, através da encenação, fotos, vídeo e texto dramático.

Esta dissertação de mestrado se divide em três temas ligados diretamente à abordagem de *Escorial*: análise do texto, apreciação da encenação e investigação sobre a reencenação, todos contemplados pela ótica dos conceitos do grotesco investigados na pesquisa.

Na primeira parte da dissertação, nomeada de **O Texto: análise do texto *Escorial* na ótica do grotesco**, apresento a fábula, através de um resumo da trama que se desenvolve no texto *Escorial*; exponho as características dos personagens, do cenário e do ambiente cênico proposto pelo autor; traço um breve relato sobre a trajetória artística de Michel de Ghelderode, autor de *Escorial*, com referências que apontam influências para a presença do grotesco em algumas de suas obras; aponto para os aspectos do gênero da farsa presentes no texto e da presença da paródia e do metateatro, como formas de criticar as situações e os personagens; explano sobre a origem do termo *grotesco* e seus desdobramentos, suas influências nas artes plásticas, artes cênicas e associação ao caricato, ao absurdo e ao antinatural, e, com base nisto, aponto os aspectos específicos do grotesco no texto; e indico as características peculiares que inserem o grotesco como categoria estética, por contemplar o processo criativo, a obra e a sua recepção e por servir de parâmetro para refletir sobre o belo na arte.

Na segunda parte da dissertação, chamada de **A Encenação: aspectos do grotesco presentes na montagem de *Escorial***, discorro sobre as estratégias utilizadas no processo de encenação de *Escorial*, como: definição do espaço e tempo da trama e adaptação do texto e apresentação das referências pictóricas e cênicas que serviram como norteadores da encenação; faço uma análise dos elementos que compõem o espetáculo com foco nas influências que instauraram aspectos grotescos, com destaque na iluminação, cenografia, maquiagem e características dos personagens; avalio a construção dos personagens com base na composição de expressões faciais exageradas, vozes distorcidas e corpos disformes; e reflito sobre a metodologia empregada para a construção do corpo e

voz dos personagens e das ações que tiveram como base as pesquisas de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, que, na época da encenação, eram as duas vertentes para trabalhos físicos de preparação dos atores, que acreditava ser ideal para a proposta da montagem.

Na terceira parte, denominada de **A Reencenação: *Escorial* revisitado à luz do grotesco**, exponho o processo de remontagem do texto *Escorial* embasada no conceito de grotesco proposto por Meyerhold, por ter sido o primeiro encenador a sistematizar elementos para criação cênica baseada no grotesco; aplico elementos referentes ao realismo grotesco de Mikhail Bakhtin, que o identifica como parte do cotidiano do homem medieval, durante as festas populares, devido ao fato de que a trama da peça se passa na Idade Média; analiso o “novo” *Escorial*, apontando as modificações ocorridas na reencenação, com vistas a explicar sobre os caminhos que uma obra pode tecer no seu processo de construção e reconstrução; confronto as minhas percepções, observando as diferenças entre as duas montagens e a estranheza que ambas impõem ao público; e, por fim, elaboro uma reflexão crítica sobre as minhas interferências e escolhas como diretor no processo criativo da encenação *Escorial*.

Contudo, apesar do reconhecimento da abrangência do grotesco no uso de suas técnicas por diferentes artistas em diversas partes do mundo, é notório o número reduzido de estudos e pesquisas acadêmicas sobre o assunto no Brasil. Por isso, considero que esse trabalho tem, entre outros objetivos, a proposta de contribuição para uma reflexão e análise das características do grotesco e de suas aplicações nas obras artísticas; difundir e apresentar o seu uso como uma via operativa de construção da obra de arte, com uma intenção declarada, sendo um eficaz instrumento de composição de cena e de criação de personagens nas mãos de um encenador que busca uma ferramenta com a função de provocar uma reação reflexiva por parte do espectador.

A aprendizagem adquirida com essa experiência foi de excepcional importância para minha trajetória como encenador, pois minha visão como criador mudou a partir do momento em que atentei para a potencialidade do grotesco como instrumento da cena. Isso foi possível ao estabelecer um diálogo entre a teoria e a prática, sem deixar que uma engessasse e petrificasse o processo da outra. Sendo

assim, pude observar, em um experimento empírico, ao reencenar a montagem *Escorial*, como o eixo de uma encenação pode ser deslocado a partir de intervenção de elementos originários de determinada teoria da estética, utilizada intencionalmente, recriando e levando a repensar o conceito geral de uma proposta cênica. Assim, constatei que a teoria, por também ser resultado da imersão do pesquisador na prática, pode apontar caminhos e soluções interessantes para novas imersões no campo criativo.

PARTE 01

1 O TEXTO: ANÁLISE DO TEXTO *ESCORIAL* NA ÓTICA DO GROTESCO

Nesta seção, apresento a trama enredada na peça *Escorial*, seguida de uma análise do texto, com base no gênero farsesco. Aponto alguns períodos e obras artísticas em que os elementos do grotesco se manifestaram com maior evidência; mostro características que define o grotesco como uma categoria estética; traço um panorama da carreira artística do escritor belga Michel de Ghelderode, dramaturgo de *Escorial*, apontando os autores e aspectos da estética do grotesco que influenciaram suas obras e exponho elementos do grotesco no texto *Escorial*.

1.1 A FÁBULA

De antemão, considero conveniente apresentar um resumo da peça⁷, para melhor compreensão do seu conteúdo e contexto que a envolve. Deste modo, é descrito uma síntese da história baseada nas motivações, conflitos, resoluções, desenlaces, ações cênicas, propostas de cenário, figurino e características dos personagens sugeridas pelo autor e concretizadas na encenação do *Núcleo Criaturas Cênicas*.

A história ocorre na Idade Média, em um reino decadente. Enquanto um monge anuncia que a rainha agoniza no leito de morte, um rei velho e decrépito articula um jogo de encenação e poder com o seu bobo da corte. Nesse embate, surge a possibilidade da troca de personagens, que fará com que verdades sejam reveladas e os dois deixem cair as máscaras com as quais desempenham seus papéis. As ações ocorrem num jogo patético no qual as cenas se desenvolvem com intensa carga de crueldade e humor macabro.

A trama se passa em um castelo desgastado pelo tempo com estandartes feitos de trapos pendentes do teto, constantemente balançados pelo vento, num lugar onde paredes emboloradas formam corredores labirínticos. Do lado de fora soam barulhos de batidas de sinos que se misturam com gritos agonizantes de uma mulher enferma, uivos e latidos de cães. Sons que anunciam a morte. No palácio,

⁷ Em ANEXOS, encontra-se o texto da peça que serviu de base para esta análise.

um rei sentado no trono, no centro do salão, levanta-se de súbito e corre, parecendo um louco acuado, exigindo, com uma voz rouca, envelhecida, porém, potente, que essa confusão cesse. O monarca tem a face enrugada, extremamente feia. Seu corpo envergado, apoiado no cetro, apresenta movimentos ágeis, apesar de ser claramente um homem muito idoso. De repente, o barulho pára, atendendo as ordens do soberano.

Surge um monge, esquivando-se dos corredores, vestido com um hábito negro e roto. Segura em uma das mãos, que parecem garras, um crucifixo enferrujado, e na outra, uma lanterna acesa. O capuz que cobre sua cabeça esconde partes de um rosto extremamente pálido e envelhecido. O religioso anuncia que os médicos estão fazendo o que podem para salvar a rainha da morte, mas, tudo indica que de nada adianta. Seu corpo é lânguido e curvado, sua voz é rouca e cansada, sua respiração é curta e ofegante, como a de um tísico. O rei demonstra desdém pelo trabalho dos médicos, humilha o padre, e, imitando-o jocosamente, arranca-lhe o capuz, mostrando a cabeça alva e careca, revelando-o extremamente feio.

O monarca expulsa o pároco do salão e dá início a um convulsivo choro pelo estado terminal da rainha. Porém, sua lamentação, subitamente, é substituída por uma gargalhada insana, explicando que tudo aquilo era um ensaio para mostrar ao povo o sofrimento do rei e faz alarde de como é um grande ator, exigindo a presença do bobo da corte para apreciar sua atuação e fazê-lo rir. Surge um bufão, carregando um tambor, no qual toca batida em tons fúnebres, entoando um cântico triste.

O bobo da corte tem um corpo torto, com pernas arqueadas, caminha com dificuldade; sua face, com boca e nariz exagerados, parece um desenho de caricatura, também, muito feio. Ele demonstra estar extremamente entristecido. O rei exige que ele faça uma palhaçada, o bufão experimenta cambalhotas, tombos, acrobacias, danças e músicas, porém, nada desperta um riso no rei, que agride o servo com chutes exigindo uma palhaçada digna. O bobo experimenta careta e gestos obscenos, mas, nada faz o rei rir. Cansado, o bufão senta no tambor, começa a chorar intensamente, de forma crescente e desesperada, e o seu pranto se transforma em um soluçar incontido. Os movimentos físicos que o corpo dele

exprime, leva a solavancos que mais parecem esforços para uma defecada. Ao notar tal semelhança, o rei demonstra apreço e, finalmente, solta uma gargalhada.

Para continuar a diversão com o bobo, o rei se utiliza de poderes mágicos para hipnotizar o servo; os gestos do monarca fazem o bobo da corte acreditar que é um cachorro e se comporta como tal, latindo, se coçando e rosnando, a cada ordem do rei. Aos sons do bobo, se juntam latidos e uivos de cães, vindo da área externa, que parecem anunciar algo sinistro rondando o castelo, fazendo com que o rei, mais uma vez, exija que estes sons cheguem ao fim, encerrando o estado de transe do bobo.

O monarca volta a ordenar que o bufão faça-o rir. O bobo então conta uma história com movimentos corporais e expressões faciais e verbais de um menestrel. Com passos de dança e toques festivos no tambor relata ao rei que nos dias de celebrações, o povo de sua cidade natal sai às ruas e elege um "rei" entre o povaréu para que, durante as comemorações, esse falso monarca possa servir de objeto de brincadeiras e ações burlescas. O rei, ouvindo tudo, se diverte com os movimentos e palavras do bobo, que continua a sua contação de história com passos de danças populares, dizendo que a certa altura da festa tira-se a coroa e o cetro do falso rei, despindo-o de sua realeza. Ao dizer isso, lança ao chão esses adereços do verdadeiro rei. O soberano, ao ver-se sem seus apetrechos reais, fica estupefato, mas o bobo continua com suas danças e cânticos e, subitamente, agarra o rei pelo pescoço e tenta estrangulá-lo. O rei sufocado pelas mãos do bobo explode em gargalhada, pegando o bobo de surpresa, fazendo-o soltar o monarca. O rei, recuperando-se do ataque, continua gargalhando, recolhe seus pertences e agride o bobo com um forte chute que o lança ao chão, elogiando o servo por ser capaz de realizar um ato tão maldoso. Diante disto, para dar continuidade às representações, propõe ao bobo a troca de papéis e, por um momento, o bobo passa a ser rei e o rei passa a ser bobo.

O soberano põe seu manto sobre os ombros, encaixa a coroa na cabeça do servo, põe o cetro em sua mão e o conduz ao trono, enquanto, toma para si o barrete, casaco e tambor do bobo, anunciando uma pantomima. O rei, vestido de bobo, efetua danças e cantos com bastante agilidade e conhecimento técnico. Enquanto executa seus movimentos, relata sobre a infelicidade de um rei vivendo

com uma rainha que o despreza, sobre a solidão de um monarca que não é amado pela esposa e desdenhado pelo povo.

O bobo da corte, vestido de rei, sentado no trono, sente-se incomodado pelo peso das vestes reais, levanta-se, assume um ar de soberano e reage às palavras do outro. Afirma que, na verdade, era a rainha que vivia triste e enclausurada naquele ambiente mórbido e que ela sentia-se como uma prisioneira de um mundo caótico. O rei, em sua interpretação de bobo, retoma a palavra. Irado e insano, diz saber de todos os encontros secretos da rainha com amantes, inclusive com o bobo, e que em razão disso, envenenou a esposa, enquanto ela dormia. Desesperado ao ouvir tal revelação, o bobo lança-se fora do trono, tentado se esconder pelos corredores. O rei começa a gargalhar e, em tom sarcástico, propõe ao bobo encerrar as representações, vangloriando-se como um grande ator. O bobo surge melindrado com receio de ser agredido mais uma vez pelo rei, que, por sua vez, pede sua coroa de volta.

O bobo, achando que a representação continua, alega ser ele na verdade o rei, pois teve o amor de uma rainha. Ao ouvir tais palavras, o rei parte para cima do bobo, os dois se atacam em uma luta corporal pela coroa, quando surge o monge anunciando que a rainha acabara de falecer. O bobo cai em prantos ao ouvir a notícia, enquanto o rei se contorce em gargalhadas, tomando de volta seu manto e sua coroa. O monge se retira, o bobo chora copiosamente pela morte da rainha e o rei, aos gritos, exige a presença do carrasco, que surge como um animal, com o corpo atrofiado, coberto por trapos, mãos que parecem garras e a cabeça protegida por um velho capuz negro. O rei ordena ao servo bestial que mate o bobo, ação que é executada com uma corda que o sufoca até a morte. O rei, ao ver o bobo morto, diz ser fácil substituir uma rainha, porém, é muito difícil ter outro bom bobo da corte. O carrasco se retira arrastando o corpo do bufão, enquanto o rei caminha resmungando sobre a morte do bobo e, de repente, explode de seu peito uma estrondosa gargalhada.

Este é um breve resumo das ações que ocorrem no texto *Escorial*, um drama escrito em um ato, em 1927⁸, pelo dramaturgo belga Michel de Ghelderode (1898 – 1962).

1.2 UMA BREVE ANÁLISE DO TEXTO

Considero o texto *Escorial* uma peça que mostra como as relações humanas podem ser conflituosas quando a manutenção do poder nas mãos de uma das partes está em jogo. É uma dramaturgia que aborda temas como autoritarismo, violência, indiferença e traição, com ações carregadas em revelações, vingança, ternura, ódio, magia, liturgia e, em especial, a morte, que, como um cruel algoz, é uma presença constante em citações, ações e atitudes dos personagens.

O texto é definido pelo autor como um drama, no sentido de apresentar um desenvolvimento de fatos e circunstâncias compatíveis à realidade. Porém, aspectos farsescos podem ser observados nas caracterizações dos personagens e ações que propõem situações caricatas e contrárias, com exageros premeditados e mistura do trágico e cômico com tendência para o burlesco e ridículo.

Segundo o professor Eric Bentley (1967), a farsa é um gênero teatral que trafega na dramaturgia em que os opostos convivem mutuamente:

Caracteristicamente, a farsa promove e explora os contrastes mais amplos possíveis entre tom e conteúdo, superfície e substância, e no minuto em que um dos dois elementos da dialética não estiver presente em sua extrema e pura forma é possível que se registre um enfraquecimento da ação dramática. (BENTLEY, 1967, p. 221).

Em *Escorial*, esta característica da farsa de reunir elementos heterogêneos é notada nos articulados jogos de situações cômicas e cruéis que se sucedem e juntam-se trocas de papéis e imitações e ridicularizações entre os personagens. Tais circunstâncias levam à cenas que remetem atitudes contraditórias, como por exemplo, um bobo da corte incapaz de fazer o rei rir, por estar entristecido pela

⁸ Teve sua primeira edição em 1928 (*La Renaissance d'Occident*), em seguida, em 1943 (*La Renaissance du Livre*), 1948 (*Labor*) e 1950 (*Gallimard*). A análise desta obra foi baseada na tradução de Mário Silva da edição da *Gallimard*, publicada em 1950, pertencente ao banco de textos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

morte da rainha e um rei que, para revelar o seu conhecimento sobre assuntos obscuros do reino, se metamorfoseia em bufão.

O autor de *Escorial* maneja, na construção das cenas, jogos de contrários, nos quais as ações tensas sucedem situações engraçadas, e vice-versa. Assim sendo, revela-se no texto outro aspecto importante ligado à farsa, que é a presença do tragicômico, que consiste em um gênero misto que mantém um equilíbrio estável entre o risível e o trágico. Por exemplo, pode-se notar na cena em que *Folial*⁹, o bobo da corte, desesperado por sofrer tanta crueldade do *Rei*, tenta estrangulá-lo, descrita pelo autor da seguinte forma:

[...] suas mãos abrem-se e seus dedos separam-se. O rei bate os dentes. Folial dir-se-ia que perdeu a consciência e que apenas suas mãos operam, poderosas, avançando no vazio em direção do pescoço do rei. Este sentiu as pernas vergarem e deixou-se cair no trono, com a boca aberta. Quer gritar, mas o grito não sai. As mãos do bobo apertam-lhe o pescoço. O rei sente-se sufocar. Mas um riso estridente sai de sua boca escancarada. Esse riso açoita o bobo que larga a prêsã e deixa pender as mãos. O rei abandona o trono e conserva-se a distância. (GHELDERODE, 1950, p.10).

É um momento extremamente tenso que é interrompido com uma forte gargalhada do *Rei* que se liberta, sentindo certo prazer em ver tamanha violência na reação do bobo. Na sequência, o soberano se contorce no chão de tanto rir, levanta-se e acerta um fortíssimo chute no bobo da corte, que cai pesadamente no chão, curvando-se de dor. Assim, as duas ações opostas – tensão e riso – atuam com suas forças correspondentes de forma que não se sobrepõem uma à outra, mas se sucedem em maior ou menor grau de intensidade.

Para Bentley, a farsa é notória “no seu amor pelas imagens violentas” (BENTLEY, 1967, p. 221). Com base nisso, pode-se observar que em *Escorial*, o *Rei*, na sua condição de soberano, transfigurado pela loucura e sede de vingança, não mede as consequências de suas atitudes cruéis e violentas sobre o bufão e sobre o *Monge*, ações de intensidade crescente que parecem que vão desencadear em uma desgraça eminente. Sobre esse aspecto, vale à pena observar a reflexão de Bentley sobre como a fatalidade se conecta com a farsa:

⁹ No texto *Escorial*, três personagens são apresentados por substantivos: Rei, Rainha e Monge, enquanto os outros dois são nominados: Folial, o bobo da corte ou bufão e O Homem Escarlata, o carrasco. Optei em quando me referir ao *Rei*, *Monge*, *Folial*, *Rainha* e *Homem Escarlata* utilizar em itálico. Quando se apresentar os vocábulos: bobo da corte, bufão e carrasco, recorrer ao uso normal.

Na farsa, os acasos deixam de parecer obra do acaso e as travessuras têm um método em suas loucuras. Um efeito final na farsa é que a travessura, a brincadeira, a troca, a confusão, parecem um equivalente de fatalidade, uma força que não depende de nós, quer para o bem ou para a catástrofe, mas para a agressão sem risco. (BENTLEY, 1967, p. 223).

Segundo o autor, é como se a fatalidade na farsa agisse de forma invisível, conduzindo os personagens a um desfecho trágico. Em *Escorial*, a violência desproporcional em gestos e palavras deferidas pelo *Rei*, cria uma constante atmosfera densa, que o próprio personagem relativiza, zombando de si mesmo ou dos outros personagens. Como por exemplo, na cena em que o *Rei* chora pela morte da *Rainha*:

O REI - O rei está triste... [...] Chorarei como chorarias por mim, minha rainhazinha querida, se a Morte se tivesse enganado de aposento!... (*ri às gargalhadas e seu riso mecânico prolonga-se durante algum tempo. Senta-se num degrau*) Como é engraçado! E ninguém foi testemunha das minhas lágrimas! Olá, Folia! Por que não viste teu rei chorar, bufão? Folia! Porventura te devoraram meus cães, carne de fazer rir? (GHELDERODE, 1950, p. 06).

Nesta cena, o choro abundante do *Rei* explode em uma gargalhada estridente, deixando claro que tudo não passou de uma simulação dele. Pode-se dizer que a presença de elementos opostos na farsa (comicidade e tensão) se alternando, rompe a harmonia da situação e leva à instauração de certa leveza no aspecto aparentemente denso de uma cena trágica. Isso causa uma quebra nos sentidos, um alívio, um riso nervoso, desconcertante no leitor do texto dramático.

Diante disso, o autor parece querer remeter o texto *Escorial* a uma dramaturgia em que elementos contrários trafegam mutuamente. Neste sentido, esses opostos são transfigurados, também, na proposta de uma cenografia que mescla a suntuosidade de um castelo medieval com a decadência de uma realidade em crise: “Uma sala de um palácio espanhol. Iluminação de subterrâneo. Ao fundo, opacas tapeçarias, perenemente agitadas por rajadas e mostrando vestígios de brasões desbotados.” (GHELDERODE, 1950, p. 03). O autor recomenda um cenário que remeta a algo que já foi sublime e que agora convive com o caos: o passado e o presente em conflito.

Outro aspecto que remete à mistura de formas pode se notar na descrição dos personagens sugerida pelo autor. Este propõe que sejam disformes, sujos, feios, doentes e que trafeguem no hibridismo do humano e o animal.

O REI - É um rei doente e pálido, com a coroa vacilante, os trajes imundos. Ao redor do pescoço e nos dedos, jóias falsas. É um rei delirante, imbuído de magia negra e de liturgia, com os dentes apodrecendo. El Greco, pintor bisonho, fez seu retrato.

FOLIAL - O bobo da corte, metido em sua roupa de cores berrantes, é um atleta de pernas tortas, com modos de aranha. Vem de Flandres. Sua cabeça ruiva – grande bola expressiva – é iluminada por dois olhos que parecem lentes de aumento.

O MONGE – Negro e tuberculoso.

O HOMEM ESCARLATE - com dedos desmedidos e peludos. (GHELDERODE, 1950, p.02).

Essas propostas revelam *Escorial* como uma dramaturgia que conduz a um universo que preza pelo terrível, horripilante, sinistro e sombrio na descrição do ambiente e na composição dos personagens. Estes, em particular, são referenciados como seres que apresentavam aspectos horríveis, decadentes e deformados, cujas características beiram o exagero e transitam entre o humano e o subumano.

Além das rubricas do autor, são muitas as réplicas dos personagens que remetem à feiura deles, como, por exemplo, na primeira aparição do *Monge*, o *Rei* o trata como: “esqueleto que se introduz, sorrateiro, nas chaminés” (GHELDERODE, 1950, p. 04); ao referir-se ao bobo, o *Rei* afirma que: “Sete pecados podem ler-se, em letras maiúsculas, no velho pergaminho do teu rosto. Os sete pecados mortais e muitas outras abominações!” (idem, p. 09); e o bobo, face a face com o rei, ao retirar sua coroa e cetro, reconhece que: “Agora, não passais de um homem qualquer, e tão feio, por sinal!” (idem, p. 12). Como pode se notar, o autor vai dando pista sobre a composição física dos personagens através dos diálogos criados para eles.

Diante das indicações de Ghelderode, nas rubricas e nas réplicas, podem-se chegar às seguintes características dos personagens: o *Rei* é um monarca velho, doente, solitário, decadente e abandonado, provido de atitudes insanas, acredita ser possuidor de poderes mágicos e se acha um grande ator; suas ações buscam a todo tempo manter a postura de soberania, riqueza, poder e glória que já não existem

mais. O *Folial* é o bobo da corte, de corpo torto, velho, enfraquecido e triste, pois, acredita que foi amado pela *Rainha*, que se encontra no leito de morte; é obrigado a encontrar alguma forma de fazer o *Rei* rir e assim cumprir sua função. O *Monge* é tuberculoso, esquelético e cego, que vive a se esquivar pelos corredores do castelo, fazendo dos ouvidos seus olhos. O *Homem Escarlata* é o carrasco, que por ser extremamente servil ao *Rei*, perdeu a dimensão de humanidade, só encontrando no bestial, no instintivo, sua forma de vida e de participação no mundo.

Ao analisar estas características, pode-se considerar que esses aspectos remetem às expressões referentes a personagens e figuras descomunais, monstruosas e horrendas, que estão à margem da beleza e da harmonia em suas construções, que podem ser encontrados nas figuras meio homem/meio animal das lendas da mitologia da antiguidade; nas pinturas fantásticas de Bosch e Brueghel; nos contos e romances góticos de Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann; nos seres animalizados dos mimos e da *Commedia dell'arte*, que comumente são caracterizados como representantes da arte calcada no grotesco.

1.3 O TERMO *GROTESCO* E SUAS IMPLICAÇÕES

Foi em meio à efervescência artística, cultural, política e religiosa do Renascimento¹⁰, que ornamentos com figuras estranhas, assimétricas e sem proporção de forma, denominadas de *grotescas*, foram encontradas e despertaram um modo de ver a obra de arte por uma nova ótica.

O surgimento do termo *grotesco*, no sentido etimológico, não decorreu de um fenômeno natural, e sim, de um acontecimento histórico e cultural, a partir da descoberta dos ornamentos citados acima que apresentavam imagens pintadas, desenhadas ou esculpidas, expondo personagens híbridos que misturava animais,

¹⁰ Ao fazer um recorte entre o século XV e o século XVII, pode-se observar que esse foi um período de intensos acontecimentos no campo político, religioso e cultural para a constituição do pensamento do povo europeu pós Idade Média rumo à Idade Moderna. O homem presenciou o “crescimento do mundo” através das descobertas das grandes navegações que revelaram impérios ultramarinos no Novo Mundo (Américas), na África e na Ásia. Como consequência; conviveu-se com as profundas tensões religiosas da Reforma Protestante e da Contra Reforma, que começou na Alemanha, no início do século XVI e abalou as crenças espirituais nos principais países da Europa. No campo artístico e cultural, esse período estava no auge da Renascença na Europa, que começou nos fins do século XIII e se estendeu até meados do século XVII. (JANSON, H. W./JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988).

plantas e seres humanos, assim como acentuadas distorções de proporções e quebra de simetria.

Uma das escavações aconteceu nas ruínas das *Termas de Trajano e Titus*, localizadas na *Domus Aurea*, ou Casa Dourada, em frente ao Coliseu, construídas durante a gestão do Imperador Nero¹¹ (37 – 68 d. C.). Do fato dessas descobertas terem sido em cavernas, surgiu a origem do termo: “grotta”, que em italiano significa gruta ou caverna, com a junção de “esco”, que significa escuro, derivando para *La grottesca* e *grotesco*. Segundo a professora e crítica literária Mary Russo (2000), essas descobertas foram de grande significado para os renascentistas:

Esta escavação representou um dos mais importantes e controvertidos resgate da cultura romana na Itália renascentista porque o que ali se encontrou era quase irreconhecível: uma série de estranhos e misteriosos desenhos, em que vegetais e partes do corpo humano e de animais se combinavam em formas intrincadas, mescladas e fantásticas. (RUSSO, 2000, p.15).

Conforme foi apresentado por Mary Russo, tais ornamentações causavam espanto, pois foram identificados como originais dos primeiros anos da *Era Cristã* (Século I). Porém, o pensamento estético da época ainda estava voltado para a ideia de que a arte da Antiguidade Clássica dos gregos e dos romanos era apenas representada pelo equilíbrio das formas e pela simetria das proporções.



Figura 01: Representação de um painel com elementos grotescos de Jacques Androuet Du Cerceau (1510–1585) influenciado pelos ornamentos encontrados na *Domus Aurea*.

¹¹ Nero Cláudio César Augusto Germânico (37 – 68 d. C.), imperador romano que governou entre 54 e 68 d. C.

O escritor Umberto Eco (2010) afirma que na antiguidade a harmonia das dimensões de medidas era a principal referência para definir a beleza:

No século IV a.C., Policleto¹² produziu uma estátua, denominada posteriormente de Cãnone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal; mais tarde, Vitruvius¹³ ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total, a cabeça, 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante. (ECO, 2010, p. 23).

Diante desta descrição, pode-se dizer que a obra de arte que não se encaixasse nessas regras era considerada o oposto do belo, ou seja, o feio, por apresentar formas desproporcionais.

A inquietação estava justamente no fato destes ornamentos representarem um período da história em que o belo era festejado, por isso, essas descobertas foram importantes, na medida em que rompem com o ideal de simetria e harmonia nas criações artísticas.

Os renascentistas revalorizavam a cultura clássica antiga e sua filosofia, com uma compreensão fortemente antropocêntrica e racionalista do mundo, tendo o homem e seu raciocínio lógico, como referência para a ciência e a arte. O escritor Wolfgang Kayser (2009) afirma que o grotesco agradou os renascentistas porque eles viram nesses estilos de criação artística um caminho para se repensar os cânones que regiam o mundo livre do pensamento teocêntrico da Idade Média:

Havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios das plantas, dos animais e dos homens, bem como, da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSE, 2009, p. 20).

¹² Policleto (460 – 410 a. C.), escultor grego, também conhecido como Policleto de Argos, Policleto de Sicião, Policleto, o Velho, ou Policlito.

¹³ Marcos Vitruvius Polião (70 - 25 a. C.), arquiteto e engenheiro romano, que viveu no século I a. C. Autor de *De Architectura* (27 a.C), escritos que serviram de base para os estudos posteriores sobre hidráulica, engenharia, urbanismo e arquitetura e autor de *O Homem Vitruviano*, que se tornou referências sobre as proporções exatas para um corpo humano perfeito. As propostas de *O Homem Vitruviano* viraram gravura pelas mãos de Leonardo da Vinci.

Pode-se perceber isto na segunda definição que os artistas renascentistas conceberam para este estilo cheio de hibridismo: *sogni dei pittori*, (sonho do pintor, em italiano), um estilo que representava a ruptura com qualquer ordenação em relação à razão. Segundo Kayser (2009), alguns dos grandes nomes da arte renascentista italiana recorreram às possibilidades que o grotesco oferecia, sob encomenda da Igreja Católica. Um dos primeiros exemplos conhecidos de ornamento grotesco são os desenhos feitos na pintura *Anunciação de Santo Emídio*, de 1486, do pintor italiano Carlo Crivelli (1430 - 1495). O quadro que mostra a anunciação de Santa Maria recortado por várias superfícies planas que formam faixas contínuas, verticais e horizontais, com desenhos que mesclam formas distintas que se ramificam em várias direções.



Figura 02 e 03: Detalhe e todo da obra *Anunciação de Santo Emídio*, de 1486, do pintor italiano Carlo Crivelli (1430 - 1495).

Em 1502, o Cardeal Todeschini¹⁴, solicitou ao pintor italiano Pinturicchio¹⁵ (1454 - 1513) a decoração das abóbadas da biblioteca junto à Catedral de Siena. O clérigo, atento para as descobertas, solicitou enfeites “com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamamo grottesche*” (KAISER, 2009, p. 18). Já, por volta de 1515, o pintor renascentista, Rafael (1483 - 1520), estampou gravuras compostas de arabescos e linhas onduladas verticais, com animais e espécies vegetais entrelaçados para o forro e pilares das *loggie* papais, no Vaticano. Neste início os

¹⁴ O Cardeal Todeschini, nascido *Francesco Todeschini-Piccolomini* (1439 – 1503), foi o Papa Pio III, de brevíssimo pontificado, cerca de um mês, entre 16 de setembro e 18 de outubro de 1503, data de sua morte.

¹⁵ Bernardino di Betti (1454 - 1513), pintor italiano chamado Pinturicchio.

temas grotescos eram como acessórios que decoravam as margens, deixando a pintura principal ocupar o centro.



Figura 04: Em o *Incêndio de Borgos* (1514) de Rafael Sanzio (1483 – 1520), pode se observar figuras entrelaçadas nas colunas em torno do tema principal.

Diante disso, é possível admitir que os renascentistas, ao lançarem um novo olhar sobre as composições artísticas, libertadas das leis de proporção, simetria e harmonia, descobriram um campo de possibilidades de criação que elementos do grotesco podiam oferecer. De certa forma, essa atitude abriu caminhos para a arte maneirista.

O maneirismo, cujo início é considerado por volta de 1520, na Itália, pode ser visto como representante contrário ao antropocentrismo renascentista que tinha o homem como o centro do mundo.



Figura 05: Pintura maneirista de El Greco (1541 – 1614) - *O Batismo de Cristo* (1597-1600), que mostra a mistura de elementos influenciada pelos temas grotescos.

Os maneiristas passam a revelar um universo labiríntico, contraditório, incoerente e caótico, que resulta em manifestações artísticas, principalmente de descrença e de pessimismo.

Um das referências para este estilo artístico foi o grotesco, que segundo Anatol Rosenfeld (1996) serviu com ponte entre a arte renascentista e a barroca:

Os artistas da *maniera*, na transição entre a arte renascentista e barroca, tinham predileção pelo grotesco, pelo *sogni dei pittori*, levando ao extremo os motivos de ornamentos da antiguidade encontrados em grutas (a raiz do termo grotesco provém do italiano *grotta*) e caracterizado pela mistura dos mundos humanos, animal e vegetal. [...] exige do artista e poeta que estabeleça ligações entre os fenômenos mais desencontrados, como ocorre no sonho e na loucura. (ROSENFELD, 1996, p. 60).

Em conexão com esta afirmação, os pesquisadores brasileiros Muniz Sodré e Raquel Paiva (2004) observam que o grotesco tem papel de criar transgressão devido aos aspectos

[...] rebeldes, antimecânicos, sensuais – tanto na escultura e na pintura quanto nas roupas e nos costumes sexuais. No que alguns entendem como variante grotesca do barroco, a transgressão assume a forma de uma heterogeneidade forte, em geral chocante. (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 24).

Contudo, o domínio do grotesco não podia ser considerado uma ação exclusiva desse período, ou das escolas artísticas citadas. Muniz Sodré e Raquel Paiva afirmam que é possível identificar o grotesco em obras anteriores ao surgimento do seu termo:

Pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas *ante litteram*, isto é, antes do aparecimento da palavra e de sua associação a um juízo de gosto, inclusive na antiguidade clássica. [...] deste modo, pode-se localizar o grotesco em quase tudo que os gregos enfeixavam na expressão *paraskóptēn pollá*, isto é, as brincadeiras escatológicas, as obscenidades, os ditos provocativos, capazes de suscitar o riso. (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 35-36 – grifos dos autores).

Conforme expresso pelos autores, é possível identificar obras da Antiguidade Clássica que se encaixam na categoria do grotesco devido à ocorrência de hibridização das formas e da quebra de harmonia e simetria, aparecendo nas fábulas, nos enredos épicos, na literatura e nas artes cênicas. O pesquisador Umberto Eco (2007) admite que seja muito frequente a presença de personagens de

aspectos grotescos, com a mistura de corpos humanos e animais, na mitologia universal, na qual:

[...] vagam seres assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais: ver, em Homero, as Sereias (que não eram como a tradição posterior as representou, mulheres fascinantes com cauda de peixe, mas aves de rapina). [...] em Virgílio, Cérbero e as Harpias, e igualmente as Górgones (com cabeças eriçadas de serpentes e patas de javali), as Esfinges, de rosto humano sobre corpo leonino. [...] Minoutauro, cabeça taurina sobre corpo humano. (ECO, 2007, p. 34).

Eco ainda afirma que a cultura classicista não considerava o mundo necessariamente todo belo. Suas mitologias narravam feiuras e erros, mas em compensação, os artistas viam nos deuses do Olimpo o modelo supremo de beleza e perfeição. O ensaísta russo Mikhail Bakhtin (2010) também relaciona a presença do grotesco em várias manifestações anteriores ao surgimento do termo:

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tão pouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” como, por exemplo, as estatuetas de terracotas, [...] nas pinturas cômicas dos vasos, por exemplo, figuras de sócias cômicos (Hércules, Ulisses), cenas de comédias, etc.; e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionadas de uma forma ou de outra com as festas carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 27-8).

Como se pode notar é muito vasto a identificação do grotesco nas obras de arte, fenômeno que não ficou restrito à pintura, mas esteve presente na literatura, nos dramas, na arte estatuária, em vários períodos da história. Desse modo, o termo também derivou para *burlesco*, ao se referir a elementos grotescos nas farsas e nos textos literários, e *arabesco*, quando aplicado à arquitetura e pintura; o nome deriva da semelhança com as formas e desenhos das tapeçarias árabes. Foi criado também o termo *brutesco*, predominante em Portugal, em referência às interpretações que artistas populares faziam de determinados motivos de obras cultas. O principal suporte destes motivos são os azulejos, arte decorativa portuguesa, que entre outros desenhos, exibem motivos exóticos que embaralham flores fantásticas, pássaros e insetos.

Com o passar do tempo, a expressão *grotesco*, que fora criada em função de um termo técnico específico de um tipo de decoração romana ligada à antiguidade e de um estilo renascentista nela inspirado, foi aos poucos se transformando em adjetivo para designar o que é feio, bizarro e fantástico. Assim afirmam Muniz Sodré e Raquel Paiva:

Em fins do século dezessete, o dicionário de *Richelet* registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, donde “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco” “ação grotesca”. Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante”. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

Dessa forma, o termo, quando normatizado pelo *Dicionário da Academia Francesa* (1694), passou a ter um significado amplo, associado também ao caricato, ao absurdo e ao antinatural. Neste sentido, Mikhail Bakhtin identifica o período da história que abarca a Idade Média e o Renascimento como um vasto campo de pesquisa para apreciação do grotesco nos costumes do homem europeu, relacionando-o com o fenômeno do carnaval e das festas populares:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (BAKHTIN, 2010, p. 08).

Durante as festas populares, como elementos de aspectos cômicos, é apresentado um mundo de bizarrices, comilanças, xingamentos, ousadias, exageros, depravações e corpos deformados, elementos que são considerados pelo escritor como essencialmente grotescos.

Com base nestas afirmações de Bakhtin, observa-se que no texto *Escorial*, o autor, Michel de Ghelderode, intencionalmente, procura espelhar esse mundo de estranhezas e personagens disformes. Podem-se notar elementos deste realismo grotesco nas citações dos festejos populares rememoradas pelo bufão; na exploração da imitação, da paródia e das sátiras entre os personagens; e na utilização de termos grosseiros, como por exemplo, nos insultos verbais que o *Rei* lança aos seus súditos, como na cena em que, ao conduzir o bobo, vestido de rei ao trono, exclama: “Sobe para o trono, gorila coroadado!” (GHELDERODE, 1950, p. 14).

Possivelmente, o conceito de pudor do homem medieval era diferente dos homens dos períodos posteriores. As famílias viviam, promiscuamente, dormindo no mesmo recinto, às vezes no mesmo leito, onde as necessidades sexuais ocorriam na presença de todos e as obrigações fisiológicas eram realizadas em campos abertos, sem grandes preocupações com a privacidade.



Figura 06: Detalhe da pintura *A Luta entre o Carnaval e a Quaresma* (1559) de Pieter Bruegel, o velho (1525 – 1569), com personagens de corpos exagerados e expressões disformes que ilustra bem a presença do grotresco nas festas populares medievais.

Durante as festas populares, o homem medieval sentia-se livre para expor em público suas depravações e o corpo era a grande vitrine para mostrá-las: um corpo que não se preocupa com padrões de forma e harmonia. Segundo Bakhtin, era no corpo humano, sem reservas e sem modéstias, que se refletia a essência do grotresco medieval:

[...] o corpo grotresco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2010, p. 23).

O autor de *Escorial* parece querer por em cena esse corpo grotresco nas referências à deformidade dos personagens, salientada nas rubricas do texto e

intensificada nas falas. Cito, como exemplo, a cena em que o *Rei* se refere à fealdade do bufão “O teu rosto de mascarão exprime desassossego, angústia, desespero, tudo aquilo que deveria aparecer no meu e que não aparecerá, não obstante meus esforços! E tua feiúra é soberana, realmente soberana...” (GHELDERODE, 1950, p. 13). Esse é apenas um de muitos exemplos em que o autor de *Escorial* oferece indicações relativas à feiura e desproporção física dos personagens.

Segundo Bakhtin, a partir da segunda metade do século XVII e século XVIII, com o neoclassicismo, quando as artes e literatura se voltaram para o cânon clássico, assiste-se a “[...] um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares.” (BAKHTIN, 2010, p. 30), e conseqüentemente, o grotesco se vê diminuído ao nível do cômico de baixa qualidade.

De acordo com a tendência neoclássica, uma obra de arte só seria perfeitamente bela na medida em que imitasse não as formas da natureza, mas as que os artistas clássicos gregos já haviam criado. E esse trabalho de imitação só era possível através de um cuidadoso aprendizado das técnicas e convenções da arte clássica. Diante disto, as manifestações de caráter popular vão perdendo força, porém, o grotesco subsiste, com sua riqueza de forma, conservando a relação com as festas populares na *Commedia dell'arte*, nas comédias de Molière, nos romances filosóficos de Voltaire¹⁶, Diderot¹⁷ e nos escritos de Swift¹⁸.

Para Bakhtin, a permanência do grotesco nessas obras

[...] permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajudar a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos: permite olhar o universo com outros olhos, compreender até que ponto é relativo tudo que existe, e, portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 30).

¹⁶ François Marie Arouet, mais conhecido como Voltaire (1694 – 1778) escritor e filósofo francês, conhecido pela sua perspicácia na defesa das liberdades civil e religiosa.

¹⁷ Denis Diderot (1713 – 1784), filósofo e escritor francês. Em seus escritos preocupava-se sempre com a natureza do homem, a sua condição, os seus problemas morais e o sentido do destino.

¹⁸ Jonatha Swift (1667 – 1745), escritor irlandês que se notabilizou por satirizar a sociedade de sua época.

Devido a essas características e possibilidades de releitura da realidade que o grotesco oferece às obras, no século XIX, o fenômeno volta a ser foco de discussão. Os artistas do movimento romântico reivindicaram-no de forma veemente, como instrumento para combater as regras de harmonia e beleza do neoclassicismo. Enquanto os artistas neoclássicos se voltaram para a imitação da arte greco-romana, submetendo-se às regras determinadas pelas escolas de belas-artes, os românticos procuraram se libertar das convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade do artista. O escritor francês Victor Hugo (1988), um dos porta-vozes do movimento, estabeleceu uma defesa¹⁹ ferrenha pela existência equilibrada de opostos, convivendo mutuamente, na obra de arte:

Ela [a poesia] se porá a fazer como a natureza, a misturar nas criações sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime; em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 1988, p. 25).

O drama romântico propõe juntar no mesmo plano de valores, pólos heterogêneos, caracterizando-se, enquanto procedimento artístico, pela mistura de gêneros. A presença do grotesco provoca na obra artística um desajuste das formas simétricas, desequilibrando as relações harmônicas e, que, segundo Hugo, só assim pode-se realizar uma arte em total consonância com a natureza.

Ao contrário do grotesco da Idade Média e Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Bakhtin considera que tudo que é costumeiro, coletivo, festivo, banal, habitual e com a participação de todos, torna-se, subitamente, delirante, ambíguo, estranho e hostil ao homem no grotesco romântico. O autor define esse grotesco como “[...] de câmara, uma espécie do carnaval que o indivíduo representa na solidão, com consciência aguda de seu isolamento.” (BAKHTIN, 2010, p. 32). Neste ponto, Kayser concorda com Bakhtin ao afirmar que: “O grotesco é o mundo alheio (tornado estranho).” (KAYSER, 2009, p. 159). Este mundo estranho se prolifera na literatura

¹⁹ A primeira defesa do grotesco foi escrita em 1761, denominada “Arlequim ou a Defesa do Grotesco”, de Justus Möser, “contra as investidas do gosto classicista, empreende-se aqui a defesa não apenas do grotesco, mas de o grotesco, que destarte (assim sendo) era concebido como categoria estética.” (KAYSER, 2007, p. 41)

gótica, com destaque nas obras dos contistas do horror E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), Franz Kafka (1883 – 1924) e Edgar Alan Poe (1809 – 1849) e na dramaturgia alemã do movimento *Sturm und Drang*²⁰.

Para Bakhtin, o riso no grotesco apresentado nas obras do romantismo sofre uma importante transformação: “Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo.” (BAKHTIN, 2010, p. 33). Kayser complementa: “O riso provém, desde logo, das antecâmaras cômicas, caricaturescas. Já misturada com a amargura, assume, na passagem para o grotesco, traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica.” (KAYSER, 2009, p. 160). Essas características sombrias são espelhadas nas obras góticas dos escritores deste período.

Depois do Romantismo, a partir da segunda metade do século XIX, a preferência pelo grotesco enfraqueceu notavelmente. Quando se fazia menção a ele, era para relegá-lo às formas do cômico vulgar de baixa categoria, ou para interpretá-lo como uma forma particular de sátira negativa, com o intuito de desmoralizar o satirizado.

No século XX, acontece um retorno do grotesco de forma intensa nas produções artísticas modernas. Pode-se dizer que esse fato deve-se à criação artística ter encontrado nele uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo. Para o pesquisador Anatol Rosenfeld (1969), as características do grotesco que promovem a união entre os opostos se manifesta como uma arte totalmente antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos, o que vem a ser o conceito mais adequado para apreciar boa parte da arte moderna:

Como exemplo pode servir a dramaturgia de autores como Alfred Jarry, Ionesco, Adamov e Beckett que se integra num contexto maior quando vista na perspectiva dessa categoria. Ocorre à lembrança o “Teatro del Grotesco”, dos Chiarellis Nicodemi, [...] Pirandello, [...] Franz Wendekind [...] (ROSENFELD, 1969, p. 60).

²⁰ Movimento literário romântico alemão, que ocorreu no período entre 1760 e 1780. Uma das características de sua literatura era de expressar os sentimentos de forma muito intensa dolorosa, atormentada ou medonha. Entre os representantes do movimento, destacam-se Goethe (1749 – 1832) e Schiller (1759 – 1805).

Em consonância com Rosenfeld, Bakhtin acrescenta que o grotesco moderno pode se distinguir a partir de duas linhas principais:

A primeira é o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco realista (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda). (BAKHTIN, 2010, p. 40 – grifo do autor).

Os autores admitem que o grotesco tornou-se uma ferramenta eficaz para mostrar um mundo estranho diante das novidades da nova era, como na dramaturgia do *Teatro del Grottesco Italiano*²¹, do Teatro Expressionista²², do Teatro do Absurdo²³, que se tornaram referências para as artes cênicas contemporâneas.

Rosenfeld (2000) aponta o uso do grotesco como um dos recursos cênicos literários utilizados pelo encenador alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956) para criar o distanciamento no espectador: “Certos contrastes são colocados lado a lado, sem elo lógico e mediação verbal.” (ROSENFELD, 2000, p. 157). Esses contrastes são exemplificados pelo autor através do tratamento poético e elevado que Brecht apresenta em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, uma história sinistra de *gangsteres* e *atravessadores*.

Com relação ao uso do grotesco no teatro contemporâneo, destaco o trabalho do encenador russo Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 – 1940) que, na primeira metade do Século XX, foi um dos pioneiros a utilizar elementos do grotesco de forma sistematizada na realização de espetáculos teatrais. Sobre os procedimentos

²¹ Na Itália, um grupo de dramaturgos se reuniu sob o nome *teatro del grottesco*, cujas criações se desenvolveram entre 1916 e 1925. O texto de estreia foi o drama *La Maschera e Il Volto* (A Máscara e a Face) de Luigi Chiarelli (1880 – 1947), que foi representado em Roma em 1916 e trazia no subtítulo a designação de “grotesco”. Esse texto faz um questionamento sobre a verdadeira face do homem, cujas máscaras que ele usa para representar para o outro e o quanto o homem é condicionado pelos valores da sociedade, como marionete do destino. Um dos expoentes deste movimento nas artes cênicas foi o dramaturgo Luigi Pirandello (1867 – 1936).

²² Um dos aspectos do grotesco no expressionismo compreende no uso da deformação da realidade para expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão de sentimentos em relação à simples descrição objetiva da realidade.

²³ O Teatro do Absurdo se insere, naturalmente, num contexto europeu, pós Segunda Guerra Mundial. Com os destroços deste conflito, insurge também uma identidade fragmentada, despedaçada por uma descrença e ceticismo generalizados. Esse mundo é refletido nas cenas do teatro do absurdo, um reflexo de um mundo disforme, quebrado, ilógico, como realmente se apresentava.

de Meyerhold, me aprofundo em outro trecho desta dissertação, ao analisar o uso de alguns de seus métodos na reencenação de *Escorial*.

Diante deste quadro, ampliando para as artes em geral, considero que o grotesco foi a estética que mais provocou influências nas artes inaugurais do século XX: o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo, famosos por retratar o mundo pela sua deformidade. O período que se instaurou a *Era Moderna*, logo de início, foi palco de grandes guerras que deixaram a humanidade atônita, frente à crueldade humana. Um mundo quimérico, de sonhos, já não era possível ser retratado, desenhado, escrito, de uma forma carregada de lirismo e suavidade. Um mundo torto, deformado, grotesco se mostrou presente no pensamento destas vanguardas artísticas, talvez numa tentativa de explicar e entender esse mundo e esse homem.

Segundo Kayser, pode se encontrar explicações na psicanálise para entender porque o fenômeno do grotesco foi tão frequente e intenso nas obras de arte do século XVI, no Romantismo e na época moderna:

[...] três épocas nas quais, cumpre concluir, o poder do *id* foi sentido com particular insistência. [...] São três épocas em que o homem não conseguia acreditar em um mundo fechado em um ordenamento racional e estabelecido. (KAYSER, 2009, p. 161).

O autor, com essa afirmação, quer dizer que os homens desse período buscavam no grotesco uma solução imediata para representar artisticamente as tensões que os atormentavam: no século XVI, o homem medieval, assombrado pelo crescimento do mundo conhecido devido às descobertas de “novos mundos” e a crise espiritual causada pela Reforma Protestante; no Romantismo, os escritores em oposição consciente aos conceitos racionalistas do mundo, que havia sido esboçado pelo Neoclassicismo e Iluminismo; e na época moderna, o homem em conflito com as ideias esboçadas sobre a evolução das espécies, apresentadas no século XIX e as guerras que marcaram a primeira metade do século XX. O grotesco, com sua forma heterogênea, na qual vários domínios se encontram e convivem em harmonia, tornou-se o instrumento ideal para os artistas diante de questões conflituosas refletirem e criticarem sobre as questões de sua época.

Para Kayser, o grotesco se estabelece quando a aplicação de elementos, atitudes, atos, que destoam do pré-estabelecido em uma obra artística – pintura,

literatura e espetáculo teatral –, visando possibilitar um estranhamento do mundo no espectador, causa uma quebra na sua percepção de realidade. O grotesco é uma estrutura que sua natureza pode ser entendida como um mundo tornado estranho. Esse conceito é explicado pelo autor pela seguinte analogia:

O mundo dos contos de fada, quando visto do lado de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (KAYSER, 2009, p. 159).

Para o autor, o grotesco se manifesta quando algo, em uma obra de arte, pareça ao espectador inquietante pela manifestação da mistura de domínio e nas distorções das proporções. Como se o indivíduo se visse imerso em um universo conhecido, que ele sabe estar inserido, mas se mostra alheio, causando efeitos de choque e surpresa que o leva a um estado crítico com relação à ação que ele presencia. Por exemplo, a inserção de uma atitude cômica em uma cena tensa quebra a expectativa do espectador diante de uma desarmonia do que já estava estabelecido e nisso provoca espanto, riso e/ou até repulsa e nojo. Sobre isso, encontro embasamento em Kayser, quando afirma que:

O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em sua ordenação. (KAYSER, 2009, p. 40).

Assim, o grotesco, originário de uma forma de adjetivar as figuras assimétricas e desarmônicas encontradas em escavações da *Domus Aurea* no século XV torna-se um modo de qualificar exageros e exuberâncias dos homens nas festas populares da Idade Média; no século XIX, ganha a conotação de algo estranho sinistro, terrível e no século XX, se torna uma ferramenta que os artistas usam para tentar decifrar a natureza destruidora do homem.

1.4 O GROTESCO COMO CATEGORIA ESTÉTICA E SUAS FORMAS DE EXPRESSÃO

O grotesco nas obras de arte, pela sua potencialidade em causar desarmonia, quebra de simetria, desarranjo no que já estava estabelecido, às vezes é confundido com o feio, contrário do belo, que para alguns, é tudo aquilo que visualmente nos dá uma sensação agradável. Ou seja, que agrada aos nossos olhos e nossas sensações. Do mesmo modo, o feio vem a ser aquilo que, para alguns, de alguma maneira, desgosta visualmente e assim pode despertar sensações negativas.

Para certas culturas, o que é considerado feio e estranho pode ser visto como sublime e admirável para outros povos. Por exemplo, a ilustração indiana que representa um deus com cabeça de elefante e corpo humano (Deus *Ganesha*), pode parecer uma imagem bizarra para nossa sociedade, de maioria com formação religiosa cristã, mas é motivo de adoração nas civilizações que tem o Hinduísmo como principal religião.



Figura 07: Deus *Ganesha* do Hinduísmo.

Observar o fenômeno do belo é um papel da estética, ramo da filosofia que, segundo o filósofo Luigi Pareyson (2001), é a área que estuda a sensibilidade e comunicação sensorial, tendo como atributos a forma e a beleza, e tem a arte como seu principal objeto de análise:

Onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou no mundo inteligível, objeto da sensibilidade e também de inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda a técnica humana ou até técnica da natureza, seja especificamente como arte bela. (PAREYSON, 2001, p. 02).

Isso significa que qualquer debate acerca do que é belo ou não belo na obra de arte passa pela estética, contudo, o autor adverte que a estética:

[...] não pode pretender estabelecer *o que deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética. (PAREYSON, 2001, p. 04 – grifo do autor).

Com base nisto, admito que o grotesco seja um fenômeno estético porque seus aspectos, em uma obra de arte, abrem caminhos para análises e discussões. Sua presença serve como parâmetro para rever o sentido do belo na arte que não se restringe apenas à existência da forma, mas também, o significado de seu conteúdo. Isso possibilita criar problematizações para o próprio campo da arte. Por exemplo, levantar questões como: o que é o belo na arte? Qual o lugar da forma? Como sua presença toca o receptor?

Wolfgang Kayser (2009) afirma que as novas interpretações dos conceitos estéticos no século XVIII, em que a recepção das obras de arte passou a ser um dos fatores importante em análise estética, a forma de observar o grotesco, também teve sua ampliação:

O fato de que o “grotesco” aponta para os três domínios, o processo criativo, a obra e sua recepção, é significativo e corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental. (KAYSER, 2009, p. 156).

Complementado essa afirmação, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2004) consideram que o grotesco pode se encerrar em uma categoria estética por que:

Na noção gosto – metáfora de paladar que acompanha desde o início da modernidade europeia o conceito de subjetividade livre e autônoma - operam motivações estéticas, morais e sensoriais. Deste modo, três planos imbricam-se e concorrem pra definir uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos que ela provoca junto ao contemplador. (SODRÉ, PAIVA, 2004, p. 34).

Sendo assim, o grotesco com uma categoria estética contempla os três domínios da criação artística: o processo criativo, a obra e a sua recepção. Isto significa que a presença de elementos do grotesco requer uma ação de uma artista que aplica seus elementos na obra com intencionalidade. Essa obra possui um caráter especial que a eleva para a condição de ser recebida, e essa recepção pode suscitar sentimentos no receptor – espanto, riso, terror, reflexão, crítica, etc., ou gosto ou desgosto.

Muniz Sodré e Raquel Paiva complementam a defesa do grotesco como categoria estética afirmando que isso ocorre devido à combinação interna dos elementos na criação do artista, que os mesmos elementos combinados de outra forma causam efeitos artísticos diferentes:

Essa combinação organizada (e não uma simples mistura) é o que pode se chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático/ cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 34).

Os autores levantam a necessidade de estabelecer classificações do grotesco em relação a sua forma de apresentar-se, por meio de uma “taxonomia das manifestações da categoria estética [...] a fim de se tentar minorar as confusões quanto à natureza diversa de seu gênero e espécie.” (SODRÉ; PAIVA, p. 66). Desta forma, definem que, do ponto de vista da forma discursiva, o grotesco mostra-se genericamente como representado e atuado.

O representado são relatos, cenas ou situações mostradas na forma escrita através da literatura e imprensa e na forma imagética, quando apresentado na pintura, na escultura, na arquitetura, nos desenhos, na fotografia, no cinema e na televisão.

O atuado, no qual se insere *Escorial*, tem três categorias: espontânea, encenada e carnavalesca. As de natureza espontânea são as que estão presentes nas situações da vida cotidiana (por exemplo, alguém tropeça em uma casca de banana, tomba e se machuca, porém, essa cena causa espanto e riso em quem a assiste, ou no próprio acidentado). As encenadas, também chamadas de *burlescas*, apresentadas no palco, ou em outros meios cênicos criados com um propósito “que

busca uma cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis” (SODRÉ; PAIVA, p. 67). É possível exemplificar estas características como nos gestos exagerados dos personagens da *Commedia dell'arte*.

E as carnavalescas são próprias dos festejos populares que remetem aos ritos e carnavais da Idade Média. Assim, “são, hoje, típicas dos espetáculos circenses, das feiras urbanas (México, Brasil), das festas de largo, de festividade religiosa de forte participação popular.” (SODRÉ; PAIVA, p. 67).

Como forma de expressão, o grotesco se apresenta através da exposição do escatológico, com referência a dejetos humanos, secreção, flatulência, mostra das partes baixas do corpo; do teratológico, que corresponde a deformações físicas, animalidade, monstruosidades e aberrações; do chocante, com o intuito de dar um impacto na percepção do espectador; e do crítico, para revelar pública e informativamente algo que estava a ocultar-se, em forma de uma surpresa inquietante, como as paródias e caricaturas.

A partir de tais classificações, é possível identificar algumas dessas formas de expressão do grotesco, em maior ou menor intensidade, no texto *Escorial*. Eis alguns exemplos em que isso se configura de maneira clara: o teratológico se mostra nas indicações dos personagens, tendo como referência para sua composição física a deformidade de alguns animais, como *Folial* que é “um atleta de pernas tortas, com modos de aranha.” (GHELDERODE, 1950, p. 02) ou o *Homem Escarlata*, o carrasco, uma besta fera, mais animal do que humano, que tem: “dedos desmedidos e peludos”. (idem); o chocante pode ser identificado na trama soturna que envolve personagens que beiram o absurdo, que trafegam no submundo de um castelo decadente como seres do subterrâneo – todos são pálidos, como se há muito tempo não houvesse contato com a luz do sol; e o crítico está na constante troca de papéis entre os personagens com o intuito de parodiar e ridicularizar o outro, através das sátiras e das imitações.

Diante disso, ao definir o grotesco como parte de uma categoria estética e ao apresentar suas variadas formas de expressão, é possível identificar, em maior ou menor grau, outras manifestações artísticas que tiveram sua presença, direta ou indiretamente. Seja como adjetivo para os elementos que compõem uma obra ou como estética estabelecida para classificação de um produto artístico.

Sendo assim, considero que os elementos do grotesco servem para adjetivar as pinturas fantásticas e estranhas de Hieronymus Bosch (1450 – 1516) e Pieter Brueghel (1525 – 1569); o hiperbolismo das manifestações carnavalescas medievais; os movimentos exagerados e os personagens híbridos (meio homem, meio animal) dos mimos da antiguidade; as figuras satíricas dos dramas litúrgicos; os personagens da *Commedia dell'arte*; e as imagens deformadas dos desenhos de caricatura.

Pode-se considerar que o grotesco está presente como estética na literatura burlesca de François Rabelais (1483 – 1553), na mistura de temas da arte maneirista e barroca; nos temas góticos e sobrenaturais dos autores do romantismo alemão; na busca de uma encenação onírica do teatro do *Sturm und Drang*; no temor diante do fatalismo do *Teatro del Grottesco* italiano; na descrença e ceticismo dos autores do Teatro do Absurdo; nas representações do fantástico, da dor e da loucura nos movimentos expressionistas e surrealistas do século XX, na linguagem teatral de Meyerhold e Brecht, entre muitos outros²⁴.

Diante disto, considero que a deformidade é o aspecto que se manteve comum no grotesco em todos esses períodos em que ele se manifestou e é o seu elemento essencial. A sua presença nas propostas para ambientação cênica e personagens do texto *Escorial* é o que mais revela elementos do grotesco na sua composição. Neste sentido, o texto de Ghelderode trafega tanto pelo universo disforme, calcado no exagero das festas cômicas populares da Idade Média, quanto no mundo terrível e atônito do grotesco romântico.

1.5 O GROTESCO NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MICHEL DE GHELDERODE

Agora, convém mostrar, a título de interesse da presente pesquisa, um resumo da trajetória artística do autor de *Escorial*, apontando os aspectos na sua formação como escritor que conduziram para a introdução de elementos do grotesco em sua dramaturgia.

²⁴São muitas as aplicações do grotesco nas artes em geral. Ver aplicações do grotesco na literatura e na pintura em *O Grottesco* (2009) de Wolfgang Kayser e no cinema e televisão no *O Império do Grottesco* (2004) de Muniz Sodré e Raquel Paiva.

Segundo a linguista Celina Scheinowitz (2002)²⁵, a obra de Michel de Ghelderode assenta-se na temática da máscara como um reflexo de sua própria vida. Com base nos estudos de Roland Beyen em sua tese *Ghelderode ou la hantise du masque*, a autora concluiu que Ghelderode tinha uma

[...] personalidade mitomaníaca e narcísica, seus personagens, sempre em busca de uma identidade, costumam cobrir-se de máscaras. Em sua biografia, a primeira máscara que coloca é a mudança de seu nome de batismo, Adémar Martens, demasiadamente banalizado, para Michel de Ghelderode, inicialmente pseudônimo que se torna, a partir de 1930, patrônimo, por força de lei e a pedido seu. (SCHEINOWITZ, 2003, p. 04).

De acordo com a autora, a troca de personagens, tão comum em *Escorial*, é um reflexo de uma vida conturbada do autor, que nasceu sob o batismo de Adémar-Adolphe-Louis Martens, seu verdadeiro nome. Ghelderode nasceu em Ixelles, uma comuna bruxelense de estudantes, artistas e intelectuais, no norte da Bélgica, no dia 03 de abril de 1898. Apesar de seus pais serem da região de Flandres²⁶, sua educação e criação se deram no *Institut Saint Louis*²⁷, onde só se falava em francês. Isso criou uma crise linguística pessoal para o escritor, pois tinha o flamengo como língua materna – falava sempre em casa em dialeto – mas não podia escrever neste idioma, devido à educação francesa imposta pelo pai, que visava a ascensão social do filho.

Incapaz de criar suas obras em flamengo, sua língua do coração, expressava-se em francês nas suas obras literárias. Sobre suas obras, Scheinowitz classifica-a como uma

[...] escrita cunhada no excesso que faz de Ghelderode um escritor belga, com especificidade própria, e que o coloca no rol daqueles que se demarcam na literatura hexagonal francesa, marcada pela medida, pelo equilíbrio e pela racionalidade. (SCHEINOWITZ, 2002, p. 04).

²⁵ No artigo *Escorial, de Michel de Ghelderode. Teatro Belga de inspiração espanhola* - Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS, 2002).

²⁶ Flandres é a região norte da Bélgica, de língua própria, o flamengo, enquanto o resto do país fala francês e alemão, A região flamenga possui governo, parlamento e renda próprios, sendo comumente denominada de Comunidade Flamenga. Os moradores atribuem a Antuérpia a sua capital política, e não Bruxelas, capital belga.

²⁷ Hoje, Faculdade da Universidade Saint-Louis (FUSL), fundada em 1858, em Bruxelas, na Bélgica. Uma instituição católica cuja língua falada é a francesa.

Assim, criou uma linguagem própria, cheia de verve e truculência da língua francesa, que se unia ao arcaísmo emprestado do dialeto flamengo. Segundo a linguista, a dramaturgia de Michel de Ghelderode, francófona por excelência, possui o rebuscamento dos grandes autores renascentistas, os quais influenciaram muito suas obras:

[Ghelderode] pratica uma linguagem, em moldes de Shakespeare e de Rabelais. Pode-se ainda aproximar essa obra da pintura flamenga tal qual foi executada por Jérôme Bosch (final do século XV) e por James Ensor (1870 – 1949). (SCHEINOWITZ, 2002, p. 07).

Com base na afirmação da autora, remeto ao texto *Escorial*, que mostra evidentes influências shakespearianas e rabelaisianas nas sugestões de ambientes medievais e descrições de personagens com traços tragicômicos, além do universo fantástico que remete às pinturas de Ensor²⁸ e Bosch,²⁹ e da linguagem rebuscada do texto. Tendências que pude comprovar em outros textos de Ghelderode, aos quais tive acesso para esta pesquisa: *Os Cegos* (1933) e *A Escola de Bufões* (1942), que possuem uma escrita tão aprimorada e próxima dos grandes escritores renascentistas quanto *Escorial*.

A peça *Os Cegos* é baseada no quadro *A Parábola dos Cegos* (1568) de Pieter Brueghel³⁰(1525 - 1569). A trama se passa na Idade Média e narra a história de três cegos peregrinos flamengos, que pretendem chegar a Roma para que o *Papa* dê um fim às suas cegueiras.

Em meio a sua sofrida caminhada, eles encontram um homem solitário, que, por sua única vista, tentará persuadi-los de que eles estão no caminho errado e que o fim dos três poderá ser pateticamente trágico. Em meio ao impasse entre no que acreditar – ou na rota que um admite ser a certa, ou nas palavras de um caolho. Ou quem sabe o caminho seria outro? Na condição de cegos, acabam por escolher o caminho errado que os levam ao precipício.

²⁸ James Ensor (1860 -1949) pintor e gravador belga que ficou conhecido pelos seus desenhos e pinturas de máscaras e multidões que utilizou como crítica social.

²⁹ Hieronymus van Aeken Bosch (1450 – 1516) pintor holandês cuja temática medieval é forte em suas pinturas sendo a tentação e o pecado assuntos principais de suas obras.

³⁰ Pieter Brueghel, (1525/30 – 1569), o Velho, foi um pintor com grandes qualidades para reproduzir cenas de multidões com uma vitalidade tal que parece expandir-se da tela. Além da sua predileção por paisagens com forte, pintou quadros que realçavam a aflição humana frente às suas fraquezas.



Figura 08: Pintura *A Parábola dos Cegos* (1568), de Pieter Brueghel, o Velho (1525/30 – 1569).

Já em *A Escola de Bufões*, uma horda de fanfarrões disformes e grotescos se digladiam com atos de crueldades para decidir quem assume o mais alto posto da bufonaria, no momento em que esta se encontra em decadência. Neste texto, Ghelderode apresenta um mundo sob a ótica exagerada dos bufões, seres considerados desagradáveis por apontar com escárnio o ridículo e os vícios característicos da sociedade.



Figura 09: Fotos de Michel de Ghelderode (1898 – 1962)

Michel de Ghelderode foi um jovem tímido e solitário, de saúde frágil, que enfrentou constantes crises de asma que se repetiriam por toda a vida. Aos dezesseis anos, ele foi acometido pelo tifo, doença bacteriana, que causava fortes febres foi determinante para os temas de seus futuros escritos, principalmente com referências a proximidade da morte.

Durante o período de recolhimento, o escritor se dedicou a leitura de diversos textos do período elisabetano, clássicos do teatro espanhol e romances de cavalaria. Essa experiência também estará refletida ao longo de sua obra: algumas de suas peças apresentam ambiente que remetem aos períodos da Idade Média e Renascimento, explorando a condição humana com todo seu horror e crueldade. No caso de *Escorial*, o autor revela uma sociedade espelhada no pessimismo, na decadência e na falta de ética nas relações de poder.

Escritor fecundo, algumas vezes escreveu sob outros pseudônimos: *Philostene Costenoble*, *Jac Nolan* e *Babylas*. Michel de Ghelderode foi criador de um mundo fantástico e perturbador, muitas vezes macabro, grotesco e cruel, cheio de manequins, bonecos, diabos, máscaras, esqueletos e apetrechos religiosos. Suas obras costumam lidar com os extremos da experiência humana, da morte e da degradação de exaltação religiosa. Segundo Scheinowitz, referências à região de Flandres são constantes em suas obras:

A presença das *Flandres* – mística e sensual, rabelaisiana e mórbida – é patente em *Escorial*. Uma *Flandres* que se mostra como um sonho pessoal revisitado pelo grotesco e pelo espírito do carnaval. (SCHEINOWITZ, 2002, p. 05).

Como observou a linguista, nas rubricas sobre os personagens, Ghelderode adverte: “FOLIAL – [...] Vem de Flandres. Sua cabeça ruiva – grande bola expressiva – é iluminada por dois olhos que parecem lentes de aumento”. (GHELDERODE, 1950, p. 03). A *Flandres*, região flamenca, berço do dramaturgo, é citada como local de origem do bufão de *Escorial*. Em *Os Cegos*, um dos personagens revela-a como região de origem de sua peregrinação: “DE STROP – [...] é um eco que canta missa... Em *Flandres*, para falar a verdade, não existe eco.” (GHELDERODE, 1960, p. 02); Em *A Escola de Bufão*, o autor indica que a trama se

passa em “Uma *Flandres* de outrora. Na segunda metade do século XVI” (GHELDERODE, 1989, p. 05).

Admirador da literatura gótica, em 1917, realizou uma conferência sobre a obra de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), escritor americano de contos sobrenaturais, já mostrando uma tendência para a escrita fantástica. A partir de 1926, iniciou o contato com a companhia belga de teatro itinerante *Vlaamsche Volkstooneel*, para a qual contribuiu em várias montagens.

Foi no período entre 1930 e 1945 que se encontrou sua produção artística mais fecunda, não só como dramaturgo, mas também como cronista. Porém, o autor para teatro só terá sucesso em 1949, quando recebeu vários prêmios com a produção de *D'enfer de Fastes – 1937 (Para o Inferno, Fasti)*, tragédia bufa em um ato. Nessa época, a Editora *Gallimard* publicou seu teatro completo em língua francesa, (inclusive *Escorial – 1927*), a partir daí, o dramaturgo começou a ser encenado em todo mundo.

Em 1960, a cidade de *Oostende*, município belga da província de *Flandres* lhe rendeu a última homenagem em vida, pois, dois anos depois, em 1962, morreu quando estava preste a ser indicado para o Prêmio *Nobel* de Literatura. Deixou uma vasta obra, com cerca de sessenta textos para teatro, em diversos estilos: mistérios, dramas, comédias, farsas, espetáculos para circo, dentre outros.

1.6 CARACTERÍSTICAS DO GROTESCO NO TEXTO *ESCORIAL*

O conceito de grotesco se configura no exagero premeditado e na desfiguração da realidade operada por composições contrárias. Pode se notar através da hibridização de seres; do estranhamento do mundo conhecido através da sátira e da paródia; da mistura de esferas da vida e morte, sanidade e loucura, trágico e cômico; na desumanização do ser humano ou humanização do ser animal; da monstruosidade de elementos e alteração das ordens e proporções.

Das expressões que integram a estética do grotesco, algumas são explicitamente identificáveis em diversos trechos do texto *Escorial*, como por exemplo: o exagero na concepção e ações dos personagens e a desfiguração da

realidade, na qual os acontecimentos da trama são regidos pela ótica irracional do *Rei*, como se pode perceber na cena em que o bufão revela a insanidade do soberano: “FOLIAL - Na verdade vos digo, a Morte é uma benfeitora, cuja vinda almejei, como vós a almejaste. E chegou muito depressa, pois não ronda jamais longe deste lugar, que partilha com a loucura.” (GHELDERODE, 1950, p. 15).

Um universo estranho e disforme é mostrado com a presença da morte, ambientando toda a trama: “O REI - Caminha-se em cima dos mortos, aqui! Fede a Morte, aqui!” (idem, p. 05). Trechos como este, com referências diretas ou indiretas sobre a morte ou a eminência dela, são citados a todo o tempo, fazendo-se presente através da audição de latidos de cães e repicar de sinos. O *Rei*, sabendo de que esses sons aproximam-no cada vez mais da hora derradeira da *Rainha*, receia que a morte adentre sem sua ordem, e assim ele retruca todas as vezes que ela se anuncia: “O REI - É uma enorme injustiça, que a morte possa entrar no palácio do *Rei*. Era preciso soltar os cães contra ela.” (GHELDERODE, 1950, p.04). Isso corrobora com a afirmação de Kayser, que, através do grotesco, os personagens se vêem frente ao desconhecido: “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Dai somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.” (KAYSER, 2009, p.161).

Ao relacionar esta afirmação de Kayser sobre a conjunção de elementos sobrenaturais suscitados pelo grotesco com ações criadas por Ghelderode, remeto a outra cena protagonizada pelo *Rei*: o *monarca*, demonstrando possuir conhecimentos de magia, utiliza seu cetro para enfeitiçar o bobo da corte, transformando-o em um cão, com o objetivo de injuriar o servo:

O REI - (*batendo o cetro no chão*) Tua expressão e modos são bem os de um *dogue*. Põe-te de quatro, Folial!... (*Folial põe-se de quatro*) Não mordas. (*dando ordens*) Deita-te! Coça-te, cata as tuas pulgas!” (*Folial obedece*) Dorme! (*Folial suspira e simula o sono de um cão. Uma pausa. O rei está diferente*) Cão ou bufão, em que pensas? (*Folial avança na direção do rei e põe-se a cheirá-lo*) (GHELDERODE, 1950, p. 09).

Elementos sobrenaturais como este se alternam com atitudes satíricas em *Escorial*. Uma das formas que o grotesco satírico se manifesta no texto é através da transfiguração do mundo por meio da paródia, a meu ver, utilizada pelo autor com o

objetivo de criticar as representações de camadas da sociedade colocadas de formar caricata no texto – *Rei*/Monarquia; *Monge*/Igreja; Bufão/Povo.

Essas críticas são endossadas no texto, quando o autor propõe uma peça dentro da própria peça, com imitações jocosas dos personagens que representam para o público e entre si. Ao *Folial*, é exigido a todo tempo uma representação, e o *Rei* também tem suas predileções pela arte da atuação cênica. Este se apresenta como um dramaturgo e encenador, criando falas e gestos para os outros personagens, como na cena em que demonstra ao *Monge* como deve se anunciar, imitando-o de forma caricata:

O REI - (ajoelhando diante do monge) – Eu vou dizê-lo por ti. (imitando o monge) - Vossa Majestade não deve ainda lamentar-se. Nada pode apressar ou retardar a hora que somente Deus conhece. Resigne-se, Vossa Majestade, dobre a cabeça e inicie-se no ritual da desgraça iminente... Continua capucho! (GHELDERODE, 1950, p. 04).

Neste sentido, o *Rei*, o poder soberano, executa uma imitação grosseira, exibindo o objeto parodiado, o *Monge*, à sua maneira, e assim, desqualifica a instituição que o religioso representa: a Igreja.

No texto, são criadas várias situações dramáticas a partir da troca de identidade. Sobre este aspecto, a professora e dramaturga Cleise Furtado Mendes (2008) afirma que a permuta de personagens é, por excelência, um atributo para criar comicidade em uma obra dramática:

A troca de identidade – situação em que uma personagem, voluntariamente ou involuntariamente, toma o lugar de outra de diferente sexo, condição social, vínculo de parentesco etc. – tem sido durante séculos um dos dispositivos de ação mais férteis para a dramaturgia. Por estar mais frequentemente no ponto de partida de uma “comédia de enganos”, tendemos a associar a troca de identidade com o tratamento cômico, já que este dispositivo inicial é um fatal detonador de erros em série, criando ordens paralelas de acontecimentos e inversões de pontos de vistas que facilmente geram o quiproquó, a cena típica em que todos falam e ninguém se entende. (MENDES, 2008, p. 167).

Porém, a autora admite que também possa ser um recurso para criar “tragédia de enganos” (idem, p. 167), ressaltando ser Édipo o primeiro de uma trágica troca de identidade. Sendo assim, em *Escorial*, a troca de personagens não está só a serviço de criar efeitos cômicos, mas é também, um elemento que faz

acontecer os resultados trágicos. Isto é reforçado pela constante presença do metateatro, ou teatro dentro de uma encenação. Ao representar, o *Rei* faz com que outros à sua volta representem também, preparando assim o palco para suas monumentais atuações, dramatizando as ações do outro, como, por exemplo, nas constantes inversões de personagens entre o *Rei* e o *Folial*:

O REI - Vamos à representação!... (*rapidamente, apanha no chão a coroa e o cetro; pousa a coroa sobre o crânio do bobo e coloca-lhe o cetro na mão; depois, despe o manto e o põe sobre os ombros de Folial, que não compreendeu nada e, timidamente, tenta impedi-lo*)

FOLIAL - Tragédia!...

O REI - Não, comédia!... (*recua e contempla, satisfeito, o bufão*) Que rei!... Que rei para os autos-de-fé!... (*violento*) O espetáculo continua! Sobem para o trono, gorila coroados!... (*enquanto Folial, esmagado ao que parece, pelo peso do cetro e da coroa, sobe pesadamente os degraus, o rei coloca em sua própria cabeça o barrete de bobo e apanha o cetro de jogral; chegando ao trono, Folial deixa-se cair nele e contempla, com profundo pasmo, os esgares do rei, nos degraus abaixo*). (GHELDERODE, 1950, p. 14)

Ghelderode, ao insistir que os personagens de *Escorial* interpretem “uma pantomima”, “uma comédia” ou “uma tragédia”, estabelece uma segunda dimensão cênica, uma peça dentro da peça. Essa predileção está também presente em outras obras do autor belga: em *Os Cegos*, três cegos são enganados por um caolho, que se passa por um oráculo; em *A Escola de Bufões* (1942), uma turva de truões se digladiava em um concurso de performances, para ver quem assume a chefia do bando.

Segundo Lionel Albe (1968), no metateatro sempre haverá um componente fantástico, pois nesse tipo de peça a fantasia é eficaz: “assim como na tragédia as atribuições do herói têm de ser necessárias, e não acidentais, na metapeça a vida *tem* de ser um sonho, e o mundo *tem* de ser um palco.” (ABEL, 1968, p. 110, grifos do autor). É justamente por isso que o metateatro trafega no além da realidade, repousando sobre dois postulados básicos: o mundo é um palco e a vida é um sonho. Em *Escorial*, a realidade é recriada a partir das vontades do *Rei*, que parece a todo o momento, criar um mundo a parte, aonde ele conduz os personagens como suas marionetes. Porém, o pesquisador Patrice Pavis (2007), defende que para o metateatro se manifestar, não é necessário que o acontecimento teatral se estabeleça dentro do espetáculo:

Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal (CALDERÓN, SHAKESPEARE; hoje, PIRANDELLO, BECKETT E GENET entram nessa categoria). Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma. (PAVIS, 2007, p. 240).

No caso de *Escorial* é explícita a vontade do autor em recriar situações representativas entres os personagens. Esses momentos de encenação criam um espetáculo que, de certa forma, satiriza, e assim critica a usurpação de poder do personagem do *Rei*. Neste sentido, os pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva destacam que o grotesco satírico é o que mais apresenta efeitos de inquietação, pela surpresa e pela exposição do outro: “É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo”. (SODRÉ; PÁDUA, 2004, p. 69). Em consonância com os autores, afirmo que o grotesco satírico em *Escorial* é um instrumento de julgamento e crítica àquela forma de condução do poder; é o disforme usado para denunciar, revelar, escancarar essa forma de dominação negativa.

Essa análise do texto *Escorial* revelou o quanto de elementos do grotesco presente na obra de Ghelderode foi substanciado na encenação como as deformidades físicas dos personagens, as atitudes exageradas, o uso da paródia para satirizar algo, a mistura de gêneros com alternância entre o trágico e o cômico, entre outros. Sobre o processo da encenação, discorrerei na próxima seção.

PARTE 02

2 A ENCENAÇÃO – ASPECTOS DO GROTESCO PRESENTES NA MONTAGEM DE *ESCORIAL*

Nesta seção, aponto os elementos que serviram de base para a encenação de *Escorial*, identificando características da estética do grotesco no processo de construção do espetáculo. Construo esse diagnóstico, através da análise da iluminação expressionista; da cenografia com base na decadência; no exame dos desenhos de caricatura para construção das maquiagens; na abordagem dos aspectos que compuseram corpos disformes, vozes alteradas e ações exageradas nos personagens. Além disso, faço uma reflexão crítica sobre minha abordagem no processo de encenação.

2.1 ELEMENTOS QUE NORTEARAM A ENCENAÇÃO

O ponto de partida para concepção da montagem de *Escorial*³¹ foi a especificação do tempo e do espaço remetidos na narrativa da peça; esses dados serviram como base para construção dos demais aspectos do espetáculo. O título da peça, *Escorial*, constituiu a primeira referência para estabelecer o contexto e a época em que se passa a trama.

O nome se refere ao palácio construído em 1563 pelo *Rei Felipe II* (1527 – 1598) em homenagem ao suplício de *São Lourenço*, que hoje abriga um dos museus mais visitados da Espanha. *Felipe II*, coroado em 1556, foi um soberano tirano e obsessivo por conquistas territoriais. Quando assumiu o trono no lugar do pai, *Carlos V* (1500 – 1558), tornou-se um dos mais poderosos reis da Europa. Em 1580, já tinha domínios sobre a Espanha, Portugal, parte da Itália e dos Países Baixos, onde se inclui a Bélgica, país natal do autor de *Escorial*.

Segundo Fernando Domenéch Rico (2002), doutor da *Universidad Complutense de Madrid*, algumas obras de Michel de Ghelderode dão indícios da

³¹ Nos ANEXOS, apresento em forma de narrativa as sequências das cenas da montagem.

história da *Espanha Inquisitorial* em suas dramaturgias, em especial, a trama de *Escorial*, que gira em torno de um rei que se parece com

Filipe II, o rei que nunca ria, fanático, insensível, capaz de enterrar em vida seu pai, se isso se encaixasse em seus mesquinhos planos de domínio. É a figura do tirano, impiedoso, de um sadismo espectral, contida nas escórias de um mundo deformado e sanguinário, onde está proibido qualquer indício de prazer. (RICO, 2002, p. 01).

Esse dado foi recolhido do prefácio da publicação³² de uma coletânea de peças de Ghelderode, em Madri. Pela observação do autor, é provável que as ações do despótico *Felipe II* serviram de referência para Ghelderode criar a trama de *Escorial* e a composição do personagem do *Rei*.

Esses subsídios, aliados às indicações sobre o cenário do autor: “Uma sala de um palácio espanhol. Iluminação de subterrâneo. Ao fundo, opacas tapeçarias, perenemente agitadas por rajadas e mostrando vestígios de brasões desbotados” (GHELDERODE, 1950, p. 03), foram suporte para ambientar a trama da encenação no século XVI, em um castelo espanhol desgastado pelo tempo, pela peste e pelas guerras. Estes dados serviram de base para definir aspectos da iluminação, composição dos personagens, cenário, figurinos e maquiagem, que serão analisados no decorrer desta dissertação.

Na minha concepção inicial do espetáculo, pretendia que houvesse uma relação de fidelidade com as rubricas e falas do texto de Ghelderode, porém, nas primeiras leituras, concluí que a linguagem escrita rebuscada do autor precisava sofrer algumas adaptações que possibilitassem aproximar a encenação de um caráter popular³³.

Para isso, alguns termos como “arcabuzar” e “inteiriçada e cérea”, que significam, respectivamente, *antiga arma de fogo portátil* e *da textura, cor ou forma da cera*, foram suprimidos sem causar mudanças no contexto da história. E,

³²A publicação é *El loro de Carlos V / Escorial / La escuela de los bufones / El sol se pone...* Autor del libro: Ghelderode, Michel de. (Traducción de María Jesús Pacheco. Introducción de Ana González Salvador) Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002. (Serie: Literatura Dramática, n. 55. Disponível em: <<http://www.adeteatro.com>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012).

³³ Houve também mudanças no texto com o objetivo de manter o elenco com apenas três atores, para isso, trechos foram modificados para que um deles interpretasse dois personagens: o *Monge* e o *Carrasco*.

também, foi retirada uma sequência de pantomimas realizadas pelo bufão com espelhos, para tentar criar graça para o rei, descrita pelo autor desta forma:

FOLIAL - Olhai! (*saca um espelho da algibeira, mira-se nele e esforça-se por conseguir uma careta apropriada. Depois, o espelho escapa-lhe das mãos. E o bufão fica imóvel, com a esplêndida careta estampada no rosto, dizendo, em voz baixa:*) – A dor do rei!

O REI - Estupendo! ... (um riso frenético jorra da sua gargante. Desvia o olhar. Folial está preocupado) (GHELDERODE, 1950, p. 07).

Apesar de ser uma cena que oferecia muitas possibilidades cômicas, fiz a opção de substituí-la por uma dança, com base em folguedos brasileiros, brincadeiras com malabares circenses, toques de tambor e cânticos criados a partir de sons onomatopaicos. Considerava que, ao colocar elementos de manifestações da nossa cultura no bobo da corte, aproximaria o espetáculo do público brasileiro. Assim, criaria uma empatia entre o espectador e o personagem, e, desta forma, as questões que são discutidas na peça, principalmente, o uso do poder de maneira abusiva atingisse o público de forma mais impactante.

Em função disto, foi acrescentado ao bufão um tambor alfaia, típico do *maracatu do baque virado*³⁴ de Pernambuco, e criado um toque baseado na sonoridade deste folguedo. Destes sons foram criados movimentos, através de ensaios e treinamentos, usando células da dança do maracatu, por possuir movimentos de passos largos, movimentos quebrados e circulares, que considerava ideais para as caminhadas e torções do corpo do bobo da corte. A atriz Deusi Magalhães³⁵, que o interpreta, reconhece que “[...] ao trabalhar movimentos do maracatu, elementos se incorporaram no bufão, como rotação do tronco alargado e andar com pernas arqueadas para encaixar o tambor.” (MAGALHÃES, 2011)³⁶. Este caminhar anormal se instalou no personagem, estabelecendo uma aparência física

³⁴ Maracatu é uma manifestação cultural da música folclórica pernambucana. É formada por uma percussão que acompanha um cortejo real. Como a maioria das manifestações populares do Brasil, é uma mistura das culturas indígenas, africanas e européias. Surgiu em meados do século XVIII. No entanto, sua origem e história não é certa, pois alguns autores ressaltam que o maracatu nasceu nos terreiros de candomblé, quando os escravos reconstituíam a coroação dos reis do Congo. Com o advento da Abolição da Escravatura, este ritual ganhou as ruas, tornando-se um folguedo carnavalesco e folclórico. CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

³⁵ Deusi Magalhães é atriz e produtora do espetáculo. Em *Escorial*, interpreta o personagem *Folia*, o Bobo da Corte. Esta entrevista foi concedida em 21 de setembro de 2011, no Teatro do IRDEB.

³⁶ Todos os comentários da atriz e produtora, expostos nesta dissertação, daqui em diante, serão apresentados com o seu sobrenome e respectivo ano da entrevista.

disforme. Considero que aí está a origem dos procedimentos usados que foram constituindo elementos pertinentes à estética do grotesco em *Escorial*; porém, naquela época, eu não percebia que essa era a poética da encenação.

Com base nisso, parto do princípio de que aspectos do grotesco foram se integrando no espetáculo, de forma não intencional, criando um desenho cênico, no qual a desarmonia das formas e exagero na caracterização dos personagens se tornaram marcantes. Porém, os atores Deusi Magalhães, Marcos Machado³⁷ e Leandro dos Reis³⁸, em depoimentos para esta pesquisa, foram categóricos em assegurar que minha pretensão era de criar um espetáculo “visceral”, “rápido e chocante” para o público, e que isso levaria a uma montagem calcada no grotesco.

A atriz Deusi Magalhães afirma que, nos ensaios, era instigada por uma proposta cênica que visasse atingir o espectador “como um soco no estômago” (MAGALHÃES, 2011), que experimentasse o exagero, para a encenação ser vista como se acontecesse através de uma lupa de aumento e assim, revelar as mazelas da humanidade:

O espetáculo quis mostrar os defeitos humanos de forma exagerada, escancarada. Quando se amplia, se mostra o horror pertinente ao contexto. A gente aumentou para mostrar essa coisa patética que nós não queremos ser. (MAGALHÃES, 2011).

A atriz considerava que através da ampliação, do exagero das ações, exporia os defeitos de forma mais chocante. De fato, ao buscar elementos para chocar o espectador, estava transitando no universo do grotesco. O ator Leandro dos Reis, que interpreta o *Monge* e o *Homem Escarlata*, também achava que o grotesco permeava minha proposta de composição dos seus personagens:

O *Monge* e o *Carrasco* não poderiam ser personagens serenos, normais, e pediam o exagero das formas e das caricaturas. O grotesco, na construção dos personagens, era pedido, todos tinham que caminhar juntos, tinham

³⁷ Marcos Machado é ator e responsável pelo projeto de maquiagem da encenação. Em *Escorial* interpreta o personagem *Rei*. Este depoimento foi concedido em 21 de setembro de 2011, no Teatro do IRDEB.

³⁸ Leandro dos Reis é ator e interpreta, na encenação de *Escorial*, dois personagens: o *Monge* e o *Homem Escarlata*, o carrasco. Este depoimento foi concedido em 21 de setembro de 2011, no Teatro do IRDEB.

que estar numa balança no mesmo nível de interpretação, de horror. (DOS REIS, 2011)³⁹.

Corroborando com os outros atores, Marcos Machado, que interpreta o *Rei*, afirma que seu personagem:

É tão grotesco, tão grotesco que ele não se dá conta disso. Ele é grotesco com o bufão, com o monge e consigo próprio. Ele é tão grotesco que se torna ridículo, patético. Na sua posição hierárquica, ele se permite ser ridículo, sem ser ridicularizado pelos outros moradores do palácio. (MACHADO, 2011)⁴⁰.

Mesmo diante destas afirmações, creio que o termo grotesco não era usado para expor as minhas pretensões para a montagem. Acredito que no período em que foram feitas essas entrevistas, os atores já estavam contaminados pela pesquisa, pois, ao mostrar meus pontos de vista sobre o grotesco, criou-se uma relação direta entre o termo e a encenação. Mas considero que o elenco tem razão ao afirmar que os procedimentos feitos para concepção da montagem levariam a uma encenação calcada no grotesco.

Atualmente, revendo o processo à luz desta pesquisa, encontro alicerces para considerar como certas as afirmações feitas pelo elenco, como na reflexão dos pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva (2004), que consideram que o grotesco não se define pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações:

É preciso que, no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco. (SODRÉ, PAIVA, 2004, p. 56).

Reconheço que o que se buscava, na verdade, era fazer uma montagem que fosse ao sentido contrário de um teatro com cenários, maquiagem, atuações de cunho realista. O texto de Ghelderode apresentava para mim uma atmosfera absurda e fantástica, com personagens estranhos e impregnados de sentimentos contrários, como amor e ódio, piedade e rancor. Acreditava que uma abordagem

³⁹ Todos os comentários do ator expostos nesta dissertação, daqui em diante, serão apresentados com o seu sobrenome e respectivo ano da entrevista.

⁴⁰ Todos os comentários do ator expostos nesta dissertação, daqui em diante, serão apresentados com o seu sobrenome e respectivo ano da entrevista.

realista de *Escorial* iria minimizar seu poder de atingir o público de forma direta e impactante.

Observo que durante os ensaios, o que ocorria era que eu não utilizava a denominação “grotesco” para a poética que estava sendo aplicada, porém ele já estava impregnado, intuitivamente, em termos que utilizava como “visceral” e “chocante”, que eram meus guias para compor a estética da encenação.

Percebo que o grotesco fazia parte disto e eu não via com clareza. Hoje, ao refletir sobre a afirmação do historiador alemão Wolfgang Kayser (2009), que considera que: “[...] a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.” (KAYSER, 2009, p. 161), compreendo que eram os aspectos terríficos de um personagem (o *Rei*), dominado pela loucura e poderes demoníacos, que encontrava no texto de Ghelderode, conspiravam para a criação de uma encenação carregada de elementos estranhos, porém, na época da montagem, eu não tinha a consciência de que o que estava realizando se adjetivar como uma obra calcada na estética do grotesco.

A partir desta constatação, analisando o processo à luz desta pesquisa, faço o seguinte questionamento: como o grotesco foi se delineando, em imagens, sonoridades, ações e gestos, na construção da montagem? As considerações a este respeito serão explanadas a seguir.

2.2 CARACTERÍSTICAS DO GROTESCO NA ENCENAÇÃO *ESCORIAL*

Para analisar a presença do grotesco na encenação, tenho como base três aspectos desta estética, citados por Bakhtin (2010) e Kayser (2009), que são recorrentes, em maior e menor grau, no grotesco medieval e romântico: um mundo **desfigurado**, a presença da **loucura** e a constante relação com a **morte**.

Na encenação, o mundo é mostrado de forma extremamente **desfigurada** no ambiente e nas características dos personagens. Situações marcantes em *Escorial* relacionam a podridão e a falta de bom senso que se impregnam no ser humano, quando a manutenção do exercício do poder sobre o outro se vê ameaçada. Procurei escancarar essa deformidade através do exagero, da quebra de simetria,

da distorção na composição cênica do espetáculo, como instrumentos que possibilitassem a ampliação deste estado de alma.

Vale lembrar que uma das características do grotesco é apresentar algo inusitado, que espanta e provoca um constrangimento às vezes chocante ou risível, estabelecendo um rompimento na harmonia de algo conhecido. Segundo Kayser, sob a ótica do grotesco, as categorias de orientação no mundo apresentam falhas turvas e estranhas:

Desde a arte ornamental renascentista, observamos um processo de dissolução persistente, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante. (KAYSER, 2009, p. 159).

Neste sentido, o mundo criado na encenação de *Escorial*, propositalmente, é regido pela desmesura e apresentado de forma transfigurada. A pretensão era de mostrar as mazelas que a trama discorria como vista por meio de uma lente de aumento, o que repercutia nas atuações com expressões faciais e gestos exagerados, corpos expandidos e disformes.

Neste sentido, a prática se confirma com os estudos teóricos na medida em que Kayser afirma que um dos aspectos do grotesco é mostrar o mundo por meio de uma lupa, apresentando, de forma exacerbada, todas suas nuances, visto que: “[...] elementos grotescos nos são igualmente mostrados pelo microscópio, que aumenta o olhar que penetra em outros mundos orgânicos ocultos.” (KAYSER, 2009, p. 158).

Concordando com o autor, vou mais além, ao considerar que o grotesco apresenta um mundo visto sob a ótica de quem está em uma sala de espelhos, com várias dessas superfícies reflexas, cada uma apresentando uma irregularidade, alterando a imagem que é refletida. O espelho, assim como um filtro, recria a imagem de quem enxerga. A visão pode se apresentar turva, quebrada, côncava, convexa, rachada, partida ao meio, enxertada com outras imagens de outros espelhos, sendo que a realidade de quem vê não muda, mas o mundo que ele enxerga se torna estranho, alheio. Segundo Kayser (2009), com a presença do grotesco, o mundo se mostra transfigurado:

O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. [...] Varias sensações,

evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 2009, p. 30-31).

Desta forma, no processo de encenação de *Escorial*, a intenção de se criar um mundo desorganizado se consolidou através do tratamento dado aos elementos da cena: o cenário (assimétrico, desgastado, sombrio, com colunas que se fecham formando corredores labirínticos); a iluminação (obscura, com tensões entre o claro e o escuro); a maquiagem (gritante, horrenda, os personagens além de velhos, são extremamente feios, como se a sujeira interior do ser humano estivesse impregnada em suas feições, em suas mãos, em seus pés e em seus corpos); o figurino (feitos de trapos, dando uma sensação de decadência, de velharia, de antiguidade e de degradação), os adereços (de aspectos rotos, objetos que remetem à magia e a liturgia); a interpretação dos atores (exagerada, caricata, disforme, com corpos dilatados e vozes estridentes) e na encenação tragicômica (com ações cruéis e ternas, cenas violentas e risíveis). Tudo isso como pano de fundo uma trama repleta em troca de papéis, violência, jogos de máscaras, amores impossíveis, traição e vingança⁴¹.



Figura 10: Foto de Cena - *Monge* confabula com o *Rei*.

⁴¹ Essas características da encenação chamaram a atenção do crítico de teatro, Clodoaldo Lobo, que, ao escrever para o jornal *A Tarde* sobre a montagem, em 2002, ressaltou que é um texto que representava uma metáfora do poder espelhado em um microcosmo da sociedade: “O ardiloso texto, do belga Michel de Ghelderode, oportuno, é cheio de sutis emboscadas, armadilhas, reviravoltas, como um microcosmo das relações humanas, perpassadas pela ambiguidade da competição e falsidade, embora com lugar para uma frágil ternura.” (LOBO, *A Tarde*, 29/10/2002).

Outro aspecto do grotesco preponderante na montagem *Escorial* diz respeito à **loucura** que domina o *Rei* e funciona como um dos fatores desencadeadores das situações sombrias que pontuam a peça. Tal aspecto remete à afirmação de Bakhtin (2010), de que: “O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns.” (BAKHTIN, 2010, p. 35).

Com base nisso, observa-se que na encenação foram criadas situações desmedidas para o *Rei*, como se o personagem estivesse imbuído de uma espécie de demência e, a partir desta, criasse a lógica para transgressão das suas ações e atitudes que são louváveis para uma mente perturbada. Neste sentido, a encenação corrobora com o filósofo Michel Foucault (2008), que afirma que: “Toda loucura tem a sua razão que a julga e controla.” (FOUCAULT, 2008, p. 30). Seguindo esta premissa, desenvolvi com o ator Marcos Machado o atributo de esquizofrênico como predicado do personagem. A loucura do *Rei*, ao alterar a sua percepção da realidade, instituiu uma razão própria, deixando-o incapaz de compreender a gravidade de seus atos.

Desta forma, foram criadas cenas em que o *Rei* acredita ter poderes mágicos para transformar o bufão em cão; grita de dor ao sentir que sua sombra foi maculada pelo cajado do bobo da corte; transfigura-se em outros personagens para mostrar como deve ser a condução de cada um; e quem sabe, a relação de amor entre o bobo da corte e a rainha, e conseqüentemente o ato de traição que move toda trama, seja uma das lucubrações de sua mente perturbada? Confirmando a expressão de Kayser de que “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura”. (KAYSER, 2009, 159).

Para embasar alguns aspectos para montagem, busquei referências em várias pinturas de artistas medievais e renascentistas, dentre muitas, uma que serviu de inspiração foi tela *Navio dos Loucos* (1503/04), do flamengo Hieronymus Bosch (1450 – 1516), principalmente pelo tema que remete: a loucura.

O quadro mostra um barco levando um grupo de pessoas díspares: um frade, uma freira, um bufão e uns beberrões; todos parecem cortejar os alimentos

dispostos em vários compartimentos, principalmente um frango assado amarrado no mastro, cuja ponta tem uma bandeira com o desenho da lua, símbolo dos lunáticos.



Figura 11: Pintura *Navio dos Loucos* (1503/04), de Hieronymus Bosch (1450 – 1516).

Possivelmente, a tela representa uma sátira a um dos sete pecados capitais: a gula. Mas, no que se refere à *Escorial*, o que importava era observar a relação que esta pintura tem com os barcos onde eram despejados os loucos indesejáveis para os moradores das cidades da Idade Média. Grupos de loucos eram soltos no mar ou rio com destino incerto. Sobre essas naus, Foucault observa que: “[...] fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo”. (FOUCAULT, 2008, p. 12). Essa loucura, enclausurada em um barco ao léu, remetia à situação dos personagens de *Escorial*, fechados entre as quatro paredes do salão do palácio.

Com base na observação da imagem, os atores criavam situações em improvisações que representavam sensações de claustrofobia.

Outro aspecto que destaco é a insistente presença da **morte** na encenação, que se mostra como um manto fúnebre que paira sobre o castelo, como uma sombra constante, tecendo os fios do destino de cada um dos personagens. Segundo Kayser (2009), a presença da morte, em algumas obras de características do grotesco, deve-se ao: “[...] temor diante do fatalismo, temor diante dos poderes obscuros e sinistros e incognoscíveis que atuam por nosso intermédio e assim zombam com toda razão humana.” (KAYSER, 2009, p. 85), como se a angústia da existência fosse maior que o medo da morte. Isso pode ser comprovado na réplica do *Rei*:

O REI - A morte! Os sinos! ...Os cães! ...No alto dos campanários, os pavilhões, em funeral, do pesadelo... Os cães mordem os sinos. A Morte enxovalha meus palácios... (*agitado*) Preparem ataúdes de ébano, inventem altissonantes epitáfios... Aqui jaz... Chorem, rezem, ergam catafalcos, tomem luto, dêem máscaras e lenços às cortesãs, façam o que melhor lhes pareça, mas andem depressa, libertem-se desta ridícula agonia!... (GHELDERODE, 1950, p. 05).

São várias as réplicas como esta em que a morte se apresenta como um elemento invariável, isso foi determinante para estabelecer a atmosfera funesta na encenação. Para tanto, criou-se para a abertura do espetáculo um ambiente visual e sonoramente denso, no qual toques de um solitário sino marcam o canto choroso e com soluços de uma carpideira. Em um extremo, é revelado por alternâncias de facho de luz um monge que aciona a batida metalizada da sineta; no outro, um ser indefinido, que se autoflagela com cantos que pranteiam a morte.

Essa imagem funesta é quebrada por uma forte cacofonia de sons que misturam batidas de uma matraca, latidos de cães e gemidos convulsivos de uma mulher que sofre. O *Rei*, que se encontrava estático no trono, ao centro, é despertado, corre cambaleando por todo salão, exigindo que esses sons que louvam a morte se interrompam: “Basta! É um suplício! É horrível! Afoguem os cães! Matem os cães e sua intuição! Ba-a-a-sta!” (GHELDERODE, 1950, p. 03). O palco, que se encontrava em penumbra, ao pouco vai se enchendo de luz. É dessa forma que a morte anuncia a sua chegada e permanece por toda peça.

Referências à morte aparecem cerca de cinquenta vezes no texto e foram mantidas na encenação, seja para se referir à *Rainha*, que está à morte, seja para definir o estado mórbido dos outros personagens. Como declara o *Rei*: “Haveremos de morrer mesmo sem sinos, neste palácio. Iremos, sem sinos e sem preces do populacho, apodrecer pomposamente nas criptas armoriadas deste palácio.” (GHELDERODE, 1950, p. 15).

Esta presença constante da morte, como também a loucura e a de um mundo desfigurado foram significantes para a composição dos personagens, da iluminação, do cenário, dos figurinos e adereços repletos de linguagens, formas e objetos que remetem ao assombroso, ao espantoso e ao mórbido. O conjunto destes elementos ajudou a configurar a estética do grotesco no espetáculo.

2.2.1 A Iluminação expressionista

Sempre atuei como iluminador em espetáculos que dirijo, pois considero a luz no teatro uma ferramenta fundamental para criar efeitos visuais nas cenas, através do jogo de manipulação de seus instrumentos. Dessa forma, concordo com a iluminadora e professora de iluminação teatral Jamile Tormann (2006), que oferece uma definição bem pessoal sobre a luz no teatro:

A iluminação é nossa menina dos olhos, filha do conhecimento e da criatividade, ela age como uma personagem silenciosa, polivalente, poliforma, carregada de mistério e, todavia inteligível, orgulhosa, podendo ser tranquila, acolhedora e até agressiva quando necessário. (TORMANN, 2006, p. 126).

Neste sentido, valorizo a iluminação do espetáculo, ao considerá-lo como um artifício fundamental para a escrita da cena. Pode se afirmar que a luz em uma encenação, além de ter a função de revelar ou esconder o que se encontra no espaço cênico, age como um dos elementos que também auxilia no desenvolver da história.

Segundo o iluminador Jorginho de Carvalho (2006):

No teatro, a iluminação fornece toda atmosfera psicológica de um espetáculo e pode conduzir as sensações experimentadas pelos espectadores para onde mais interessar ao diretor, cenógrafo, ou ao *Light Designer* deste espetáculo. (DE CARVALHO, 2006, p. 20).

Pela exposição de Jorginho de Carvalho, pode-se dizer que é através de suas cores, saturação, movimento e jogo de claro-escuro que é possível definir aspectos da encenação, como: gênero artístico, período em que a ação acontece, hora do dia, criar passagens de tempo, etc. Além disso, com um eficiente plano de luz, é possível ocultar ou mostrar as ações e os elementos de cena – cenário, figurino, atores, maquiagens –, colorindo-os e conferindo-lhes certa atmosfera. É pelo meio da sua combinação com esses outros elementos da encenação que a magia do espetáculo é percebida pelos olhos do espectador.

Para *Escorial*, elaborei uma proposta de plano de luz⁴² com o propósito de instituir jogos de sombra entre personagens e ambientes, criando uma atmosfera fantasmagórica, numa referência direta à iluminação (direção de fotografia) de filmes como *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau e *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Esses dois representantes do cinema expressionista alemão privilegiavam efeitos de luz e sombra na composição de climas psicológicos, além de usar cenários e ângulos de câmera distorcidos para criar um efeito de estranheza nos espectadores. O que impressionava neste gênero cinematográfico era o seu estilo, baseado, praticamente, na teatralização: a cenografia é estilizada, distorcida, com a deformação da perspectiva; a interpretação não naturalista, exagerada e a iluminação trabalhada e com grandes contrastes.



Figuras 12: Foto do Filme *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau Figura 13: Foto do Filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene.

⁴² Nos ANEXOS, apresento o plano de luz criado para *Escorial*.

Essas características da iluminação, próprias das encenações expressionistas, são analisadas pelo escritor Anatol Rosenfeld (1968) da seguinte forma:

A iluminação estabelecia violentos contrastes de claro-escuro, enquanto ao mesmo tempo, captava, na sua faixa, e plasmava os personagens, devolvendo-o depois às trevas. [...] longe de ser apenas veículo de visibilidade, tornou-se recurso expressivo de grande poder, modelando os traços fisionômicos a partir de focos baixos ou laterais. (ROSENFELD, 1968, p. 118).

De fato, a luz, em *Escorial*, através da disposição e manipulação dos refletores, contribuiu para criação de um ambiente onírico e deformado. O salão do palácio do reino era iluminado como corredores de um túnel subterrâneo, e, para isso, os refletores foram posicionados, em sua maioria, nas laterais, em pino e em contraluz, cada um com sua função específica.



Figura 14: Foto de Cena - *Folia* tenta fazer o *Rei* rir.

As mudanças de luz eram rápidas e pontuais, para destacar determinada ação e/ou criar efeito de magia e surpresa. Por exemplo, na passagem em que o *Rei* revela de como era desdenhado pela *Rainha*, o personagem exclama:

REI - E a rainha que é mulher, não precisou mais do que um olhar, para medir minha inaniidade e vetar-me ao mais absoluto desprezo! A rainha julgou minh'alma e meu corpo e viu que sob meus pomposos trajes, eu não passava de um bufão. Tivesse eu procedido como um Rei, ainda assim não a enganaria. (GHELDERODE, 1950, p. 14).

Nesta cena, o *Rei* está transfigurado de bobo da corte, em meio a pavoneio, pantomimas e brincadeiras jocosas; dá um salto para frente do palco, recompondo-se e assumindo um ar de seriedade para lamentar o fato da *Rainha* não tratá-lo de forma digna. A luz de plano geral mostra todo o ambiente, no salto do personagem, se transforma em dois focos: um no *Rei* que apresenta este texto em aparte⁴³ para o público, e outro no bufão, vestido como *Rei*, se contorcendo no trono, ouvindo tais revelações.



Figura 15: Foto de Cena - O *Rei* (vestido de bufão) lamenta-se pelo abandono da *Rainha*. Ao fundo, o verdadeiro bufão se contorce no trono.

Desta forma, pretendia que a percepção do espectador se fixasse em apenas dois elementos: O *Rei*, que apresenta seus reclamos, e o bobo, que se considera acuado e prisioneiro naquele trono.

Outro exemplo foi a utilização da luz para revelar os poderes mágicos que o *Rei* acredita possuir no treco da peça em que o soberano admite saber que a esposa o traía com o bufão:

FOLIAL - Sim, foram estranhos amores!... Numa noite de trovoada, cheia de moscas e cheiros desenhados, vós deslizastes ao longo dos corredores...

⁴³ Aparte é uma forma do discurso dramático em que uma personagem fala com o público. Para realizar um aparte, uma personagem afasta-se das outras, também significa a interrupção feita ao discurso ou fala de alguém a fim de acrescentar algum comentário ou manifestar uma opinião, seja favorável ou contrária.

Eu, o bobo da corte, deslizei atrás de vós... E conheci a atroz volúpia de ser testemunha de vossa volúpia, contorcendo-me em silêncio sobre as lajes do chão... (*bate com o cetro no chão*) [...] Tamanha ventura tinha de suscitar a vingança do bobo. (*bate com o cetro no chão*). (GHELDERODE, 1950, p.16).

Para esta cena, procurei carregar a atmosfera de tensão através do jogo de cor e foco de luz. A cada batida do cetro do *Rei* no chão, a luz ambiente de cor âmbar do salão do palácio se transforma em um plano geral de cor vermelho, enquanto um foco de luz mostra o *Folial*, em gesto congelado e desfigurado, se escondendo atrás das paredes do castelo. Nesta cena, foi instituído um jogo de luz em composição com a disposição e tratamento dados aos tecidos do cenário, que permitia ao público ver cenas que ocorrem nos corredores, ao fundo. Como também na cena final, na qual o *Rei* sai pelo corredor de fundo gargalhando com sacarmos, o público observa sua silhueta através da transparência do cenário.



Figura 16: Foto de Cena – O *Rei* sai de cena com sarcasmo.

Mais uma vez, a iluminação tem a função de conduzir a percepção do olhar do espectador.

Na proposta de iluminação, não foi utilizada uma luz intensa, que clareia todo ambiente, sendo assim, o que considero como plano geral é quando os refletores acesos mostravam toda dimensão do salão onde ocorrem as ações. As fontes iluminadoras foram sugeridas a partir da possibilidade de existência de focos de luz de tochas, janelas abertas e buracos nas paredes. A iluminação, além de delimitar

áreas espaciais diferenciadas, em *Escorial*, tinha a função de criar tensões entre o claro e o escuro, e também diferenciar o bem e o mal.

Eram ações da iluminação, como estas, que serviram para, além de dinamizar a encenação, criar um efeito de choque no espectador através da mudança brusca e do aparecimento do inusitado e apresentar um ambiente desfigurado, esteticamente grotesco.

2.2.2 A cenografia da “estética do precário”

Sempre tive a sensação de que o espaço teatral é como uma tela em branco, na qual tenho que preencher com formas estáticas e dinâmicas, visíveis e invisíveis, como um pintor que executa uma aquarela. Um espaço esvaziado, que a cada pincelada, mostra-se uma nova faceta. A cenografia de *Escorial* não ficou longe deste conceito, uma vez que sua proposta surgiu a partir da reprodução estilizada dos elementos sugeridos pelo autor, ganhando forma a partir das composições físicas dos personagens. Ghelderode propôs as seguintes indicações para o cenário:

Uma sala de um palácio espanhol. [...] Ao fundo, opacas tapeçarias, perenemente agitadas por rajadas e mostrando vestígios de brasões desbotados. No centro da sala, vetustos degraus, cobertos de tapetes esburacados, conduzem – muito no alto – para um trono extravagante e como que em equilíbrio instável. (GHELDERODE, 1950, p.03).

Seguindo, em parte, essas sugestões, o projeto para cenário, figurino e adereços foi desenvolvido pelo cenógrafo Hamilton Lima⁴⁴, partindo do conceito da “estética do precário”. Este termo nós criamos para denominar uma ação teatral em que a interpretação do ator era mais relevante do que uma cenografia visualmente grandiosa, adereços majestosos e figurinos deslumbrantes.

Hoje, relaciono essa expressão de “estética do precário” à definição criada por Peter Brook (2005) para o *Teatro Rústico*:

É celebração de todos os tipos de meios “disponíveis” [...] Não temos recursos externos, nem um centavo, nem formação técnica, nem qualificações estéticas, não temos verbas para belos figurinos ou cenários,

⁴⁴ Hamilton Lima é responsável pelo projeto de cenário, figurino e adereços da montagem *Escorial*. Este depoimento foi concedido em 14 de janeiro de 2013, em sua residência.

não temos palco, não temos nada que não sejam nossos corpos, nossa imaginação e os meios que estão à mão. (BROOK, 2005, p. 50-1).

Esse conceito de teatro é defendido pelo encenador inglês, que abre mão de grandes cenários e figurinos, centrando no ator, no qual se apóia toda concepção da encenação, podendo ser apresentado em vários tipos de espaço. Também remete ao conceito de *Teatro Pobre* do polonês Jerzy Grotowski, que considera que o teatro pode ser feito sem iluminação, sem cenário, sem figurino, fora de uma casa de espetáculo, sem tudo isso, menos a presença de um ator e um espectador: “Pode o teatro existir sem plateia? Pelo menos um espectador é necessário. Assim ficamos com o ator e o espectador.” (GROTOWSKI, 1987, p. 28).

O que aproximava a nossa proposta à de Brook e Grotowski era a disponibilidade de poucos recursos financeiros para a montagem. Isso levou-nos a seguir uma linha de “simplicidade”, em que a ausência do virtuosismo era suprimida pelas interpretações dos atores. Em função disto, a criação cenográfica optou pela utilização de elementos de baixo custo, de fácil acesso e manipulação, em consonância com a proposta de montagem que previa a criação de um ambiente cênico de aspecto desgastado e decadente.



Figura 17: Desenho do Cenário de Hamilton Lima Figura 18: Foto de Cena - *Monge visita o Rei*

Por exemplo, o material usado para compor o que representava pesadas paredes de concreto e corredores do cenário de *Escorial* era feito de tecidos leves, pintados em cores escuras (marrom, verde musgo, roxo), manchados, para dar a sensação de presença de mofo, presos a cordas rústicas visíveis que sustentam

também outros elementos da cena: quatro estandartes feitos de galhos e gravetos de árvores, com trapos de pano. O cenógrafo Hamilton Lima lembra que:

O tecido usado para compor as paredes do castelo era de *renda tec*, comumente usados para forro de tecido de cortina. A incidência da luz na frente dá uma opacidade e por trás, uma transparência. Ao invés de tecidos mais sofisticados, como da marca *rosco*, que poderiam oferecer o mesmo efeito, porém, com custos bem mais altos. (LIMA, 2013).⁴⁵

Neste sentido, optamos por uma cenografia com elementos de baixo custo, simples e sem virtuosismo. Era uma opção que, além de estética, era econômica. O piso era forrado apenas por um fino e comprido tapete vermelho que atravessava o palco até um trono de madeira no centro. Nas laterais, duas tapadeiras foram confeccionadas a partir de restos de tecidos e couros.

A seguinte fala do *Rei* se referindo ao *Monge*: “(*Entra o monge. O rei se apercebe de sua presença. REI - Não, não, não, não... Tu, não! Seriam melhores as sentinelas, para acabar com esse esqueleto que se introduz, sorrateiro, nos corredores do castelo!*” (GHELDERODE, 1950, p. 04), sugeriu a criação de passagens no cenário, onde as paredes se fecham, formando corredores tortuosos, por onde personagens misteriosos se esquivam produzindo sons de gritos e gemidos, latidos de cães e toques de sinos. As divisórias, em alguns momentos, revelam, através de suas transparências, personagens que deslizam pelos labirintos desse palácio.



Figura 19: Foto de Cena - *Monge* aparece através da transparência do cenário.

⁴⁵Todos os comentários do cenógrafo e figurinista expostos nesta dissertação, daqui em diante, serão apresentados com o seu sobrenome e respectivo ano da entrevista.

Os figurinos seguiram a mesma linha da “estética do precário”, com alguns itens confeccionados a partir de reaproveitamento de antigas peças de vestuário. O *Rei* tem uma coroa enferrujada na cabeça, veste roupas extremamente envelhecidas, rasgadas e encardidas, coberto por um pesado manto vermelho, sujo e repleto de buracos. Sob a coroa, gazes velhas enfaixam a cabeça.



Figura 20: Desenho de Figurino do *Rei* de Hamilton Lima. Figura 21: Foto de Cena - *O Rei* e seus trajes.

O figurino do bufão é composto de vários farrapos de casacos, sobrepostos um sobre o outro. Solicitei ao figurinista Hamilton Lima que esse personagem se vestisse como os artistas mambembes medievais que teciam seus figurinos com os diversos trajes que conquistavam em suas andanças. Na cabeça um chapéu de espuma de quatro pontas, com guizos e nas mãos carrega um cajado revestido de peles e tecidos e, na extremidade, mais guizos.



Figura 22: Desenho de Figurino de *Folia* Figura 23: Foto de Cena - *Folia* toca tambor.

O *Monge* aparece coberto por um longo um hábito negro, desbotado, encardido, com capuz cobrindo a cabeça; em uma das mãos uma lamparina acesa, na outra, uma cruz de metal enferrujada.



Figura 24: Desenho de Figurino de Hamilton Lima para o *Monge* Figura 25: Foto de Cena - Surge o *Monge*.

O *Homem Escarlate*, o carrasco, tem a cabeça coberta por uma máscara negra de pano, tipo *Ku Klux Klan*⁴⁶, com orifícios apenas para os olhos. O personagem vestia calça negra rota e camisa larga rasgada e encardida; nos pés, pesadas botas do tipo coturno.



Figura 26: Desenho de Figurino de Hamilton Lima para o *Homem Escarlate* Figura 27: Foto de Cena - Surge o *Homem Escarlate*.

⁴⁶ Organização racista dos Estados Unidos, que tem como característica indivíduos que escondiam seu rosto e corpos sob capuzes brancos e longas túnicas.

Como se pode notar, as propostas dos desenhos não foram seguidas à risca, mas se aproximaram do que se pretendia para que os figurinos e adereços representassem os desgastes causados pelo tempo e procurasse expor as mazelas do interior dos personagens. Sobre estes aspectos, o figurinista Hamilton Lima afirma que:

Os figurinos e adereços, como extensão do corpo dos personagens, não procuraram representar o real, como um rei do medievo cheio de opulência, ou um monge, que representa o poder da Igreja Católica, mas, sim, o interior desgastado e sem pompa dos moradores daquele castelo. (LIMA, 2013).

Realmente, a proposta para os aspectos visuais do espetáculo propiciavam uma sensação de decadência, de velharia, de antiguidade e de degradação, como se esses personagens perambulasse pelos caminhos palacianos por muitos séculos. “Só o bobo possui um figurino mais límpido, porque a bondade ainda estava imbuída nele” (LIMA, 2013), complementa Hamilton Lima. Além do cenário e figurino, os adereços como cetro e coroa do *Rei*; barrete, cajado e tambor do bobo da corte; eram rústicos, com aparências rotas e formatos que remetem à magia e a liturgia da cultura popular da Idade Média.

Todos esses adereços e ambientação induziam um universo caótico, pois tinham a intenção de transportar o espectador para um mundo medieval, com seus exageros, seus corpos disformes e seus hiperbolismos, que atualmente reconheço pertencentes à estética do grotesco.

2.2.3 A caricatura na maquiagem

A minha proposta era que a maquiagem se configurasse como máscaras sobre a face dos atores, com o intuito de extrair o feio e o cruel do interior dos personagens, como se a decadência e o visceral estivessem também ali impregnados.

Mais uma vez, fui buscar inspiração no cinema expressionista alemão. Como sugestão, propus a observação da composição facial do personagem *Conde*

Orlock⁴⁷, de *Nosferatu* de F. W. Murnau, uma figura vampiresca, com expressões melancólicas, grandes olhos e boca escancarada.



Figura 28: Foto do Conde Orlock, em *Nosferatu* de 1922, de F. W. Murnau.

O cinema alemão do início da década de XX sofria bastante influência do teatro expressionista alemão, que por sua vez abastecia com técnicos, atores e diretor a sétima arte que estava em suas primeiras décadas de vida. O que almejava era expor nos personagens de *Escorial* os aspectos pálidos, fantasmagóricos, extrapolados, que a maquiagem do vampiro do filme apresentava.

O escritor Anatol Rosenfeld aponta para as características básicas da maquiagem das produções teatrais daquela época como: “[...] violenta que torna a face em máscara arquetípicas, através do tratamento hiperbólico dos traços, muitas vezes levando a caricatura e ao grotesco ou a rigidez das marionetes.” (ROSENFELD, 1968, p. 118). Esse tratamento exagerado, muito explícito nos filmes expressionistas, era o que eu queria reproduzir em *Escorial*.

Para isso, fui buscar referências no exagero dos desenhos de caricaturas que, além de terem a deformidade como forte característica grotesca também apresenta em seus traços o excesso, a quebra de simetria e a desproporcionalidade no seu produto artístico.

As caricaturas e desenhos do espanhol Francisco Goya (1746 – 1828) também serviram como referências para compor as expressões faciais dos

⁴⁷ Personagem do filme alemão de 1922, com roteiro baseado no romance *Dracula*, escrito por Bram Stoker em 1897. Dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, ou simplesmente F. W. Murnau, (1888 – 1931), foi um dos mais importantes realizadores do cinema mudo e do cinema expressionista alemão.

personagens. Seres num mundo sombrio e amargo estão presentes em algumas de suas gravuras, com traços intensos, humor macabro e sarcástico. Como nos desenhos da série *Os Caprichos* (1797/98):



Figura 29: Desenho *Os Caprichos* (1797/98), de Francisco Goya.

Com referências como estas, sugeria que através da maquiagem, as bocas fossem escancaradas, narizes aumentados, chagas e sinais hiperbolados, reforçando as qualidades ridículas e animais dos personagens. Segundo Karl Rosenkranz (2007)⁴⁸, a caricatura é uma espécie de redenção do feio, na medida em que não se limita a evidenciar um ponto, mas o todo, a partir da desmesura de uma parte, como mostra na seguinte análise:

Um nariz pronunciado, por exemplo, pode ser uma grande beleza. Mas quando é excessivamente grande, o restante do rosto fica demasiado sumido em relação a ele. [...] O excesso de grandeza torna caricatural não somente o nariz, mas também o rosto ao qual faz parte [...] a sua desorganização deve se tornar orgânica. Esse conceito é o segredo da produção da caricatura. (ROSENKRANZ APUD ECO, 2007, p. 154).

Considerava que escancarar a maquiagem de forma caricatural seria essencial para a transformação dos atores em personagens que além de velhos

⁴⁸ *Estética do Feio, III* (1853), transcrito em *A História da Feiura*, de Umberto Eco (2007).

eram extremamente feios e disformes, como mortos-vivos a perambular pelos cômodos seculares do cenário.

Apresentei estas indicações ao ator Marcos Machado, responsável pelo projeto de maquiagem de *Escorial*, que, também interpreta o *Rei* na montagem. Segundo o maquiador, foram vários testes de traços e tonalidade para compor a expressão facial de cada personagem: “pensei em até por uma barbicha no rei, experimentei, não gostei, desisti” (MACHADO, 2013).⁴⁹ Além da referência à caricatura e ao expressionismo alemão, outras fontes surgiram no seu processo de composição:

Na medida em que fomos construindo o espetáculo, com personagens velhos, da Idade Média [...] eu procurei pensar numa maquiagem que desconstruísse realmente essa estética mais humana e resultasse em um tom mais surrealista, uma maquiagem mais exagerada. Aí onde eu fui me inspirar bastante em Bosch. Eu procurei construir a maquiagem pensando no processo de desequilíbrio de cada um dos personagens. (MACHADO, 2013).

A principal referência para a composição da maquiagem foi uma pintura *Cristo Carrega a Cruz* (1502) do holandês Hieronymus van Aeken Bosch (1450 – 1516), na qual se pode observar o exagero das feições dos personagens.



Figura 30: Pintura *Cristo Carrega a Cruz* (1502) de Hieronymus Bosch Figura 31: Foto de Cena: *Rei e Monge* confabulam.

⁴⁹ Esta entrevista foi concedida em 15 de janeiro de 2013, na sua residência.

Como se pode ver, são rostos sombrios, com expressões trágicas, com formas carregadas em cores, alternando com feixe de luz e sombras, tendendo a criação de um ambiente fantasmagórico. Observando esses aspectos do quadro, aliado às linhas das caricaturas e ao jogo de claro e escuro dos expressionistas, a maquiagem fez surgir nos personagens de *Escorial* rostos envelhecidos, com traços exagerados, bocas, narizes e olhos escancarados, que definiam personagens estranhos e fantásticos. É sobre esses seres abismas que irei discorrer a seguir.

2.2.4 Os personagens

Na minha formação e experiência no teatro nunca me interessei em atuar como ator. Sempre privilegiei o desempenho no campo da direção, produção, organização e condução de um espetáculo, de uma cena, de um diálogo. Em função disso, procurei sistematizar uma forma de trabalho como encenador que busca oferecer subsídios através de jogos teatrais, improvisações, textos transversais (referências literárias, música, ambientações, poesia, filosofia), que sirvam de suporte para que o ator apresente elementos e soluções que possam ajudar a moldar seu personagem ou a encenação. Assim, considero que a obra não é só um fruto da minha imaginação ou meu saber técnico, mas um produto que surge de uma ação coletivizada.

Na montagem de *Escorial*, tive o privilégio de trabalhar com um elenco formado por atores profissionais bastante empenhados e dedicados na construção do espetáculo, que levou sete meses de pesquisa, ensaios, produção e estreia.

Considero que na época da montagem cada um possuía experiências e trajetórias distintas. Por exemplo: Marcos Machado, formado como ator em São Paulo, é o tipo de ator intuitivo, que conhece variadas técnicas corporais e respiratórias, seu processo de construção se dá a partir da análise da psicologia do personagem, junto com uma pesquisa própria, com base nas sugestões dadas pelo autor e diretor.

Deusi Magalhães, mineira, sua formação também foi em São Paulo; é uma atriz com muitas experiências técnicas corporais (*Commedia dell'arte*, *clown*, *circo*,

danças populares) e vocais, cujo amadurecimento do personagem vai surgindo aos poucos, com intensas investigações e experimentações corporais e sonoras.

Leandro dos Reis, nascido em São Sebastião, interior Rio de Janeiro, mas criado em Salvador. Na época da montagem, estava iniciando profissionalmente como ator de teatro, mostrando-se, desde então, apto e com predisposição para experiências e trabalhos de pesquisas para compor os seus personagens. Por isso, durante o processo, Deusi Magalhães, devido a suas experiências sobre as técnicas do ator, conduziu os exercícios físicos e respiratórios que ajudaram na concepção dos personagens de Leandro dos Reis.

Durante os ensaios, os atores davam o máximo de si, por acreditar no projeto e pela lealdade e confiança em minhas escolhas. Mesmo que a vezes não entendessem o que eu queria, se dedicavam para realizá-las, atitudes que traduzo, hoje, como certeza, segurança e vontade de compartilhar um mesmo caminho.

A encenação em *Escorial* apresenta uma trama densa e claustrofóbica, encerrada entre quatro paredes de um palácio, onde transitam um rei velho e lunático; um bobo da corte torto e disforme; um monge com o corpo cheio de chagas e tuberculoso; e um carrasco, mais fera do que homem. Há um quinto personagem, que agoniza no leito de morte, mas não é personificado, apesar de sua presença ser sempre citada na história: uma rainha.

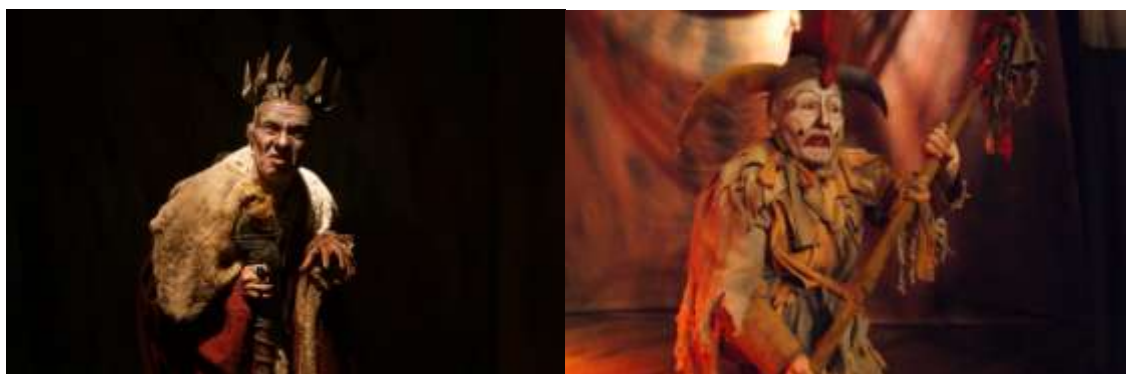


Figura 32 – Foto de Cena: Marcos Machado (Rei) Figura 33 – Foto de Cena: Deusi Magalhães (Folia)

A seguir, descrevo a caracterização de cada um dos personagens, a começar pelos aspectos da construção do *Folia*, o bobo da corte, pois, foi o primeiro a oferecer elementos disformes que foram influenciando a construção dos demais

personagens. Na sequência, mostro os subsídios usados para a formação do *Rei*, depois o *Homem Escarlata*, o carrasco e, por fim, o *Monge*. Considero que um elemento comum ao trabalho de composição de todos os personagens foi o estudo de aspectos das pinturas de Bosch.



Figura 34: Foto de Cena: Leandro dos Reis (Monge) Figura 35: Foto de Cena: Leandro dos Reis (Carrasco).

***Folia*, o bobo da corte**

A princípio, busquei explorar técnicas que dessem vazão ao físico e brutal dos atores, com ênfase na expressividade exagerada, no excesso de teatralidade, na transgressão, no irreal e na manifestação de corpos em movimentos e gestos quebrados e tortos. Um dos pontos de partida foram a percepção de certos aspectos do personagem bobo da corte, o *Folia*: disforme, triste e desolado.



Figura 36: Foto de Cena - *Folia* sente medo do *Rei*.

Os bufões da Idade Média não eram atores que desempenhavam seu papel no palco, como os comediantes da Commedia dell'arte; pelo contrário, geralmente eram indivíduos que nasciam com alguma deficiência física ou mental. Quando não eram mortos ao nascer, tornavam-se personagens de circo, viajantes errantes pela Europa ou bobos da corte. Neste sentido, só restava fazer o rei e a corte rirem como forma de ganhar a vida.

Segundo Mikhail Bakhtin (2010), os bufões não tinham uma vida privada como alguns outros atores e artistas que possuíam família, mulher filho, lar... Eles só tinham essa vida:

Eles continuam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagem excêntrico ou estúpido e nem atores cômicos. (BAKHTIN, 2010, p. 7).

Como os bobos da corte viviam dentro dos palácios, muito próximos aos soberanos, tinham contato com todas as informações reais. Se por acaso um deles relatasse algum segredo, muitas vezes, suas opiniões eram prontamente desconsideradas, pois eram considerados cretinos, porém, às vezes, cheias de verdades. Segundo Cleise Furtado Mendes (2008), os bobos eram personagens que diziam verdades cruéis sobre o disfarce da incoerência:

Como pode alguém ter a *função* de ser louco e ter o *dever* da incongruência? O Bobo não pertence à corte nem se opõe a ela; ninguém mais perto do poder, ninguém mais longe dele. Ao mesmo tempo um solitário, que não fala em nome de qualquer grupo, e um elemento obrigatório da festa. O Bobo habita um espaço de transgressão *profissional* que confina com seu próprio corpo. (MENDES, 2008, p. 155 - grifo da autora).

Com base nos estudos de Mendes (2008), corroboro a ideia do bobo da corte como uma figura que transita num espaço esmo, tão perto e tão longe da realeza, e não representa qualquer grupo social. *Folial*, o bobo da corte de *Escorial*, é um personagem que se apresenta fora da sua realidade: um bufão, que se sentia incapaz de realizar sua principal função no reino: fazer o rei rir. Pois, sabendo que a rainha, que ele secretamente amava, estava prestes a morrer, todo seu ser era só

tristeza. Essa referência me deu subsídio para explorar elementos díspares na sua composição: um palhaço triste, um ser asqueroso dominado pela paixão.

Esse bufão infeliz, horrendo e torto representou o cerne da montagem, pois os elementos disformes presentes nele se multiplicaram e se espelharam nos outros personagens, no cenário, nos figurinos, enfim, em todo espetáculo. Sobre o bufão, a atriz Deusi Magalhães, que na encenação interpreta o *Folial*, relembra:

Procurei criar um bufão que não fosse engraçado, um bufão triste, que perdeu a capacidade de fazer o rei rir. Os bufões são personagens cruéis, como os que Ghelderode coloca em *Escola de Bufões*. O nosso bufão apesar de ter seu lado cruel, se encontra fragilizado. (MAGALHÃES, 2011).

Para dar contribuição à composição física do bufão, feia, repelente, mas que, interiormente, se encontra em estado de tristeza, apelei para temas da literatura universal, cujas características físicas e psicológicas de seus personagens servissem de suporte para a construção do *Folial*, como por exemplo: a fábula *A Bela e a Fera* (1756), de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, revelou elementos para o subtexto do “romance” do fisicamente repugnante *Folial* e a bela (assim a idealizei) *Rainha*. Serviu de referência também outro ser de aparência grotesca, mas com uma alma inundada em sentimento de paixão, o corcunda do romance *Notre Dame* (1831), de Vitor Hugo. Assim, Deusi Magalhães compôs o *Folial* com elementos que apresentava momentos de tensões, vulnerabilidade, aspereza, delicadeza, exuberância, sedução e agressividade.

Assim foi construído um personagem que tinha as pernas arqueadas, carregava um grande tambor, no qual executava toques às vezes animados, às vezes, fúnebres. Sua face exagerada parecia ser vista através de uma lente de aumento: olhos grandes saltavam da órbita, nariz exagerado e boca escancarada. O próprio personagem satirizava a sua feiúra: “FOLIAl – [...] e minha feiúra vale a vossa!... *(ri estridulamente)*” (GHELDERODE, 1950, p. 12). Tinha corpo torto com andar cambaleante a cada passo e guizos, espalhados em um chapéu de quatro pontas, anunciavam sua presença. A atriz Deusi de Magalhães afirma ter ido buscar influências em personagens disformes das pinturas de Bosch para a composição de seu bobo da corte:

Não era uma imitação de determinado personagem, eu observava os quadros, principalmente aqueles de multidão, [*Triptico do Jardim das Delícias – 1480/90; Triptico da Tentação de Santo Antonio – 1501*] via as figuras deformadas, e experimentava isso no corpo, arriscava uma torção maior, sentindo a estranheza da deformidade de um corpo se expandindo⁵⁰. (MAGALHÃES, 2013).



Figura 37: Detalhe do *Triptico da Tentação de Santo Antônio* (cerca de 1501)
 Figura 38: Detalhe do *Triptico do Jardim das Delícias* (1480/90) de Hieronymus Bosch.

Além disso, a atriz utilizou de seus conhecimentos sobre os personagens da *Commedia dell'arte*, para colocar aspectos pertinentes ao *Polichinelo*, caracterizado por uma corcunda, pernas tortas, vestido com roupas coloridas e usando um barrete sobre a cabeça.



Figura 39: Desenho do Polichinelo da *Commedia dell'arte* Figura 40: Foto de Cena - *Folia* em gesto cômico.

⁵⁰ Esta entrevista, da atriz Deusi Magalhães, foi concedida em 13 de janeiro de 2013, na residência do cenógrafo Hamilton Lima.

Os caminhos escolhidos pela atriz conduziam seu personagem a adquirir aspectos do grotesco. Kayser (2009) aponta algumas características da *Commedia dell'arte* que o levar a se identificar com essa estética, como por exemplo: um mundo fantasioso é sugerido; o uso de máscaras, algumas compostas de narizes enormes, pontiagudos, que pareciam bicos de aves ou focinhos de outros animais; e os movimentos dos atores com corpos extravagantes, com pernas arqueadas, que também aproximavam os personagens de figuras de animais. Segundo o autor, é na *Commedia dell'arte*, que o cômico se funde com o universo grotesco. Desta forma:

Arlequim e suas parentelas: *Colombina, Pantalone, Il Dottore, Il Capitano, etc.*, o pessoal da *commedia dell'arte*. Seu mundo é caracterizado como grotesco. Em primeiro lugar, trata-se de um mundo específico. Arlequim só se sentiria em seu elemento, “se toda criação do cenário fosse grotesca”. Este mundo teria “suas próprias perfeições”. (KAYSER, 2009, p. 43).

Uma das alternativas usadas para conhecer esse universo foram os estudos das gravuras sobre a *Commedia dell'arte* feitas por Jacques Callot (1592 – 1635), desenhista e gravador francês, que tinha um grande talento para criar figuras com posturas, fisionomias e trajes em universos quiméricos, de forma extravagante e burlesca. A partir da observação dos desenhos de Callot foi possível compreender a dinâmica e a movimentação desses personagens.



Figuras 41: Desenhos de Bali di Sfessania (1622) de Jacques Callot.

Essas gravuras, por ele retratadas na coletânea *Bali di Sfessania* (1622), mostram os atores representando cenas cujas expressões corporais serviram de base para as improvisações na composição física do *Folial*.

Deusi de Magalhães afirma que além dessas referências, ela utilizou exercícios de *Clown pelo contrário*, que consistia em trabalhar elementos do *clown* que evidenciam sua comicidade, alegria e seus despojamentos, com dor, tristeza e aflição, para acrescentar certa fragilidade e delicadeza e ratificar o sofrimento de seu personagem. Para demonstrar a angústia do bobo da corte, propus que, na primeira aparição, ele executasse um toque fúnebre do tambor, acompanhado de um canto choroso, repleto de agonia.

A melodia entristecida entoada pelo bufão foi criada a partir de uma canção composta de vocalizes e sons de percussão que invocava a tempestade, composta pelo pernambucano Naná Vasconcelos (1944), chamada *Vento, Chamando, Vento*⁵¹. Ao canto foi aliada a sonoridade dos aboiadores⁵², por considerar um canto lamentoso, e sons inorgânicos criados pela intérprete. Segundo a atriz, a composição deste lamento foi uma soma de sons experimentados, que resultou em uma sonoridade única: “Querida colocar uma sonoridade que não fosse música, que essa sonoridade fosse entrando em mim e compondo o personagem. Isso vem de Artaud.” (MAGALHÃES, 2013). Realmente, o que caracteriza a tristeza do *Folial* era seu canto de lamúria.

Esta atitude tendeu à criação de um bufão, dono de características contraditórias: um palhaço, triste, incapaz de fazer rir; um horrendo, sofrendo por um amor inverossímil; um ser considerado irracional, mas cheio de sentimentos de amor e compaixão. Estes elementos criaram características díspares no espetáculo, reforçando, assim, a tendência a uma montagem calcada no grotesco.

O Rei

O *Rei* é doente e possui atitudes que beiram à loucura, com gestos e movimentos extrapolados. Seus atos de maldade revelam o quanto desprezível ele

⁵¹ Do disco Egberto Gismonti & Naná Vasconcelos & Walter Smetak (1979).

⁵² Toada com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos.

é. Michel de Ghelderode, autor de *Escorial*, descreve-o como um indivíduo “pálido, com a coroa vacilante, os trajes imundos [...] com os dentes apodrecendo. Ao redor do pescoço e nos dedos, usa jóias falsas”. (GHELDERODE, 1950, p. 2). É um ser que vive em delírio, que acredita ter o domínio da magia negra e da liturgia e possui um egocentrismo absurdo. Suas atitudes e expressões visam apenas à realização de seus desejos. O depoimento concedido pelo ator Marcos Machado, que interpreta o *Rei*, endossa esta referência: “Deixei o personagem se instalar aos poucos com base na demência dele, ligado a uma liturgia que se passa pelo catolicismo medieval e certo teor de bruxaria no meio caótico onde o personagem se estala.” (MACHADO, 2011).

O humor do personagem alterna quase que simultaneamente, sensações de alegria e tristeza, ternura e rancor. Essa característica foi muito útil para suceder ações risíveis e violentas, instituindo um caráter farsesco e tragicômico no espetáculo.



Figura 42: Foto de Cena - O *Rei* aguarda que o *Folial* faça-o rir.

Com o intuito de criar uma composição com aspectos maléficos para o personagem, propus ao ator a concepção de uma gargalhada histriônica, com um som gutural extraído da garganta, causando medo e espanto em todos à sua volta.

Marcos Machado afirma que deixou o personagem do *Rei* surgir a partir de um universo podre e doentio apresentado pelo texto, e que essas características do ambiente refletiram na sua composição física e vocal. Segundo o ator, “o corpo e a voz do personagem foram se instalando em paralelo, quando me dei conta, os dois

estavam compostos⁵³.” (MACHADO, 2013). O *Rei* é um personagem que caminha com dificuldade, em virtude do peso da idade, ou do exagerado manto que cobre seu corpo e esconde seus aleijões; apóia-se em seu cetro, que parece ter sido concebido para rituais mágicos. Seu rosto parece com uma caricatura de um senil, com exageros nos traços das rugas e no formato da boca, nariz e olhos; o que converge com o exagero pretendido na encenação.

Com a mente tão deformada quanto o corpo, usa da extrema violência para impor sua vontade e compensar sua feiúra física. Assim, tripudia de todos os moradores do castelo: trata o *Monge* como um capacho; o *Folial*, como um subalterno constantemente castigado; e o carrasco, uma fera que ele domesticara para servir a seus propósitos funestos. Segundo o ator, a loucura é que guia algumas ações do monarca:

Acho que ele tem momentos de total desequilíbrio e momentos de total racionalidade. Ele sabe exatamente o que ele quer, mas tem momentos que ele fica extremamente esquizofrênico, completamente louco. Isso é bem dividido em cena. (MACHADO, 2013)

O ator ainda diz que, para dar consistência aos momentos de loucura do personagem, foi buscar explicação no fato dele ter descoberto a traição da *Rainha*, e isso desencadeou um processo esquizofrênico em sua mente. Em relação a estas características, o ator afirma ter procurado referências no personagem *Calígula*, de Albert Camus (1913 – 1960), pelo seu jeito lunático, devasso, tirano, psicopata e transtornado pela perda do amor, e conclui o pensamento dizendo: “Este *Rei* pode ser referenciado a um *Saddam Hussein*, a um *Bin Laden*, um pouquinho *Hitler*” (MACHADO, 2013).

O Homem Escarlate, o carrasco

O terceiro personagem a ser analisado é o *Homem Escarlate*, o carrasco do palácio. Concebido com dedos desmedidos e peludos, com elementos mais pertencentes ao mundo animal do que humano.

⁵³ Esta entrevista foi concedida em 15 de janeiro de 2013, na sua residência.



Figura 43: Foto de Cena - O Carrasco aguarda ordens do Rei.

As mãos parecem garras atrofiadas, sua corcunda é predominante, seus gestos parecem de um animal que acabou de ser libertado. A indicação era compor um ser meio animal e meio homem. Leandro dos Reis, ator que o interpreta, analisa-o do seguinte modo:

Um ser tão animalesco, sem sentimentos humanos e que exprime o seu pensar através de rugidos, mas mostra certo sentimento, no final da peça quando o *Rei* ordena que mate o bufão, ele, por um segundo, hesita. Como o bufão era quem cuidava e alimentava os cães e animais, o carrasco, meio homem, meio animal, desfrutava de uma estreita relação com ele. (DOS REIS, 2011)

Na minha concepção, o *Homem Escarlata* é um humano enclausurado no corpo de um animal. Um dos aspectos do grotesco que se apresenta habitualmente em obras de arte ou atos do cotidiano é a hibridização homem/animal, muito utilizada na oralidade coloquial, na literatura humorística e satírica, tanto no que diz respeito ao comportamento quanto à aparência, para provocar situações de comicidade ou repúdio, como por exemplo, denominar um indivíduo narigudo como “nariz de papagaio” ou orelhudo como “orelha de elefante”.

Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva, é antiga a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, com o intuito de causar chacota, através do rebaixamento das qualidades sublimes, ao propor: “uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscara identitária, etc.), isto é, grau zero da condição humana.” (SODRÉ; PAIVA, 2004, p.

22). Neste sentido, o que se pode afirmar é que o *Homem Escarlate*, além de ser objeto de escárnio, devido aos seus aspectos animalescos, se apresenta como se fosse um patético “boneco de marionete” nas mãos do *Rei*, incapaz de racionalizar sobre as atitudes que são impostas a ele.

O Monge

O *Monge*, o último personagem a ser analisado, foi concebido como uma figura esquelética, cego e com dedos longos que parecem galhos de árvores. Apesar da cegueira evidente, ele caminha guiado por uma lanterna velha. Sobre as características do personagem, relata o ator Leandro dos Reis:

Um monge católico representando o poder da igreja em decadência. O monge doente e uma Igreja que está morrendo. Uma relação da Igreja com a morte na Idade Média, com a inquisição e as proibições. Uma igreja claustrofóbica que leva a morte ou é a morte. O monge reflete, com seu jeito moribundo, toda crueldade da Igreja Medieval. (DOS REIS, 2011)

Em sua composição física, seu corpo parecia agigantado, envergado para frente, devido ao constante esquivar-se pelos corredores do castelo.



Figura 44: Foto de Cena - O *Monge*, apesar de cego, é guiado por uma velha lanterna.

Em certo momento da peça, o *Rei* refere-se a ele deste modo: “Tu, que habitas nas paredes, ouve a vontade do Rei...” (GHELDERODE, 1950, p. 05). Usei esta frase como referência para criar corredores no cenário por onde trafega o

Monge, como um ser que vive a espreitar os acontecimentos do reino, como um *Polônio hamletiano*⁵⁴. O personagem do *Rei* observa:

REI - Monge, não serás tu, metido numa túnica, esse esqueleto ambulante que me obsedia? ... (*atira para trás o capuz do monge, descobrindo o rosto deste, pálido e de olhos baixos. O Rei se acalma.*) Vai tratar de teus deveres. (GHELDERODE, 1950, p. 05).

Usei essa réplica como base para criar a cena, em que de forma surpreendente, o *Rei* arranca o capuz da cabeça do *Monge* e apresenta ao público uma pele extremamente branca, coberta por feridas por toda cabeça e olhos cegos.



Figura 45: Foto de Cena - O *Monge* cego e moribundo.

Isso expôs o personagem, que, de todos, é o mais assombroso: tuberculoso, com uma voz carregada de secreção, com a saliva escorrendo no canto da boca, uma baba repulsiva que insiste em cair no chão, cego, com chagas expostas na cabeça, é o que mais se apresenta fisicamente o horrendo. Segundo relato do interprete do *Monge*:

Minha primeira referência foi uma pintura de El Greco, de um monge que tinha uma forte presença do religioso que se buscava para a encenação. Uma figura de Bosch, um monge com a cara de corvo, também foi o que me deu o estalo para compor o monge. (DOS REIS, 2011).

A tela *São Francisco em Oração*, de 1580, do pintor El Greco (1541 – 1614), foi utilizada como referência para a composição corporal do personagem.

⁵⁴Polônio, servo do Rei Claudio, em *Hamlet*, de Shakespeare, é apunhalado, por engano, pelo príncipe Hamlet, enquanto se esquivava nos corredores do Palácio.



Figura 46: Pintura *São Francisco em Oração* (cerca de 1600), de El Greco.

Neste caso, foi uma abordagem mimética. Com base na pintura, explorei a expressão das mãos, o tipo e a cor da túnica do *Monge*. Mas foi o frei da tela *A Extração da Pedra da Loucura*, 1494, de Bosch, quem deu os subsídios ao ator para composição de um monge envelhecido, doente e com “cara de corvo” (DOS REIS, 2011).



Figura 47: Pintura *A Extração da Pedra da Loucura*, 1494, de Hieronymus Bosch.

Diante das evidências levantadas nas entrevistas concedidas pelos atores, notei que um elemento comum nos relatos foi a lembrança do estudo de diversas

telas de Bosch como influência para composição física, movimento dos corpos e criação de elementos para a maquiagem. Na verdade, durante as pesquisas para achar elementos que auxiliassem a composição do espetáculo, encontrou-se, nas pinturas de Bosch, sensações que causavam angústia, medo e espanto diante de imagens de figuras abismais, tortas, desfiguradas em cenários fantásticos. Como observa Kayser (2009): “[...] em Bosch a vivência do alheamento vibra somente na periferia do diabólico, pertencente ao ‘tormento’ do infernal, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, o maquinal, e outros tais.” (KAYSER, 2009, p. 37). Era esse mundo em degradação que queria retratar na montagem.

A abordagem da obra de Bosch se dava pela observação das pinturas e improvisações com os atores tentando extrair a essência do que a gente via, como por exemplo, o confinamento de insanos no *Barco dos Loucos* - 1494; mundo fantástico e exagerado, no *O Juízo Final* - 1482; a criação de corpos disformes, no *Triptico do Jardim das Delícias* - 1480/90.



Figura 48: Detalhe de *O Juízo Final* - 1482, de Hieronymus Bosch.

Eram essas visões metafóricas que eu procurava para compor a encenação e levantar características para criar os personagens estranhos ao mundo real. Como se o grotesco em Bosch oferecesse imagens concretas para que, eu e os atores extraíssemos possibilidades verdadeiras para criação de cenas, personagens, ambientações, que fossem na contramão do realismo.

A partir da análise destas telas, foram experimentadas formas corporais, movimentação dos corpos, expressões faciais, que foram significativas para desenvolver uma montagem com características grotescas, no qual diversos elementos díspares e estranhos ao real convivem mutuamente. Durante os ensaios, acreditava que as experimentações e improvisações para construção de personagens com aspectos inumanos, em ambientes soturnos, necessitavam de técnicas para servirem de guia, ou o trabalho pendia ao caos, para tanto, eu e os atores, nos amparamos nas pesquisas e experimentos dos encenadores Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

2.3 CONSTRUÇÃO FÍSICO/VOCAL NA PREPARAÇÃO DOS PERSONAGENS

Uma das práticas comuns no procedimento da encenação de um espetáculo, com base em um texto dramático, é iniciar com a leitura de mesa, que consiste na análise da obra, divisão das cenas, estudos dos personagens e compreensão das ações. Porém, em *Escorial*, a metodologia empregada foi outra. O processo se iniciou com uma leitura para o conhecimento geral do texto pelos atores, partindo-se em seguida para trabalhos corporais e vocais de composição dos papéis. Somente depois do trabalho físico desses personagens, o texto foi aplicado para a criação das cenas.

Isto porque as características encontradas nas descrições dos personagens me instigavam a primeiramente esboçar o físico e vocal, para depois atrelar falas, aspectos psicológicos, relações sociais e espaciais. Estes procedimentos se referem às técnicas de preparação do ator, com base nas ações físicas, desenvolvidas por Constantin Stanislavski (1863 – 1938). Sobre essas técnicas, o pesquisador Matteo Bonfitto (2002) explica:

O ator deveria mostrar o esquema de ações físicas sobre a qual se baseava uma cena do texto, utilizando a menor quantidade de palavras possível, podendo usar suas próprias palavras. O texto escrito pelo autor deveria ser dito somente numa segunda etapa, quando as situações já tivessem sido suficientemente compreendidas em sua complexidade. (BONFITTO, 2002, p. 32).

Neste contexto, o uso de jogos teatrais e improvisações para a concepção dos personagens e a elaboração das cenas foram primordiais. Através deles, pôde-se experimentar moldar, errar, reconstruir, analisar, refazer caminhos para a resolução de problemas na construção dos personagens e do espetáculo. O diretor de teatro Eugenio Barba (2010) analisa a improvisação no teatro da seguinte forma:

A improvisação pode ser entendida como criação de materiais, um processo que dá vida a uma sucessão de ações físicas e vocais partindo de um texto, de um tema, de uma personagem, de imagens, associações mentais ou sensoriais, de um quadro ou uma melodia, de lembranças, episódios biográficos ou fantasias. (BARBA, 2010, p. 62).

As improvisações feitas durante os ensaios de *Escorial* partiam de rubricas, falas e ações presentes no texto, e das referências coletadas com base em pinturas, filmes, canções, como já foi descrito. Nossos procedimentos, de forma geral, consistiam em improvisar sobre um tema ou uma situação. Depois, a improvisação era repetida com inclusão de variações de ritmo e contexto, alternado com outros temas ou referências, entrelaçando com novos materiais. Dessa forma, orientava os atores para não mostrar seu personagem psicologicamente, e sim desenvolver sua dramaturgia através das ações físicas e vocais.

Considero esse processo interessante porque possibilita o surgimento uma presença cênica que estimula a continuar buscando mais elementos para as composições, o que é bastante enriquecedor, pois, oferece ao encenador e aos atores uma gama de possibilidades para a criação e a composição do espetáculo. Pode-se daí surgir uma variedade de ações, cenas e elementos para a composição dos personagens, sugestões para cenários, adereços e iluminação, como peças de um quebra-cabeça, que cabe ao diretor montar com zelo e cautela.

No trabalho com os atores, buscava criar expressões faciais exageradas, que mais pareciam máscaras do que rostos humanos, emissão de sons inumanos e às vezes incompreensíveis, exploração de corpos disformes de dimensões variadas que exploravam os vários níveis de ocupação espacial do ambiente e da cena. Procurava expor o orgânico, o corpo e a voz pulsantes, nas atuações dos atores, com a pretensão de atrair e seduzir o espectador.

As improvisações e jogos teatrais tinham como alicerces algumas técnicas de treinamento do ator, baseadas em tensões corporais e respiratórias propostas pelo polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999) e as teorizações sobre o trabalho do ator do *Teatro da Crueldade* do francês Antonin Artaud (1896 – 1948). Acredito que, na época, essas duas vertentes para os trabalhos físicos de preparação dos atores foram por mim consideradas como mais eficazes para a construção de personagens com características próximas ao animalesco.

As primeiras influências para a estética adotada na montagem de *Escorial* foram as concepções cênicas de Antonin Artaud, teatrólogo, poeta, ator, escritor e diretor de teatro francês, que alimentava a proposta de um teatro fora do convencional, a partir de manifestos que expressavam que: “Há uma ideia do espetáculo integral que devemos fazer renascer.” (ARTAUD, 1978, p. 125); sugestões como estas, que integravam o *Teatro da Crueldade*, reclamavam por um fazer teatral que deveria ressurgir em forma de ritual, que envolvia os atores e o público, sendo que ambos teriam que sofrer modificações para participar deste novo "teatro". Eram pensamentos que considerava pertinente para a concepção de *Escorial*.

O que me fascinava em Artaud era o discurso contundente das palavras ditas sobre o *Teatro da Crueldade*, no qual cultuava a busca da produção de um espetáculo e procedimentos para a interpretação dos atores que tocassem de forma agressiva o sensorial do espectador mexendo com os sentidos:

Todo espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas efeitos de teatro de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor do objeto, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo desposará a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, manequins de vários metros, mudança brusca de luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 1978, p. 119).

Dentre essas as várias proposições criadas por Artaud (1978), buscava aquelas que tratavam da rejeição ao naturalismo, as que apontavam caminhos para a criação de uma linguagem cênica na qual o grito, a respiração e as possibilidades imagéticas do corpo do ator seriam mais predominantes do que o texto declamado.

Neste sentido, eu pretendia uma espécie de montagem que rejeitava a supremacia das palavras, no qual todos os elementos estariam dispostos em cena, cada uma com sua devida importância. Buscava a composição de uma encenação baseada no teatro em que o visual, o sonoro e a forma de utilizar as palavras tivessem funções que extrapolassem a pura imitação da realidade.

Deste modo, as propostas teatrais de Artaud pareciam perfeitas para trabalhar alguns aspectos que encontrava na dramaturgia de *Escorial*: um texto bastante sugestivo em imagens, com conflitos humanos envolvidos em misticismos e ambientes delirantes; uma trama que explora o comportamento patético do homem, permeado por toques de humor macabro. Tudo isso eu pretendia apresentar para o público como “um soco no estômago”, ou seja, a construção de um espetáculo intenso que provocasse uma experiência sensorial no espectador.

A relação Ghelderode/Artaud também foi observada pelo biógrafo de Artaud, Alain Virmaux (1978), ao insinuar que Michel de Ghelderode propõe um teatro físico, feito de signos, de violência, de passagem brutais, que vai da obscenidade ao misticismo, que o insere como um autor precursor do *Teatro da Crueldade*. Assim, segundo Virmaux:

É muito tentador enxergar nas peças de Ghelderode – *Fausto do Inferno*, *Escorial*, etc. – expressão ideal de um Teatro da Crueldade tido, até então, como impossível, mesmo que a crueldade espetacular e exterior de Ghelderode permaneça muitas vezes nesse nível elementar que Artaud recusa. (VIRMAUX, 1978, p. 230).

É evidente que os fortes signos místicos e metafísicos, e as ações aterradoras e violentas da obra do belga, aproximavam-no dos elementos sugeridos nas encenações de um teatro impactante que Artaud queria construir. Na minha concepção cênica, pretendia um teatro visceral que convergisse com os manifestos do encenador francês e seus escritos sobre a cena.

Entretanto, em suas inúmeras elucubrações teatrais, Artaud indicava formas e propostas cênicas, mas não deixou a sistematização de técnicas ou de um método para soluções finais. Por conta disso, recorri ao emprego de exercícios baseados nas práticas do livro *Em Busca do Teatro Pobre* (1987) de Jerzy Grotowski que, na época, considerava afinadas com as propostas de Artaud.

As técnicas do encenador polonês expressas neste livro tinham como base o treinamento do ator, fixando-se nas tensões corporais e respiratórias. Assim, seguia as premissas de que, para a criação do personagem, o ator deveria eliminar as resistências do organismo aos impulsos psíquicos que criam barreiras para a verdadeira expressão do seu papel. O próprio Grotowski (1987) explica que esse tipo de trabalho levava o ator a:

Expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de criar sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1987, p. 30).

Dessa forma, acreditava que poderia desenvolver com os atores imagens corporais e criações vocais relacionadas às expressões e organicidade do ator. Para isso, nos ensaios e treinamentos, buscavam-se movimentos e gestos minuciosos, sons específicos, trabalhando as várias possibilidades de utilização das caixas de ressonância no corpo do ator; explorando os variados meios de andar, de se colocar no espaço, de criar formas de animais e de experimentações de máscaras faciais.

Sempre considerei a voz como um prolongamento do corpo. Uma força invisível que toca diretamente o espectador. Quando digo “voz”, me refiro a além do texto propriamente dito ou palavras enunciadas, uma variedade de sons emitidos das vibrações sonoras das cordas vocais, que podem soar como grunhidos, gritos, gemidos, seqüência de barulhos desarticulados, incompreensíveis, mas causando algum tipo de efeito em quem escuta.

Com base nos exercícios de respiração, tentava um método de criação de elementos para os personagens que surgissem em conseqüência da utilização dos vários pontos de ressonância do ar no corpo. Um exemplo a ser destacado diz respeito à construção vocal do protagonista, o *Rei*, que surgiu do processo de pesquisa de pontos vibratórios do corpo do ator, como avalia Marcos Machado: “Procurei dar um tom de envelhecimento ao timbre da voz, mas que tivesse uma força de expressão sem que machucasse minha garganta” (MACHADO, 2013). Assim, ele buscava criar um personagem que, apesar de ser extremamente velho, teria um registro de voz com força e poder de projeção.

Para isso, foram pesquisadas e testadas várias tonalidades, volumes, ressonadores, até que o ator chegasse a emitir um som que parecesse de um senil, apresentando uma idade bem superior a que ele possui e isso atingisse o espectador, que deveria: “[...] ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados, e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator” (GROTOWSKI, 1987, p. 120). Neste sentido, minha proposta era passar para o espectador que aquela personagem transitava pelos corredores do palácio há séculos; por isso, uma voz rouca e cheia de eco funcionava como uma extensão do seu corpo e, por meio dela, aplicava castigos nos outros personagens.

Com base na existência de vários pontos de vibrações do ar no corpo humano, desenvolvi uma estratégia de treinamentos, usando a respiração, em que, primeiro surgia a composição vocal, e depois de estabelecida, vinha o trabalho de formação física do personagem. Esse processo foi muito eficaz ao ser desenvolvido pelo ator Leandro dos Reis para a composição do *Monge*.

Propus-lhe a busca de pontos distintos de ressonância do ar; em seguida, pedi-lhe que aplicasse ao texto ou a ação que estava trabalhando; depois, partia-se para a modulação da voz e, dessa voz criada, cunhava-se o físico do personagem. Além disso, apliquei várias vezes o exercício de respiração que consistia em expelir todo ar dos pulmões, em seguida, ler um texto sem repor o ar até não ter mais fôlego.

Leandro aproveitou o exercício para a composição do seu personagem, encontrando a forma de ressoar uma tonalidade que se aproximasse de uma sonoridade cavernosa, com engasgo e respiração ofegante, como se a qualquer momento, todo ar seria expulso dos pulmões, liberando uma grande quantidade de mucosa presa.

Para dar um aspecto de gigantismo ao personagem, foram desenvolvidos exercícios que consistiam em caminhar com determinada qualidade de energia que puxa o corpo do ator para baixo, pelos pés, enquanto outra o eleva para cima. Assim, cunhou-se um caminhar que alongava toda estrutura corporal. O ator Leandro dos Reis, sobre essa experiência, diz:

Outrora, eu construía um personagem a partir do texto que lia, a partir das referências que o autor dava do personagem. Trabalhar uma composição

através do físico foi novo e o resultado foi surpreendente. Vi claramente o resultado disso na composição do *Monge* e do carrasco⁵⁵. (DOS REIS, 2013)

O resultado desta experiência foi a criação de um personagem com grande corpulência, repulsivo, com o corpo coberto por chagas, uma voz cadavérica e um respiração cansada que causava asco entre os espectadores.

No caso do *Homem Escarlata*, o carrasco, também interpretado por Leandro dos Reis, sua construção vocal se deu por conta da exploração de timbres animais, como rosnar de felinos, com sons guturais que substituíam as falas.

Outro desafio foi a construção vocal do bobo da corte, que é interpretado por uma atriz. No caso deste personagem, foi necessário se buscar um ponto de ressonância do ar específico, como relembra a atriz Deusi Magalhães:

Buscava a ressonância do peito, para extrair um som mais gutural; tenho uma voz mais alta, médio soprano, da cabeça. Tinha que descer a voz. E usar a respiração diafragmática, porque com os movimentos corporais, a respiração e a voz puxavam muito. (MAGALHÃES, 2013).

Para tanto, buscou-se encontrar uma sonoridade masculina, aliada a um tom de lamento. A atriz baixou o tom da voz e usou a caixa de ressonância do peito como principal emissor do som. Essa ação também influenciava no corpo, que executava alguns movimentos curvados. Outro procedimento trabalhado com a atriz foi a exploração de exageradas expressões faciais para criação das caretas do bufão. Para isso recorri a práticas propostas por Grotowski:

É muito importante colocar em movimento, simultaneamente, mas em ritmos diferentes, os vários músculos do rosto. Por exemplo, fazer as pálpebras baterem rapidamente, enquanto os músculos da face tremem lentamente, ou fazer o lado direito reagir vivamente, enquanto o esquerdo se mostra meio preguiçoso. (GROTOWSKI, 1987, p.120).

Exercícios complexos como esses foram executados pela atriz para desenvolver expressões faciais que mostrasse ao público a visão que o personagem do *Rei* tem do *Folial*: “REI - O teu rosto de mascarão exprime desassossego, angústia, desespero [...]” (GHELDERODE, 1950, p. 13).

⁵⁵ Este depoimento do ator Leandro dos Reis foi concedido em 13 de janeiro de 2013, na residência do cenógrafo Hamilton Lima.

Um das particularidades do espetáculo que surgiram dos trabalhos com a respiração e a emissão de sons de diversas caixas de ressonância do corpo dos atores foi o uso da sonoplastia ao vivo. Optei pela sonorização do espetáculo feita pelo próprio elenco, com sons e vozes executados nas coxias ou/e em cena, através dos corpos e adereços cênicos (tambor, matracas, cajado e guizos) sem a utilização de sons gravados.

No início do espetáculo, foi criada uma cacofonia de latidos, gritos e gemidos, que ecoavam das coxias, com o objetivo de mostrar ao público a densidade que o esperava, introduzindo-o na atmosfera do espetáculo. Muitos espectadores questionavam quantos atores estavam criando esses sons, não sabendo que eram apenas dois: Leandro dos Reis e Deusi Magalhães, que interpretam, respectivamente, o *Monge* e o *Folial*.

Na época, a proposta de um treinamento físico e vocal pareceu ser o ideal para a construção dos personagens que almejávamos. Para isso, a execução era intensa e repetida arduamente, para podermos fixar características horrendas e desagradáveis. Pretendia experimentar com os atores elementos para a concepção de um espetáculo em que o físico dos personagens negasse qualquer relação com o corpo tal como se movimenta no cotidiano.

Para isso, foram trabalhadas as várias possibilidades de modelação e dilatação do corpo. Experimentamos as diversas formas de andar, exploramos exaustivamente exercícios físicos com variações de movimentos redondos, amplos, cortantes, picotados, rasgando e desenhando o corpo no ar, testamos a criação de diferentes imagens de animais e múltiplas máscaras faciais.

Seguiu-se, inspirado em Grotowski (2007), o “caminho negativo”, que significava não procurar no trabalho do ator, no modo de atuar, gestos aprendidos, belos e prontos, inventados de cabeça. Entretanto, por meio de um treinamento específico e individualizado, procurei remover bloqueios psicofísicos e criar formas para o corpo e a voz dos atores. Sobre o papel dos exercícios físicos, Grotowski (2007) toma como exemplo o papel do ator oriental:

O trabalho do ator no Oriente consiste no trabalho cotidiano para dominar esses signos de modo a não esquecê-los; ao mesmo tempo, eles aperfeiçoam uma natural agilidade física de modo a poder executar os signos sem que o corpo oponha resistência; depois, procuram modo de

prevenir os bloqueios físicos do ator, no sentido de um excessivo peso da “entropia” energética. (GROTOWSKI; FLAZEN, 2007, p. 163).

O encenador Peter Brook (2005) acrescenta que “quando nossos atores fazem exercícios de acrobacia, é para desenvolver sensibilidade e não habilidade acrobática. Um ator que nunca faz exercício só interpreta ‘do ombro para cima’”. (BROOK, 2005, p. 17). Seguindo estas premissas, foram muitos exercícios físicos realizados, carregados em signos em busca de organicidade, com a pretensão de criar desenhos cênicos com o intuito de tocar, sensorialmente, o espectador. Para mim, se isso acontecesse, o espetáculo sempre continuaria vivo na memória em forma de reflexão.

As propostas cênicas de Artaud e Grotowski foram ferramentas úteis para a construção do espetáculo que desejava; porém, ao rever meus procedimentos, com base no conhecimento que tenho hoje, vejo alguns equívocos.

Analiso que foi uma proposta muito arriscada buscar decifrar em uma montagem um campo vasto de sugestões idealizadas por Artaud. A impressão que tenho em relação essa abordagem para a encenação é que foi um enfoque que ficou muito aquém do universo proposto pelo pensador francês. Com relação às investigações em torno das propostas do *Teatro da Crueldade*, considero que o trabalho realizado ficou focado apenas no trabalho físico e vocal dos atores. A proposta de uma encenação na qual a palavra ficasse em segundo plano em relação aos outros elementos da encenação não foi alcançada. A montagem ficou totalmente calcada nas falas e rubricas do texto, apesar de ter sido construído uma encenação baseada nas atuações criadas com intensas cargas de crueldade e visceralidade, presença de sons inarticulados, aparições repentinas, gritos e lamentações.

Com relação à Grotowski (2007), creio que a utilização das técnicas foi superficial. Não atendeu às convenções para um espetáculo que hoje considero próprio do teatro proposto pelo encenador polonês, como por exemplo: o estabelecimento de uma espécie de ritual na encenação; a eliminação da divisão entre palco e plateia, com a colocação dos espectadores e atores no mesmo espaço, sem delimitações; e a exploração dos arquétipos, símbolos ou mitos presentes no texto.

Além do mais, Grotowski (2007) trabalhou com muitos princípios, criou vários conceitos que usava em suas investigações e depois os abandonava em função de outras descobertas, assim, era difícil acompanhar a evolução do pensamento dele. A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2012) considera que a pluralidade de conceitos e ações criadas por Grotowski está na conjunção do percurso do artista e do homem:

Acredito que essa pluralidade de sentidos se materializou em um conjunto de conceitos e temas a partir dos quais ele vivenciou/nomeou sua investigação teatral. Esses conceitos e temas nasceram, a um só tempo, das interações de Grotowski com múltiplos agentes, e das escolhas individuais que ele fez no interior dessas diferentes situações de interação. (LIMA, 2012, p. 3).

Reconheço que não houve uma pesquisa mais aprofundada em relação a vários conceitos propostos por Grotowski; porque as nossas experimentações visavam apenas descobrir os fundamentos para dar vazão ao físico e sonoro com elementos que mostrasse o brutal dos atores na composição dos personagens. O que interessava, no processo de trabalho com o elenco, era absorver determinados exercícios corporais e vocais, utilizar propostas de improvisações, apropriando-se deles para dar nuances as atuações e composição das cenas. Tatiana Motta Lima (2012) reconhece que atitudes como estas foram e são muito comuns:

[...] que muito dos mal-entendidos que acompanham seu trabalho nasceram e nascem exatamente de experiências que se reclamaram (ou se reclamam) grotowskianas, e não só de análises de cunho mais analítico realizadas sobre sua obra. (LIMA, 2012, p. 12).

Assim considero minha imersão no universo grotowskiano um desses “mal-entendidos” citados pela autora.

Concluo esta seção, reconhecendo que, ao apresentar as estratégias aplicadas no processo de construção da encenação, me deparei como os vários elementos que, no conjunto da obra, deram suporte para que a montagem realmente adquirisse aspecto da estética do grotesco.

Destes, destaco algumas questões fundamentais para o estabelecimento desta estética: o tratamento expressionista dado à iluminação; os desenhos de caricaturas como base para a maquiagem; as influências da *Commedia dell'arte* na composição física e vocal do bufão; as referências pictóricas cênicas para a

encenação, principalmente a obra de Bosch; o estabelecimento de uma cenografia que propiciou uma sensação de decadência, de velharia, de antiguidade e de degradação; as composições físicas criadas para os personagens, propositalmente, estranhos, compostos de expressões faciais exageradas, vozes distorcidas e às vezes incompreensíveis e corpos disformes de dimensões variadas; e as aplicações para a construção desses personagens, com base nas pesquisas de Artaud e Grotowski, apesar de minhas ressalvas e reflexões sobre essa abordagem.

Essa pesquisa me fez ver que na época da montagem eu não tinha clareza sobre o papel operativo da estética do grotesco em um processo de encenação, porém, este foi manifestando-se durante a construção do espetáculo e se evidenciou no produto final. Assim, pude perceber o quanto que a estética do grotesco pode revelar-se como um eficaz instrumento de suporte na criação cênica, quando se busca uma encenação que provoque uma sensação de inquietude, com a pretensão de promover uma ação crítica e reflexiva no espectador.

Contudo, uma questão permaneceu: se durante o processo de concepção do espetáculo tivesse pleno conhecimento do uso do grotesco como ferramenta da encenação, como esta ficaria? Essa pergunta me levou à realização da reencenação de *Escorial*, empregando “intencionalmente” alguns conceitos relativos à teoria e prática do grotesco e analisando de que forma essa nova montagem afetou o conceito central esboçado na peça original.

Na próxima seção, apresento o resultado dessa experiência prática da remontagem, tendo como base o uso dos conceitos do grotesco medieval de Bakhtin e o grotesco cênico de Meyerhold. Apresento a análise e reflexões sobre esta nova encenação, com vista a elucidar os caminhos que uma obra pode tecer no seu processo de construção e reconstrução.

PARTE 03

3 A REENCENAÇÃO: *ESCORIAL* REVISITADO

Nesta seção mostro como foi o processo de reabordagem da encenação e remontagem de *Escorial*, com o uso de aspectos teóricos e práticos baseados no conceito de realismo grotesco, defendido por Mikhail Bakhtin, relacionado com a cultura cômica popular da Idade Média, e a utilização de elementos do grotesco cênico desenvolvido por Meyerhold na primeira década do Século XX. Por fim, traço uma avaliação dos resultados obtidos, comparando as duas encenações, e exponho minhas reflexões.

3.1 REVENDO A MONTAGEM

O espetáculo *Escorial*, que havia sido montado em 2002, permanece ativo com o mesmo elenco, material cenográfico e equipe técnica. Diante da minha inquietação como encenador, aproveitando deste fato para compreender melhor o processo, voltei a ensaiá-lo, propondo novas soluções cênicas e empregando, de forma intencional e estruturada, elementos descobertos no estudo acerca do grotesco, visando a analisar as mudanças que pudessem ocorrer no conceito na montagem original. Os termos que utilizei para nomear essa experiência são “re-encenação” e “remontagem” de *Escorial*.

Para isso, foram realizados 12 encontros com o elenco, entre 21 de setembro e 25 de novembro de 2011, com duas apresentações da peça, sendo que, na segunda, mostrei o resultado do trabalho de modificação de algumas cenas, com o uso premeditado de elementos do grotesco. Com isso, pude rever as técnicas utilizadas na construção do espetáculo, identificar como os elementos do grotesco são pertinentes a uma encenação e analisar o conceito que a montagem adquiriu a partir de uma abordagem intencional do grotesco. Para isso, os ensaios foram desenvolvidos em três etapas.

Na primeira, ocorreram os encontros com o elenco para a revisão do espetáculo na forma original como foi concebido; foram desenvolvidas entrevistas

semi-estruturadas, com o objetivo de, através das memórias dos participantes, retomar o caminho seguido pelo grupo para composição das cenas e dos personagens. Estas entrevistas permitiram um levantamento das matrizes teóricas e práticas que formaram a base para a montagem do espetáculo. Serviram também como suporte para pesquisa, o estudo do texto dramaturgico e análise de anotações, fotos e gravações em vídeos do espetáculo.

Na segunda etapa, foram apresentados e analisados pelo elenco alguns conceitos de grotesco cênico apontados pelo encenador russo E. V. Meyerhold (1874 – 1940), suas contribuições teóricas e aplicações na prática teatral, e abordadas as definições para o realismo grotesco, defendidas pelo ensaísta russo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), ao afirmar que, para entender o grotesco, é necessário um mergulho na cultura cômica popular medieval. Depois da investida teórica, passei para a utilização de parte destes conceitos de forma prática, na recriação e remarcação de algumas cenas do espetáculo *Escorial*.

E a terceira fase, foi a apresentação da re-encenação de *Escorial*, ao público, registrada em vídeo, seguida de novas entrevistas semi-estruturadas, com o elenco e alguns espectadores, que serviram de suporte para a avaliação das diferenças entre as duas encenações.

Esta experiência visou avaliar o espetáculo à luz de novos elementos da estética do grotesco com o intuito de poder observar na montagem quais caminhos se poderia seguir sob uma investida diferente daquela que a originou, e assim pode apontar os ganhos (ou as perdas) que podem ocorrer na encenação através do uso intencional do que eu considerava como intuitivo.

3.2 UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS DO GROTESCO DEFENDIDOS POR BAKHTIN

A escolha pelo uso da teorização do ensaísta russo Mikhail Bakhtin nesta reencenação justifica-se por seus estudos considerarem o fenômeno do grotesco como próprios das festas populares da Idade Média, justamente o período em que a trama da encenação de *Escorial* foi ambientada. Assim, articulo aspectos da pesquisa do autor russo com a minha prática na revisitação da montagem.

Na encenação, o cenário busca ser a estilização de um palácio medieval, com câmaras escondidas, envolto de segredos, um ambiente que remete ao que Bakhtin (1998), conceitua como um *cronotopo do castelo*. Segundo ele, *cronotopo*, (do grego: *kronos* = tempo e *topos* = espaço, lugar) é a unidade de tempo/espaço que determina a identidade da obra, seja um romance, uma narrativa ou um poema épico. Bakhtin afirma que a caracterização do *cronotopo* se dá com os signos que o compõem:

Lá estão condensados, concentrados os signos patentes e visíveis tanto do tempo histórico, como também do tempo biográfico e cotidiano, e, simultaneamente, eles estão reunidos na imagem mais densa, fundido nos signos unitários da época, que se tornam concreta e tematicamente visível. (BAKHTIN, 1998, p. 353).

Segundo o autor, os palácios e castelos eram lugares onde viviam os senhores feudais, reis, rainhas e bobos da corte, onde as figuras históricas do passado, as marcas do século e das gerações estão impregnadas em várias partes do edifício: nos brasões, no mobiliário, nas armas, na galeria dos retratos dos ancestrais, nos arquivos da família e nas relações hierárquicas. Neste sentido, os símbolos do *cronotopo* do castelo são bem identificáveis na ambientação, cenografia, figurino e adereços de *Escorial*: trono, estandartes, manto, chapéu de bobo da corte, coroa, cetro e velhos estandartes, em trapos, mostram vestígios de brasões antigos.

Bakhtin identifica a Idade Média como o grande celeiro para apreciação do grotesco no modo de vida do homem europeu. Essa análise é apresentada na publicação *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: No Contexto de François Rabelais* (2010). O autor estuda o fenômeno do grotesco nesses períodos históricos tendo como base o enredo da publicação *Gargântua e Pantagrue*, escrito em 1532, pelo francês François Rabelais (1494 – 1553). O romance apresenta os costumes e as depravações dos homens em um reino ficcional, comandados por personagens gigantes: o pai *Gargântua* e o filho *Pantagrue*, protagonistas da história, amantes dos prazeres da carne, das festas, das farturas de comidas, bebidas e hábitos grotescos. O escritor Umberto Eco (2007) aponta a importância do surgimento do romance da seguinte forma:

Aqui a cultura popular, na sua forma mais rude, não é somente revisitada e saqueada com extraordinária originalidade, mas o obscuro rabelasiano já não aparece (ou não apenas) como características plebeias, transformando-se antes em linguagem e comportamento de uma corte real. (ECO, 2007, p. 142).

Como se os exageros, as depravações, as ousadias manifestadas pelo povo durante as festas, toleradas pelos nobres e clero, fossem transferidas, absorvidas e vividas pelos que as censuravam. O autor afirmar que essas atitudes praticadas pela plebe, ao serem transferidas oficialmente para a literatura culta, servem como sátira do “mundo dos doutos e costumes eclesiásticos” (idem, p. 142). O que Eco considera como aspectos populares infiltrados nas narrativas do romance de Rabelais são as atitudes exageradas, ações hiperbólicas e linguajar esdrúxulo. E foi isto que Bakhtin definiu como estética do *realismo grotesco*, que tem sua expressão máxima nas festas populares e no carnaval nos quais um mundo a parte com corpos agigantados, bizarrices, comilanças, xingamentos e ousadias se apresenta.

Para Bakhtin, são inúmeras as formas que constituem essas manifestações: [...] as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros. Palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 03-4.). O autor complementa dizendo que estas formas, apesar da heterogeneidade, no fundo, formam um conjunto de elementos similares, que possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica, principalmente da cultura carnavalesca.

Bakhtin (2010) destaca como aspectos essenciais do realismo grotesco: o rebaixamento dos valores, a exposição das partes baixas, a associação à escatologia, a irregularidade, os excessos corporais, as atitudes ridículas e toda manifestação da paródia em que se produz uma tensão risível. Por sinal, o rebaixamento é considerado pelo filósofo o traço mais marcante do grotesco, ou seja, a transferência ao plano material e corporal, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

Dessa forma, na Idade Média, textos religiosos foram reeditados em forma cômica e satírica, nos quais personagens clássicos são parodiados publicamente.

Um exemplo disto é citado por Bakhtin: “as numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote*, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco.” (BAKHTIN, 2010, p. 18). Neste sentido, ao fazer uma articulação com *Escorial* considero o texto uma reconstituição exagerada e paródica, das atitudes esdrúxulas de *Felipe II*, rei da Espanha e Inglaterra⁵⁶, que foi enfatizado na encenação.

Na reencenação de *Escorial*, procurei dar destaques aos elementos que concernem ao realismo grotesco, sendo o rebaixamento de valores um dos mais enfáticos. Para isso, busquei realçar os momentos em que o *Rei*, soberano e todo poderoso, se permite igualar-se aos seus servos. Cabe ressaltar que esta foi uma atitude proposital do monarca, pois faz parte dos seus jogos de controle de poder e da descoberta de segredos. Sugeri ao ator que interpreta o *Rei*, ao imitar os outros personagens, utilizar de recursos exagerados nos gestos e expressões caricatas, como na cena em que o *Rei* toma para si as palavras do *Monge*, a fim de zombar da morte e da Igreja, com a seguinte frase:

O REI – [...] Eu vou dizê-lo por ti, padre. (*imitando o monge*) - Vossa Majestade não deve ainda lamentar-se. Nada pode apressar ou retardar a hora que somente Deus conhece. Resigne-se Vossa Majestade, dobre a cabeça e inicie-se no ritual da desgraça iminente... Continua, capucho! (GHELDERODE, 1950, p. 04).

Esta cena, com frases duras e referências litúrgicas, mostra como o personagem do *Rei* trata com desdém os conceitos católicos de divindade soberana, inclusive o poder sobre a vida e a morte.

Para isso, propus ao ator executar a cena com movimentos corporais expandidos e expressões burlescas, com o intuito de mostrar ao espectador a pretensão do *Rei* em parodiar os preceitos do catolicismo. Desta forma, o rebaixamento tem o papel de libertar o monarca das amarras de sua posição hierárquica, tornando-se livre para ações patéticas.

⁵⁶ Ver: Parte II, p. 58 desta dissertação.



Figura 49: Foto de Cena - *Rei imita Monge*.

Em outra cena, o *Rei* se iguala ao bufão, física e psicologicamente, ao propor a troca de funções no reino, para que verdades sejam reveladas:

REI - Que tal se continuássemos a representar? É fácil, agora, que já nos tornamos apenas dois homens. Para nos transformarmos em qualquer outra coisa, bastarão alguns adereços de contra regra. Imagina só: dois homens! Eu, de rei que era, tu, de monstrengo, eis que nos tornamos dois homens! (GHELDERODE, 1950, p. 13)

Na sequência da encenação, o *Rei* assume a postura e trejeitos de bobo da corte, que segundo ele está: “à margem da humanidade”, para que seja possível revelar os segredos obscuros que existiam entre a rainha e o bufão. Nestes trechos, foi recomendado que o ator Marcos Machado também exagerasse os gestos com imitações mais caricaturadas, o que deixou o personagem com atitudes e ações mais cômicas do que o bufão original, tirando o tom rancoroso e pesaroso desenvolvidos na montagem original.

O emprego de ações que promovem o rebaixamento em algumas cenas de *Escorial* teve um caráter ambivalente (negação e afirmação): o *Rei*, ao aceitar descer ao mesmo nível que os servos, não se torna mais um deles, porém, reafirma seu poder sobre todos, que lhe permite ser, quando quer, até um deles. É como se o *Rei* no papel de bobo da corte ou de *Monge* renascesse sem o peso da coroa, e assim pudesse escarnecer, torturar e desmascarar os seus desafetos.



Figura 50: Foto de Cena - *Rei* vestido de bufão.

Como forma de expressar o rebaixamento, foram utilizados gestos exagerados, linguajar obsceno, atitudes esdrúxulas, a predileção ao mostrar as partes baixas do corpo e da referência a excrementos, como: fezes, urinas, suores, flatulências, que são consideradas atitudes elementares nas festas cômicas populares do medievo.

Para tais referências grotescas, encontrei alicerce teórico nas reflexões sistematizadas por Bakhtin, ao afirmar que: “o rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal.” (BAKHTIN, 2010, p. 325). Era, através dessas atitudes, que o povo se libertava da rigidez canônica imposta pelos senhores feudais e clero e saíam às ruas parodiando e satirizando as atitudes destes mandatários. Isto significa que não é o mundo medieval que é grotesco, mas sim o quanto os elementos grotescos se mostram presentes nestes períodos de festas, quando a face grotesca do homem é posta à mostra. O historiador Peter Burke (1989) aponta as seguintes festas como tradicionais da cultura popular europeia:

Festas de família, como os casamentos; festas de comunidade, como a festa do santo padroeiro de uma cidade ou paróquia; [...] festas anuais comuns a muitos europeus, como a Páscoa, o Primeiro de Maio, o Solstício de Verão, os dozes dias de Natal, o Ano Novo, a Festa de Reis e, por fim, o Carnaval. (BURKE, 1989, p. 202).

Para Burke (1989), nestes festejos, principalmente, os de caráter popular como o Carnaval, o mundo se apresenta com se fosse um grande teatro a céu

aberto, onde as principais ruas e praças se convertiam em palcos, os habitantes eram os atores e espectadores que assistiam às cenas de suas sacadas:

De fato, não havia uma distinção marcante entre atores e espectadores, visto que as senhoras em seus balcões podiam lançar ovos na multidão abaixo e os mascarados muitas vezes tinham licença para irromper em casas particulares. (idem, p. 206-7).

Durante as festas, tudo era permitido, desde o exagerado consumo de comida até a inversão de papéis: homens se vestiam de mulher e mulheres de homens, ricos e nobres se vestiam de povo e se misturavam à plebe; pobres elegiam reis e bispos entre os seus e os condecoravam jocosamente.

Bakhtin (2010) afirma que esses golpes e injúrias não tinham um caráter particular e cotidiano, mas, constituíam: “atos simbólicos dirigidos a autoridade suprema, contra o rei.” (BAKHTIN, 2010, p. 171-2). Traçando um paralelo com *Escorial*, há uma cena em que o *Folial* mostra como era feita a eleição de um monarca para reger, de brincadeira, os dias de festas:

FOLIAL - Na minha terra, pela Quaresma, escolhe-se um inocente, que se enfeita de ouropéis, uma coroa, um cetro. E desse inocente se faz um rei! Um rei que todos festejam e conduzem ao seu trono ilusório. Prestam-lhe todas as honras. O povaréu desfila diante dele, mexericando-o, bajulando-o, aclamando-o. O rei bebe, se embriaga de cerveja e de arrogância. E, quando está bem enfatado de sua função... (*dá um salto na direção do rei*), atiram-lhe a coroa ao solo... (*arranca a coroa do rei e a faz rolar pelos degraus*) - arrancam-lhe o cetro das mãos... (*arranca o cetro das mãos do rei*) e tornam a fazer dele um homem como dantes!... (GHELDERODE, 1950, p. 11-2).

Como se pode notar nas palavras do bufão, em algumas festas, uma pessoa do povo era o escolhido para ser eleito o “rei” do festejo com o objetivo de que os traços bufonescos da população viessem à tona, esse “monarca” poderia ser agredido verbal e fisicamente.

Nesta cena, em *Escorial*, na remontagem, foram feitas algumas modificações. Propus à atriz Deusi Magalhães, que interpreta *Folial*, o bobo da corte, que ampliasse seus acenos de braços e caretas para mostrar como o povo bajulava jocosamente o monarca eleito no carnaval, encerrando a cena com um salto sobre o *Rei* que se encontrava sentado no trono. Ao ver o bufão em seu colo, o monarca o

joga no chão, e faz como que o bobo caia com gestos e expressões faciais de um boneco de pano.



Figura 51: Foto de Cena - *Folia* mostra como o povo bajulava os falsos monarcas.

Ao criar esses movimentos mais soltos e carnavaalizados, procurei dar uma comicidade à cena que, na primeira montagem, era mais sisuda e séria. A comicidade foi ressaltada com a criação de gestos mais dançantes e expandidos, adquirindo atitudes de contadores de histórias, que além da voz, tem os movimentos corporais como recursos, para atrair e manter a atenção do espectador.

Uma das principais características destas festas estava no exagero, nas ações e atitudes fora do convencional. Segundo Umberto Eco (2007), as práticas esdrúxulas não tinham limites; pessoas jogavam fezes e urina nos monarcas eleitos: “[...] os excrementos assumiam função farsesca e eram utilizados no lugar de incenso, nas igrejas, durante as eleições dos falsos bispos, enquanto que nos *charivari*, eram lançados diretamente sobre a população.” (ECO, 2007, p.137). O poder público era desafiado, molestado, ridicularizado, chacoteado, etc., enfim, a população, através da paródia, via-se desferrada em ações catárticas nas ruas, um alívio cômico para aqueles que viviam todos os anos em volta com a hostilidade dos soberanos, proibições e determinações do clero, além do medo das doenças, da morte, da peste e das desgraças que assolavam o cotidiano da época.

Na reencenação de *Escorial*, na sequência mostrada anteriormente, o bufão desenvolve uma dança, se despindo de seus trajes de bobo, para mostrar ao *Rei* o quanto a feiúra de ambos se equivale. Na remontagem, propus que os movimentos do bufão adquirissem aspectos mais brincantes, com a inserção do gingado do

samba nos passos e gesticulações, tornando a dança do *Folial* menos agressiva que na primeira montagem.



Figura 52: Foto de Cena - O *Folial* dança para o *Rei*.

Esta mudança fundamentou-se na possibilidade de rompimento de uma situação lírica através de uma atitude trágica, pois o desfecho desta cena é o estrangulamento do *Rei* pelo bobo da corte. Dessa forma, procurei criar uma ruptura no ambiente festivo, com uma ação que poderia levar a fatalidade, pois esse é único momento em que o bobo pode revidar as crueldades cometidas pelo *Rei*.



Figura 53: Foto de Cena - *Folial* estrangula o *Rei*.

A proposta era pegar o público desprevenido: depois de dançar, cantar e contar histórias para o *Rei*, o bobo, em uma ação repentina, atraca suas mãos no pescoço do monarca e tenta estrangulá-lo, porém, uma gargalhada sinistra e estridente emitida pelo *Rei* assusta o bobo, que afrouxa as mãos, evitando o desfecho funesto.

Como foi dito anteriormente, um dos aspectos do texto de Ghelderode (1950) que remete a farsa, é a presença da violência, alternada como ações risíveis e líricas. Segundo Peter Burke (1989), era um período que se registrava muitas atitudes violentas:

O Carnaval não era apenas uma festa de sexo, mas também uma festa de agressão, destruição e profanação. De fato, talvez seja de se pensar no sexo como meio termo entre a comida e a violência. A violência, como o sexo, era mais ou menos sublimada em ritual. Nessa ocasião, a agressão verbal era permitida; os mascarados podiam insultar os indivíduos e criticar as autoridades. (BURKE, 1989, p. 211)

Possivelmente, o autor de *Escorial* intensificou ações violentas no texto por conta desta característica da sociedade medieval. Na encenação original, esses atos violentos são apresentados por meio das ações físicas, alternando-se com momentos de comicidade, mantidos na remontagem com mais intensidade: o *Rei* acerta chutes no bobo, arremessando-o ao chão (três vezes); o bobo estrangula *Rei*; o carrasco enforca o bobo; o bobo tenta acertar o *Rei* com seu cajado; o *Rei* arrasta o bobo pelo pescoço.

Esse excesso de atos violentos, aliado às ações risíveis, foi um dos aspectos que determinaram a estética do grotesco na montagem, pois uma das suas premissas é que através dele é possível juntar elementos heterogêneos no mesmo conjunto de ações e ambiente.

Outro aspecto que vale a pena destacar é que o homem medieval, durante as festas populares, levava para as ruas atitudes corporais sem reservas e modéstia. Sobre isso, Bakhtin alerta: “As fronteiras entre corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas” (BAKHTIN, 2010, p.270). Um corpo que não se preocupa com padrões de forma e harmonia, um corpo grávido, disforme, cheio de protuberâncias e orifícios: bocas, nariz, membros e orelhas e que convive com as principais necessidades que o afeta. Para Bakhtin (2010), é nesse corpo que se reflete a essência do grotesco:

O comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo. (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Por isso, algumas partes do corpo são preferidas como objeto de utilização grotesca, como os órgãos genitais, o falo ou o ventre, fonte geradora do nascimento e do prazer sexual; a boca, que abocanha o mundo e alimenta esse corpo; o traseiro, ligado também ao instinto sexual e à evacuação de dejetos.

Em relação a estes quesitos sobre os corpos do *realismo grotesco*, que “ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios” (BAKHTIN, 2010, p. 277), os personagens apresentavam deformidades em seus corpos e faces, já na primeira montagem de *Escorial*. Na reencenação, algumas alterações ocorreram para evidenciar essas aberrações, como, por exemplo, o *Rei* tem suas distorções físicas aumentadas, tornando-se um aleijado que apóia o seu andar no cetro com o corpo curvado, como um corcunda; mas, contrariando esta lógica, quando ele representa o bufão, estabelece uma agilidade que não condiz com seu defeito físico.



Figura 54: Foto de Cena - *Rei* normal Figura 55: Foto de Cena - o *Rei* vestido de bufão.

Em outro momento da peça, à movimentação do bufão foi acrescentada a utilização de gestos e atos flatulentos. Ao tentar fazer o rei rir, o bobo executa várias palhaçadas, faz careta, toca tambor, dança, realiza vários movimentos para extrair uma gargalhada do *Rei*, mas tudo resulta em vão. Para criar uma maior comicidade a esses movimentos do bobo, propus incluir a ação de abaixar as calças e expelir uma ruidosa flatulência, que é revidada pelo rei por outra de maior impacto.

Ainda neste trecho da peça, cansado de tentar fazer o rei rir, o bufão senta-se exausto no tambor, chora desesperadamente, causando soluços convulsivos, de tom ascendente que se encerra em movimentos corporais e sonoros que remetem o

ato de defecação exagerada, como se o tambor se tornasse o recipiente para depositar os dejetos humanos. Neste momento, ao notar o “desagradável” acontecimento, o *Rei* expressa uma reação de divertimento.



Figura 56: Foto de Cena - O *Rei* acha que o *Folial* esta defecando e ri.

Outro instante que sofreu uma modificação cênica para intensificar a presença do grotesco foi quando o *Rei*, representando o papel de bobo da corte, para mostrar como tentou chamar a atenção da *Rainha*, que segundo o personagem, “não precisou mais do que um olhar, para medir minha inabilidade e vetar-me ao mais absoluto desprezo!” (GHELDERODE, 1950, p. 14), acrescenta às ações, referências aos órgãos sexuais. O *Rei*, ao dizer: “fiz tudo para seduzi-la, as mais graciosas momices. Em vão empreguei todos os meus recursos...” (idem), manipula o pênis, criando gestos de masturbação com movimentos largos, como se, para isso, precisasse das duas mãos devido à grandiosidade de seu órgão de copulação. Para Bakhtin (2007), o ventre e o falo são as partes do corpo que constituem objetos prediletos para um “[...] exagero positivo, de uma hiperbolização; [...]” (BAKHTIN, 2007, p. 277) na estética do grotesco.



Figura 57: Foto de Cena - O Rei (de pé, transfigurado em bufão) exagera ao mostrar seu falo

Estas ações cênicas recriadas procuravam expor gestos excedidos, linguajares obscenos, atitudes esdrúxulas, extrapolar a predileção por exhibir as partes baixas do corpo e exagerar as referências aos excrementos e flatulências, tendo como base de reflexão os estudos de Bakhtin (2010). Com isso, os personagens adquiriram expressões mais exageradas e os corpos apresentaram aspectos mais disformes, contrários aos cânones clássicos que representam:

[...] o corpo harmonioso, rigorosamente fechado e solitário, o corpo grotesco será sempre representado em seu devir, em seu inacabamento, nas múltiplas protuberâncias, nos orifícios, e em seu funcionamento interno. Saliente-se ainda a ênfase dada aos actos como o comer, o excretar, o sexo, o parir, etc. (BAKHITIN, 2010, p. 27).

Ao se referir à face humana, Bakhtin (2010) afirma que o nariz e a boca são os dois órgãos prediletos na configuração da linguagem grotesca no corpo. O nariz, por ser o órgão da cabeça humana que representava o falo nas brincadeiras jocosas da Idade Média: “uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo a qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz.” (BAKHITIN, 2010, p. 276); por isso, era e é muito comum fazer caretas colocando o polegar na ponta do nariz e gesticular as mãos zombeteiramente. E a boca, por possibilitar representações exageradas, se tornou predileta para as manifestações cômicas e satíricas, como nos desenhos e expressões caricatas.

Bakhtin afirma que a grande boca escancarada, expondo gargantas e dentes, é uma das imagens cruciais dos sistemas das festas populares:

Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica: máscaras, “espantalhos alegres” de toda espécie, [...] os demônios das diabruras e até mesmo Lúcifer. (BAKHTIN, 2010, p. 284).

Para enfatizar esses aspectos grotescos na remontagem de *Escorial*, a maquiagem sofreu alterações para destacar mais os narizes e escancarar as bocas e as caretas; ou seja, as expressões faciais foram exageradas.



Figuras 58: Fotos de Cena - Três faces “grotescas”.

Assim, nesta reencenação procurei introduzir, de forma extrapolada, os elementos do realismo grotesco como gestos obscenos, esdrúxulos, referências a órgãos sexuais e excrementos, com o objetivo de analisar a remontagem com base na utilização prática destes aspectos do grotesco. Ainda, com a preocupação em traçar uma ligação da teoria com a prática, justaposto à utilização dos aspectos defendidos por Bakhtin aos conceitos de grotesco cênico proposto por Meyerhold, para experimentar, na reencenação, outros paradigmas referentes à visão do grotesco utilizado no teatro.

3.3 UTILIZAÇÃO DE TÉCNICAS DE MEYERHOLD

A escolha de Meyerhold se deu, entre outros motivos, porque parte de seus trabalhos estava voltada à observação das práticas teatrais de cunho popular, que o levou a conceber e sistematizar aspectos do grotesco como um instrumento prático na concepção e construção cênica, fazendo desta uma linguagem para montagem teatral. Além disso, foi por ele ter sido um dos mais profícuos e inventivos encenadores das primeiras décadas do século XX, marcadas por transformações e experimentações que foram cruciais para o teatro moderno e contemporâneo⁵⁷.

Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 – 1940) foi um dos mais notáveis atores que ingressaram no Teatro de Arte de Moscou - TAM⁵⁸. Ele saiu de Penza, uma pequena província da Rússia, para estudar direito em Moscou, mas, em 1898, deixou a escola de advocacia e entrou no Instituto Dramático-Musical da Filarmônica de Moscou, que tinha como uma de suas vertentes o curso de artes cênicas do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Constantin Stanislavski (1863 -1938) e Vladímir Niemiróvitch-Dântchenko (1858 – 1943).

A inquietação artística e estética em relação à criação teatral levou-o ao desentendimento com os diretores sobre as técnicas teatrais aplicadas e, em 1902, Meyerhold deixou o TAM e seguiu para a província de Kherson onde dirigirá a trupe teatral da cidade por duas temporadas, dando início às suas pesquisas que tratavam da encenação para além da representação de um texto escrito. O encenador almejava uma forma de teatro em que o trabalho do ator, a ação física, o cenário, a iluminação, o movimento corporal, a música, etc. ganhassem o mesmo patamar de

⁵⁷ No campo das artes cênicas, os primórdios do século XX foram marcados por transformações valiosas: surgimento da função do encenador que, teoricamente, aparece pela primeira vez a partir das práticas de André Antoine (1848 – 1953), na França, retirando dos autores, escritores e poetas soberania sobre os caminhos que a obra a ser encenada seguiria; os espaços cênicos estavam sendo revistos por encenadores como Gordon Craig (1872 – 1966) e Adolphe Appia (1862 – 1928), que já indicavam propostas para um teatro menos mimético; questionamentos surgiram sobre o papel do ator, do encenador e do espectador, criando a necessidade de reflexão e sistematização, trazendo a tona para discussão nomes como o de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), Antonin Artaud (1896 1948), Bertolt Brecht (1898 – 1956) e E. V. Meyerhold (1874 – 1940).

⁵⁸ O Teatro de Arte de Moscou – TAM foi criado em 1898, por Constantin Stanislavsky e Nemirovich-Danthenko. Ambos estavam desgostosos pela forma como os atores eram condicionados na sua arte de interpretar: era mera imitação e declamação de texto seguindo as orientações dos autores, com os clichês repetitivos e enfadonhos. Assim desenvolveram métodos utilizando a psicologia humana onde o ator desenvolvia as emoções dos seus personagens através de memória e sentimentos do passado, aliadas as ações físicas.

importância (ou mesmo, uma maior importância) que as palavras dentro da encenação. Tais formas de fazer teatral são comuns nos dias de hoje, mas, naquela época (início do século XX) eram inovadoras. Para a pesquisadora Maria Thaís (2009), Meyerhold queria formar um novo ator que

[...] deveria encontrar a emoção teatral como na tradição da comédia improvisada: ancorando na ausência de motivação psicológica e nas características conhecidas da personagem. Sua expressão se constituiria por meio da arte do gesto, das poses, da coordenação do movimento do seu corpo no espaço onde se origina a ação. (THAÍS, 2009, p. 119)

Meyerhold ensinava o ator a procurar nutrir seu imaginário com observações em torno de si, como movimentos corporais, composições espaciais, relações entre corpos, ambiente e objetos, que diferenciava do método de Stanislavski que buscava provocar o ator a criar a partir de si mesmo, de suas memórias, de ações vividas ou não, mas que faziam parte do cotidiano.

Para conceber a forma de encenação e atuação dos atores que considerava ideal Meyerhold buscava referências na tradição teatral dos mimos da Antiguidade, no espetacular do Teatro Medieval, nas tragicomédias do Teatro Elisabetano, nas pantomimas da *Commedia dell'arte* e na irreverência do teatro popular de feira, de marionetes, de fantoches e do circo. Para consistenciar a suas propostas de uma forma teatral que comportava essa multiplicidade de tradições teatrais, Meyerhold se ancorou no conceito do grotesco, que para ele:

O grotesco reproduz no essencial um monstruoso bizarro, é a obra de humor que se associa sem razão aparente os mais diferentes conceitos, pois ignorando os detalhes e jogando apenas com sua própria originalidade, ele se apropria em toda parte somente daquilo que convém a sua alegria de viver e à sua atitude caprichosa e zombeteira em relação à vida. Está aqui um modo de abrir ao criador os mais surpreendentes horizontes (MEYERHOLD, 2012, p. 210).

Para o encenador, a presença do grotesco cênico no teatro se origina na oposição de diversos tipos de opostos seja no plano da dramaturgia, seja no jogo do ator, ou na própria encenação. Assim, os elementos cômicos e trágicos, reais e fantásticos que se fundem uns com os outros, por vezes, uns se submetendo aos outros, mas sempre presentes num sistema de coexistência mútua, o que: “leva o

espectador à tentativa de adivinhar o não adivinhável.” (idem, p. 212). Para o encenador, o grotesco “molesta” o contraste, conscientemente, criando jogos de contradição com o objetivo de provocar na percepção do espectador um constante despertar, agitado por um deslocamento contínuo de planos. Sobre esta questão, a pesquisadora Arlete Cavaliere (1996) afirma que:

Será o principal objetivo do grotesco cênico de Meyerhold: manter em permanência no espectador uma atitude dupla em relação à ação cênica que se desenvolve, por sua vez em movimentos contrastados. O que funde o grotesco é o desejo constante do criador de arrancar o espectador do plano seguro no qual se encontra, para projetá-lo para um centro com o qual ele jamais esperaria se defrontar. Sem qualquer razão aparente se lhes apresentam ligados sinteticamente os fenômenos naturais mais dessemelhantes. (CAVALIERE, 1996, p. 92-3).

Desta forma, o jogo de contrastes que o grotesco oferece opera no espectador uma quebra permanente, percebida ou imprevista, por desarmonias representadas cenicamente.

Com base nisso, para empregar esse conceito de grotesco meyerholdiano no espetáculo *Escorial*, procurei recriar algumas cenas em que elementos contrastantes se alternavam com o propósito de surpreender o espectador, sem ferir a lógica da narrativa. Por exemplo, na cena em que o *Rei* demonstra sentimento de intensa tristeza porque a *Rainha* se encontra no leito de morte, propus ao ator Marcos Machado que executasse as seguintes ações: ajoelhar e chorar copiosamente, lamentando-se pelos acontecimentos trágicos que estavam ceifando a vida da esposa, intensificando a dor que sentia; essa ação devia se prolongar até ele levantar e caminhar, cheio de pesar, até o trono e, ao sentar-se nele, explodir em uma gargalhada sarcástica, de escárnios, demonstrando que tudo que ele fez ali foi um ensaio para demonstrar ao povo a “dor magnânima do rei” (GHELDERODE, 1950, p. 05). Tudo foi uma farsa. O choro intenso é rompido por uma gargalhada de escárnio para causar um rompimento na percepção do público.



Figura 59: Foto de Cena - O *Rei* chora. Figura 60: Foto de Cena - Na sequência, o *Rei* cai na gargalhada.

Outro exemplo é a cena do embate final entre o *Rei* e *Folial*, o bobo da corte. Para que verdades sejam reveladas, o *Rei* propõe ao bobo a troca de papéis, e assim por um instante, o *Rei* se torna bobo, e o bobo se torna *Rei*. Ao final desta farsa, acontecesse uma disputa pela coroa, pois o bobo acreditava que agora era ele realmente o rei, e o verdadeiro monarca exigia seu posto de volta.

Na primeira versão, a violência era mais evidente, pois o bobo (como rei) sacava o manto e fazia dele uma capa, representando movimentos de uma tourada, na qual o *Rei* investia como se fosse um touro. Na segunda versão, essa sequência foi substituída por uma valsa, puxada pelo verdadeiro *Rei*, com o intuito de causar no público uma quebra de expectativa, pois, o que se esperava, era mais uma das várias atitudes agressivas exercidas pelo monarca sobre o servo.



Figura 61: Foto de Cena - O *Rei* puxa o *Folial* para uma valsa.

Assim, o lirismo da dança quebra com a expectativa de mais uma ação cruel na encenação. No final, o *Monge* surge para anunciar que a *Rainha* morreu, encontra o bobo travestido como monarca, confuso, se dirige a ele causando uma reação agressiva do *Rei*, que de forma violenta, retoma sua coroa e seu manto.

Para esclarecer a cerne dos elementos empregados nestas cenas, pego de empréstimo uma frase de Meyerhold, quando diz que com o grotesco: “O trágico muda para o cômico, a sátira aguda atua ao lugar da musiquinha sentimental.” (MEYERHOLD, 2012, p. 210). Esse emprego de ações opostas simultâneas tem o propósito de sempre criar um jogo de contrastes, estranheza na encenação e também tem a função de sublinhar, destacar uma determinada ação, um determinado gesto, dentro de uma lógica própria da narrativa.

Para Meyerhold, o grotesco associa os antagônicos, acentuando conscientemente as impossibilidades, colocando lado a lado elementos díspares, convivendo pacificamente. O historiador Aldomar Conrado (1969) cita uma pequena fábula que Meyerhold usa para exemplificar, a partir de uma cena cotidiana, o que ele considerava situação carregada de elementos do grotesco:

Num dia chuvoso de outono uma procissão fúnebre passa pela rua. A atitude daqueles que acompanham a esquife demonstram dor. Súbito o vento carrega o chapéu de um dos enlutados; ele pula e tenta agarrá-lo, mas o vento carrega o chapéu para mais longe. O dono corre atrás e dá saltos cômicos. Dir-se-ia que uma mão diabólica imprimiu ao lúgubre cortejo um movimento de festa. Ah, se pudéssemos atingir este efeito no palco! (MEYERHOLD APUD CONRADO, 1969, p. 93).

Neste exemplo, o que caracteriza o grotesco é o cômico dando lugar ao trágico, porém, para Meyerhold, é um modelo para explicar as propostas de um estilo cênico que joga com os contrastes, no intuito de deslocar os planos da percepção do espectador, criando uma visão distanciada e reflexiva do espetáculo.

Outro aspecto das pesquisas sobre o ator de Meyerhold que procurei observar na reencenação de *Escorial* foi o uso da técnica de construção de personagens denominada de *biomecânica*, recurso que o ator desenvolve exteriormente a composição física do personagem. Segundo Eugênio Barba (1995), a biomecânica é consequência do conceito de grotesco:

Bios significa vida; mecânica é o ramo da física relacionado com o equilíbrio e movimento dos corpos. O que Meyerhold chama de *biomecânica* são as leis do corpo em vida. Uma década antes ele as chamou de *grotescas*. (BARBA, 1995, p.157).

Na proposta da *biomecânica*, a capacidade comunicativa dos gestos e expressões corporais deveria ser mais expressiva do que a verbal; ou seja, a linguagem do corpo, como a dança, mímica, pantomima, deveria ser elevada de tal forma, que subjugava a linguagem oral, a ponto de muitas entonações serem feitas de forma quase que incompreensível (recurso também cogitado por Artaud, no *Teatro da Crueldade*).

Para Béatrice Picon-Vallin, uma das mais importantes pesquisadoras da obra de Meyerhold na atualidade, a abordagem *biomecânica* da atuação se concentra em um longo trabalho de pesquisa que: “concentra, num processo criador que leva do pensamento ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra. (PICON-VALLIN, 2006, p. 43).” Nesta concepção, para Meyerhold, é através de exercícios que proporcionam uma consciência corporal, uma harmonia entre a relação corpo-mente, que o ator deveria passar para o corpo tudo aquilo que se passa mentalmente, permitindo-se usá-lo não de forma cotidiana. Esses conceitos foram, depois, revistos por encenadores como Jerzy Grotowski e Eugênio Barba.

O treinamento *biomecânico* já tinha sido introduzido pela atriz Deusi Magalhães na preparação do personagem do bobo da corte desde os primeiros ensaios, porém, eu na época da montagem, como encenador, não tinha clareza sobre o método, confiando na experiência da atriz em sua autocondução. Porém, na reencenação reví com a atriz os procedimentos utilizados, compreendi o seu funcionamento e pude experimentá-lo, observando de forma prática os seus resultados.

Nos ensaios para a reencenação retrabalhamos, eu e atriz, a exploração de forças contrárias, movimentos quebrados e cortantes utilizados para a criação da forma corporal do seu personagem:

A proposta era aproveitar esses movimentos, criando uma energia extracotidiana. Caminhar como se existisse uma força contrária puxando para traz. Criar um tônus diferenciado do andar normal, esse andar tem outra qualidade. Sempre uma força agindo ao contrário para dar uma tonalidade diferente no corpo. (MAGALHÃES, 2011).

Percebi como esses exercícios puderam evidenciar as tensões e os conflitos no corpo em movimentos tortos, assimétricos, angulosos e exagerados do personagem do *Folia*.

Também identifiquei outro aspecto que liga as técnicas do ator meyerholdiano à formação dos personagens de *Escorial*: o fato de serem fundados, antes de tudo, na pantomima, na improvisação, no jogo das máscaras, dos gestos e dos movimentos presentes nas práticas teatrais mais populares. Se no período de construção do espetáculo tivesse esse conhecimento teria explorado e aprofundado mais nestes conceitos propostos por Meyerhold.

Diante disto, para a segunda montagem, durante os ensaios, esses aspectos referentes ao trabalho do ator, foram mais intensificados na construção do bufão. Um exemplo é a cena em que o bobo se apresenta como um bardo a contar suas histórias. Ali, lancei a proposta à atriz para exagerar seus gestos, acrescentando passos de dança e rebolados aos seus movimentos, aproximando-o mais dos menestréis medievais, que utilizavam de diversos recursos vocais e corporais para manterem a atenção do público em suas representações.



Figura 62: Foto de Cena - *Folia*, como os menestréis, toca e dança.

Como se pode notar, do mesmo modo como Bakhtin, que relacionou o grotesco às manifestações cômicas populares, Meyerhold buscou neste universo a base para seu conceito de grotesco cênico. Foram no teatro popular, no teatro de feira, na *Comedia dell'arte*, com seus atores ambulantes, com suas máscaras, seus

gestos e sua teatralidade à mostra, que ele encontrou elementos para sua formulação, com base na exageração deliberada e reconstrução do real com a junção de objetos antagônicos.

Meyerhold (2010) considera que, quando aplicado ao teatro, o grotesco elege o antinatural, o que não é do cotidiano, transformando-o e aprofundando-o, e assim, o que é estranho, para o espectador, lhe pareça natural, pois ele sabe que se encontra em um teatro. Para o autor, a teatralidade consiste na consciência que o espectador tem ao se encontrar frente a uma encenação, onde o princípio da ilusão é abolido. Para que isso aconteça, Meyerhold indicava alguns aspectos que apontam características do grotesco na encenação:

O fantástico no jogo com sua própria particularidade, a alegria presente tanto no cômico como no trágico, o demoníaco na ironia profunda, o tragicômico do corriqueiro: a ambição à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações, o aplastamento do sentimental-débil em romântico, a dissonância elevada, à harmonia formosa, a superação do cotidiano através do próprio cotidiano. (MEYERHOLD, 2012, p. 216).

Sendo assim, o grotesco possibilita em sua estrutura a convivência de opostos, misturando-os e acentuando os seus contrastes. Esse conceito meyerholdiano de grotesco se iguala à primeira definição dada ao termo, nos fins do século XV, na qual o grotesco se caracteriza pela mistura heterogênea de elementos vegetais, humanos e animais, em que são anuladas as ordens da natureza referentes à harmonia e simetria das coisas.

Para Meyerhold, o grotesco se caracterizava, também, pela luta entre forma e conteúdo, e assim, tenta subordinar o psicologismo a um objetivo visual decorativo. O desenho do corpo do ator na cena deve expressar algo para o espectador, um corpo normal só oferece uma leitura e um corpo artificial oferece diversas leituras.

Seguindo essas premissas, propus ao ator que interpreta o *Rei* em *Escorial* pesar um lado de seu corpo, como se estivesse sendo puxado por uma força para baixo, apoiando-se em seu cetro ao caminhar, causando um desenho corporal assimétrico. Com isso, o personagem adquiriu uma curvatura nas costas, assemelhando-se à forma de uma corcunda; as dimensões simétricas de seu corpo foram desconstruídas, causando um corpo portador de aleijão disforme, andar manco, torto.



Figura 63: Foto de Cena - O *Rei* deforme, caminha torto.

Em outra cena, para priorizar a forma, em função do conteúdo, trabalhei o corpo do intérprete do bufão como composições esculpidas. No momento em que o *Rei* enumera as qualidades maléficas que um bufão deve ter: “arrogante, pérfido; não malicioso e a transbordar de facúndia, como os truões italianos ou franceses, mas, sim, taciturno e vingativo, como os da tua raça.” (GHELDERODE, 1950, p. 09), foi construída pela atriz que interpreta o *Folial*, uma partitura corporal como movimentos quebrados, formando “estátuas” grotescas, que representavam cada adjetivo proferido pelo *Rei*.



Figura 64: Foto de Cena - *Folial*, pérfido e arrogante.

Na cena em que o *Monge* atravessa o corredor por trás do trono, como se estivesse escondido nos labirintos do castelo, propus ao ator Leandro dos Reis a

criação de uma ação corporal em que o personagem vai encolhendo, enquanto caminha, flexionando as pernas até andar ajoelhado. Com isso, buscava sugerir estranhamento e várias leituras ao espectador, que poderia ser um pensamento filosófico: como a simbologia de que a Igreja Católica estava decaindo; ou uma solução cênica para indicar que o personagem estava descendo uma escada com acesso a um patamar inferior do palácio ou um porão do castelo.



Figuras 65, 66 e 67: Fotos de Cenas: O *Monge* encolhe.

Como afirmou Meyerhold: “a noção de ‘grotesco’ não tem nada de misterioso. Trata-se simplesmente de um estilo cênico que joga os contrastes e não cessa de deslocar os planos da percepção.” (MEYERHOLD APUD CONRADO, 1969, p. 215). Por isso, essas ações foram empregadas na reencenação do espetáculo de forma que o grotesco se configurasse e destacasse o choque entre os contrários, uma alternância entre o trágico e o cômico, com base em Meyerhold, e a exploração do baixo corporal, de elementos escatológicos e do riso desmesurado, do medieval descrito por Mikhail Bakhtin.

3.4 ANÁLISE DA REENCENAÇÃO DE *ESCORIAL*

Diante da utilização de elementos do grotesco com base nos estudos de Meyerhold e Bakhtin, observei que as definições de grotesco esboçadas pelos dois teóricos em muitos aspectos se assemelham principalmente no que se refere ao grotesco na cultura popular. Dentre as afinidades, destaco a eleição do corpo humano como principal local onde o grotesco se instala e ganha visibilidade. Segundo Bakhtin, um corpo grotesco não é fechado, acabado, e sim, aquele que está em permanente troca com o mundo, se misturando e se transformando. Seguindo a mesma premissa, considero que Meyerhold enfatizou a importância de um corpo “mutante” na busca pela teatralidade, na dinâmica de movimentos dos atores e composições no espaço. Com base nisso, foram executadas as mudanças na nova encenação.

Na reencenação, dei ênfase ao emprego de ações corporais associadas à escatologia, aos órgãos sexuais e às partes baixas do corpo; exploração da irregularidade, dos exageros gestuais, dos excessos corporais e das atitudes ridículas dos personagens, tudo isto aliado à recriação de cenas constituídas de elementos contrastantes que se alternavam, como os aspectos cruéis. Como consequência disto, o grotesco no espetáculo se manteve, porém adquiriu uma característica menos tensa, como era marcante na montagem original. O exagero das utilizações expressões de forte teor risíveis alternado com atitudes atrozistas criou na encenação momentos de alívio nos instantes de tensões que compunham o

espetáculo. Por isso a reencenação adquiriu um aspecto mais cômico e menos trágico.

Desta forma, o espetáculo perdeu em sua composição aspectos claustrofóbicos e violentos que existiam muito em função das influências das teorias de Artaud; observou-se a tendência para uma montagem em que o riso e a sátira dialogavam com mais frequência com a crueldade, que foi mantida, mas em uma intensidade menor.

No processo de reencenação, optei em não mexer nos elementos constitutivos das pesquisas de Grotowski empregados na primeira encenação, porque os exercícios corporais e vocais para a composição dos personagens ainda surtiam os efeitos pretendidos: apresentação de corpos disformes, dilatados; máscaras faciais caricaturadas e exageradas; vozes carregadas em ruídos.

Outras mudanças foram efetuadas com base nos diversos elementos relativos aos conceitos de grotesco, como por exemplo: uma maior presença da morte, com uma ambientação fúnebre mais acentuada a partir exagero do canto das carpideiras que abre o espetáculo; a morte também ficou mais evidente em sua personificação no *Monge*, cujas mãos se tornam garras que querem alcançar o personagem do *Rei* e o público; e maior exploração do exagero e caricaturas dos personagens ao assumirem outros papéis.

Considero que essa experiência empírica de revisitar a encenação sob a luz dos aspectos do grotesco de forma intencional serviu para eu poder observar como a montagem fugiu de seu conceito inicial ao aplicar com certa intensidade novos elementos na sua estrutura. O uso intencional, sistematizado, do grotesco bakhtiniano e meyerholdiano na reencenação transformou-a em uma montagem que preza mais pela leveza do riso e menos pela densidade do choro, ampliando assim as referências do próprio campo de criação cênica com uso do grotesco.

Na primeira montagem, pretendia uma encenação dramática, carregada de elementos sombrios, que funcionasse como um “soco no estômago” do espectador, uma ação cruel, forte e rápida, permitindo ao público um “respirar aliviado” somente no final. Na segunda, apostei mais na alternância exagerada de atitudes cômicas e trágicas, com o uso de forma escancarada do baixo corporal ligado aos órgãos sexuais, as esdrúxulas referências à flatulências, ao ridículo, dando a nova

montagem um aspecto burlesco, imprimindo uma comicidade no espetáculo, que deixa o espectador mais relaxado diante dos acontecimentos. Isto não condisse com a essência que buscava na primeira encenação: provocar o público, atingi-lo sensorialmente, deixando-o mais tenso, com situações chocantes e viscerais.

Se tivesse que eleger entre as duas encenações, com certeza, a que mais se insere na minha proposta de expor algo que inquiete o espectador é a primeira. Ao afirmar isso, não quero desqualificar a reencenação, nem os experimentos que resultou nela, que, por sinal, foram muito válidos para poder observar os aspectos que podem brotar na encenação, a partir das referências do grotesco, sobrepondo ao espetáculo novas intervenções e soluções cênicas.

Porém, considero que ambas as montagens apresentam em comum a estranheza própria do grotesco, que estimula a percepção sensorial do espectador, devido a alguns elementos que são evidentes: personagens disformes, feios, velhos, tortos, que causam repulsas e admiração em quem o vê; concepção do cenário, figurinos, adereços, velhos, rotos, estilizados, com seus rudimentos à mostra (cordas de onde pendem cortinas, cenas da coxia são reveladas) impressiona por remeter aos teatros populares da rua, ao circo, a um espetáculo que transpira teatralidade; explanação de uma trama soturna, que fala da podridão que envolve o controle absoluto do poder, apresentado de forma caricata e sarcástica; e as relações humanas, com seres que vivem de forma simbiótica, na dependência do outro, para manter-se vivo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo a presente dissertação com alguns aprendizados construídos, dando um passo no meu repertório de saberes e práticas artísticas e, certamente, contribuindo para a ampliação dos conhecimentos na área da encenação teatral.

Considerarei abrangente a trajetória artística e histórica do grotesco, termo que surgiu para definir ornamentações com desenhos que mostravam figuras híbridas de homens, animais e plantas, encontradas em escavações no final do século XV, na *Domus Aurea*, mais tarde, ganhando amplitude, estendendo-se para conceituar esteticamente elementos na obra de arte (ou a própria obra) que perturba a realidade imposta, por apresentá-la não de forma idealizada, mas, transformada, mudando o seu significado.

Constatarei que apesar de ser um termo cunhado no século XV, os elementos disformes que caracterizam a estética do grotesco estavam presentes desde a Antiguidade na literatura e pintura com os lendários minotauros, as sereias, as medusas, todos, seres mitológicos que povoavam o imaginário universal.

O grotesco também se revelou nas ações e figuras disformes retratadas nas pinturas fantásticas e estranhas de Brueghel e Bosch; nos personagens de corpos tortos, mascarados e movimentos antinaturais da *Commedia dell'arte*, com seus antecessores (os mimos, a *Comédia Atelana*); no hiperbolismo das manifestações carnavalescas medievais; nas imagens deformadas dos desenhos de caricatura; na literatura burlesca de Rabelais, na mistura de referências da arte barroca; nos temas góticos e sobrenaturais dos autores do romantismo alemão; na busca de uma encenação onírica do teatro do *Sturm und Drang*; no temor diante do fatalismo do *teatro del grotesco* italiano; no grotesco cênico de Meyerhold; na descrença e ceticismo dos autores do Teatro do Absurdo; nas representações do fantástico, da dor e da loucura nos movimentos expressionistas e surrealistas do século XX, entre muitos outros.

Um fato relevante da pesquisa foi poder apontar características que definem o grotesco como uma categoria estética; quando colocado numa obra de arte, ele transita nos três axiomas que nutrem uma produção artística: a criação, a execução e a recepção. Ou seja, uma obra de arte é criada a partir de uma ideia e a sua

concretização vem da execução com o propósito de ser vista por alguém, independente do objetivo desta recepção. A pesquisa me levou a admitir que o grotesco configura-se como um fenômeno estético porque sua presença em uma obra de arte não se restringe apenas à discussão sobre forma e conteúdo, mas, também traz à luz questionamentos sobre o que é o belo na arte, o lugar da forma e como sua presença causa impacto no receptor.

Ao indagar como o grotesco foi surgindo e se estabelecendo na peça *Escorial*, por considerar que este apareceu no processo criativo do espetáculo de forma não intencional, cheguei à conclusão de que, na verdade, pretendia fazer uma montagem que fosse desprovida de qualquer referência realista ou naturalista, que fosse chocante e impressionante para o espectador. Naquele momento, considerava que o teatro de cunho realista não atingia de forma plena o público, dentro de uma proposta cênica que eu almejava, feita não só para divertir, mas também para refletir, criticar e incomodar.

O estudo conduziu-me ao entendimento de que, diante do levantamento sobre os conceitos, teorias, considerações, aplicações, emprego, derivações e classificações de vários autores pesquisados, o grotesco já era um elemento presente na criação e na composição do referido espetáculo. Isso ficou evidente ao analisar os caminhos utilizados para concepção, como por exemplo, na construção dos personagens com características disformes, exageradas, extravagantes, tendo como inspiração as pinturas de Bosch e as figuras da *Commedia dell'arte*; no uso da quebra de simetria e desproporcionalidade dos influenciado pelos desenhos de caricatura; no trabalho de improvisação visando destacar os movimentos corporais dos atores com base em Artaud e Grotowski; na relação com as propostas do expressionismo alemão para composição da iluminação, cenografia e maquiagem do espetáculo. Tudo remetia a uma encenação calcada no grotesco, porém, eu não usava o termo como referência. A investigação por uma encenação carregada de símbolos impactantes estava desde o início na concepção do espetáculo, criando características estéticas ligadas ao grotesco na encenação.

A experiência de rever o processo de encenação de *Escorial* me levou a identificar algumas críticas referentes à minha condução como encenador do espetáculo. Por exemplo, a ausência de uma sistematização, de anotações e de

criação um diário de trabalho durante desenvolvimento do processo de construção do espetáculo, foram sentidas, visto que, um dos aspectos primordiais da pesquisa foi o levantamento de materiais para referenciar a montagem; considero como primária e superficial a abordagem relacionadas às teorias e as práticas de Artaud e Grotowski, pois, hoje, vejo que as propostas destes encenadores vão além de uma simples utilização de métodos de construção corporal e vocal utilizadas na montagem; aponto como descuido a não exploração dos conceitos teatrais de Meyerhold na versão original da montagem, pois as práticas do encenador já eram do conhecimento e chegaram a ser utilizadas pela atriz Deusí Magalhães (interprete do *Folia*) e eu não aproveitei como mais intensidade este aspecto.

Em relação à estratégia para montagem, aponto como acertada a metodologia de cercar de referências na área da pintura, do cinema, da literatura, das indicações históricas, etc., como base para construir a encenação; são procedimentos que costumo utilizar no desenvolvimento de uma montagem teatral, por considerar este um dos caminhos que criam um referencial sólido para erguer e sustentar uma peça teatral, embora, reconheça a existência de outros que são igualmente aceitáveis, que não cabe expor aqui.

Ao remontar *Escorial*, com base em conceitos referentes ao grotesco de forma intencional, cheguei à conclusão de que esta categoria estética pode servir como eficaz instrumento de composição de cena e criação de personagens nas mãos de um encenador, funcionando como um modificador da realidade que vai ser exposta ao espectador. Considero essa questão com base nas experiências de Meyerhold na utilização de elementos do grotesco em suas encenações, com o intuito de causar desmobilização, conferir uma quebra do naturalismo, de apresentar elementos para reflexão por parte da plateia, suscitando uma postura crítica do sujeito, seja distanciando-o ou aproximando da encenação.

A experiência de reencenação de *Escorial* me mostrou que o grotesco oferece um leque de instrumentos a serem usados pelo encenador que, a meu ver, deve ser abordado de forma cautelosa, pois o grotesco propicia tráfegar em um universo composto por elementos díspares e heterogêneos, com características que vão do cruel, sombrio, sobrenatural ao cômico, ridículo, risível, convivendo mutuamente. O

equilíbrio e a dosagem destes elementos é que vai dar o conceito geral da obra encenada.

Com base nesta experiência, percebi que o grotesco, em um espetáculo teatral, propõe uma tentativa de criar uma estranheza em uma situação realista, inserindo elementos distintos à cena, implantando no espetáculo signos desarticulados, criando elementos de surpresa no espectador. Isto faz com que o público não fique tão envolvido com o que acontece no palco, mas se mantenha atento a qualquer novidade que apareça em cena. O grotesco utilizado como instrumento da construção do espetáculo sugere que o público, ao se manter sempre alerta para com o que possa acontecer no palco, se torna também criador, pois é através do seu entendimento da cena que se dá a leitura do espetáculo.

O grotesco, ao contrário do naturalismo, não reproduz a realidade, mas a mostra de forma imaginativa e reinventada. Sendo assim, compreendi que no teatro, no qual os aspectos do grotesco são inseridos, o espectador não é tratado como um ser apático e sim como um ser que deve estar apto para decifrar, imaginar, reconhecer ou não aceitar o que ele assiste de prontidão. Por exemplo, cito o teatro épico de Bertolt Brecht, de Meyerhold, os espetáculos da dramaturgia expressionista e as encenações do Teatro do Absurdo.

A utilização do grotesco no teatro, na maioria das vezes, vai contra a representação mimética, na qual as ações correspondem à imitação do que acontece na vida cotidiana das pessoas. Por isso o grotesco tem esse intuito de chocar, de quebrar um pensamento estabelecido, de propor ao espectador imaginar e criar respostas e entendimentos para as ações apresentadas, propondo uma pergunta ao espectador (O que é isso? Para que é isso? O que ele quis dizer com isso?).

Com relação ao trabalho do ator, percebi que o grotesco utilizado na composição dos personagens, instiga o revelar de camadas ocultas, escondidas pela emoção, pelos “caminhos fáceis”, pelo gesto simples, pela expressão “sem vida”, pela imitação do conhecido. Possibilita conceber formas e partitura física com desenhos dinâmicos, que, fugindo do mimetismo do real, possam atingir o espectador de um jeito mais impactante.

Não procuro tecer nem esmiuçar uma teoria sobre o grotesco, mas, do ponto de vista da formação estética, é possível concluir que essa experiência se mostrou importante para a pesquisa em artes cênicas, visto que o uso de elementos do grotesco numa encenação se configura como um eficaz instrumento para a concepção e a criação de espetáculos, cujos objetivos não sejam meramente apresentar algo divertido, mas, também, reflexivo, crítico, chocante, surpreendente, tenso, lírico e cruel, de modo concomitante.

A experiência de abordar o grotesco a partir do processo de construção do espetáculo *Escorial* criou modificações em minha forma de conceber a montagem de um espetáculo. Acredito que, a partir de agora, a minha prática estará associada à pesquisa teórica, com base em determinada estética, sabendo que uma não deva sobrepor, nem engessar a outra. É provável que aspectos do grotesco, no sentido de mexer com a percepção do público, serão instrumentos constantes nos meus futuros processos de encenação, pois acredito que eles sejam pertinentes aos vários estilos e formas teatrais.

Acredito que o grotesco como uma via operativa da construção cênica, da mesma forma que foi aplicado em um drama com elementos farsesco como *Escorial*, pode ser utilizado para enfatizar determinados aspectos da encenação, criar momentos contrastantes, instituir ações que mantêm o público alerta em montagens realistas, comédias ou tragédias.

Através das constatações deste trabalho, concluo que o papel da pesquisa teórica relativa a uma estética para uma encenação é de que através dela se possam criar caminhos norteadores para a realização de uma montagem. Um guia, uma bússola que serve como suporte para o encenador, para o ator, para equipe de criação de cenários, figurinos, iluminação, do espetáculo em geral. A teoria pode refletir um conjunto de orientações que permitem os seus usuários explorarem outras possibilidades e experimentações em seus processos de criação, sem o risco de se perder no caos.

Esta visão se diferencia da minha metodologia anterior, na qual o processo criativo se fechava na realização prática entre atores, diretor e equipe de criação, em total liberdade com o processo artístico, sem a base teórica de firmamento das ideias. A investigação teórica se resumia a uma compreensão do período em que se

passava a trama e/ou o estudo do estilo dramaturgico do autor. Eu, como encenador, estava limitado a um processo de encenação fechada no que acreditava ideal para uma montagem. Hoje vejo que um aprofundamento em uma sistemática, a prática aliada à pesquisa teórica, leva a caminhos apontando o novo, daí, abre-se um leque de oportunidades para a encenação.

Após ressaltar os resultados da experiência na qual tive que confrontar, analisar, rever, redimensionar aspectos da a minha prática teatral a luz de uma conjectura, concluo que saio desta experiência, de certo modo, modificado. Hoje, considero, de forma metafórica, que a teoria, atuando junto à prática, não é como um cobertor sobre o corpo adormecido, que o envolve e o protege, mas, como um colchão, no qual, o corpo livre para sonhar, se mantém apoiado.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ABENSOUR, Gerard. **Vsévolod Meierhold ou A Invenção da Encenação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Rio de Janeiro: Max Limonad LTDA, 1984.

_____. **Linguagem e Vida**. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ASSOCIACIÓN de Directores de Escena de España – ADE. Disponível em: <<http://www.adeteatro.com>>. Acesso em 12 de dezembro de 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1998.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.

_____. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Dulcina, 2009.

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Mateus. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRUNO, Silvia. **Bosch, O Mito Vive**. In: *Grandes Mestres – Bosch*. São Paulo: Abril Coleções, 2011.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARVALHO, Jorginho, de. **Introdução à Iluminação Cênica**. Rio de Janeiro. 2006.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gógol-Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CONRADO, Aldomar. **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ECO, Humberto (Org.). **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FUNDAÇÃO Michel de Ghelderode (Bélgica). Disponível em: <www.ghelderode.be>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GHELDERODE, Michel de. **Escorial**. Tradução de Mário da Silva. In: *Théâtre Gallimard. Paris. Copyright Gallimard, by Librairie*. Salvador: Banco de Texto da Escola de Teatro da UFBA, 1950.

GHELDERODE, Michel de. **Os Cegos**. Tradução de Mário da Silva. Salvador: Banco de Texto da Escola de Teatro da UFBA, 1960.

_____. **Escola de Bufões**. Tradução de André Praça Telles para a montagem de Moacyr Goés pela Ditirambo Produções Artísticas/Companhia de Encenação Teatral. Rio de Janeiro, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____; FLASZEN, Lwdwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 – 1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro – SESC/ Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, J.. **Stanislavsky, Meyerhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JANSON, H. W./JANSON, Anthony F.. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes LTDA, 1988.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dramaturgia III: o drama expressionista**. Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2010.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro:** entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto – Letra e Imagem, 2006.

_____. **A Cena em Ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

SCHEINOWITZ, Celina. **Escorial, de Michel de Ghelderode:** teatro belga de inspiração espanhola. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002.

RIPELLINO, Ângelo Maria. **Maiakovski e O Teatro de Vanguarda.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão:** história e estudo. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral:** (1880 – 1990). Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUSSO, Mary. **O Grotesco Feminino:** risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotresco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TORMANN, Jamile. **Caderno de Iluminação: arte e ciência**. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia Ltda., 2006.

THAIS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916**. São Paulo: FAPESP/ Perspectiva, 2009.

VASSALO, Lúgia. **O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotresco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ANEXOS

A – Texto *Escorial* de Michel de Ghelderode.

B - Narrativa mostrando as seqüências de ações da montagem *Escorial*.

Descrição do diretor Edinilson Motta Pará.

C – Seqüência de Luz de *Escorial*. Por: Edinilson Motta Pará.

D – Reprodução do interior e exterior do programa do espetáculo na temporada 2002, no Teatro Molière, em Salvador – Bahia.

ANEXO A – Texto *Escorial* de Michel de Ghelderode. Tradução Mário Silva.

E s c o r i a l

Drama em I Ato

De

Michel de Ghelderode

Tradução de Mário da Silva

Publicado no I volume da obra: Michel de Ghelderode – Théâtre Gallimard – Paris.
Copyright by Librairie Gallimard, 1950.

PERSONAGENS

O REI - É um rei doente e pálido, com a coroa vacilante, os trajes imundos. Ao redor do pescoço e nos dedos, jóias falsas. É um rei delirante, imbuído de magia negra e de liturgia, com os dentes apodrecendo. El Greco, pintor bisonho, fez seu retrato.

FOLIAL - O bobo da corte, metido em sua roupa de cores berrantes, é um atleta de pernas tortas, com modos de aranha. Vem de Flandres. Sua cabeça ruiva – grande bola expressiva – é iluminada por dois olhos que parecem lentes de aumento.

O MONGE, Negro, tuberculoso.

O HOMEM ESCARLATE , com dedos desmedidos e peludos.

Uma sala de um palácio espanhol. Iluminação de subterrâneo. Ao fundo, opacas tapeçarias, perenemente agitadas por rajadas e mostrando vestígios de brasões desbotados. No centro da sala, vetustos degraus, cobertos de tapetes esburacados, conduzem – muito no alto – para um trono extravagante e como que em equilíbrio instável - um trono de louco acuado, que se compraz nessa solidão fúnebre, derradeiro rebento de uma raça doentia e esplêndida.

Ao subir o pano, o rei, estatelado no trono, tapa os ouvidos e geme desagradavelmente, enquanto, do lado de fora, uivam, longa e ininterruptamente, cães desesperados. Imprecações e estalos de chicote ponteiam essa desoladora cacofonia, que o rei procura não ouvir mais.

O REI - Degolem os cães, todas as matilhas! Basta! Basta!
É um suplício! É horrível! Afoguem os cães! Matem os cães e sua intuição! Ba-a-asta! *(levanta-se cambaleando)*. Querem assustar-me. Querem que eu perca a razão, e minha razão soberana! E quem reinaria, então? Mandaram conspirar os cães, já que os homens não se atrevem a fazê-lo... *(os latidos redobram)*
Misericórdia! Cães da noite! Cães do vento! Cães do medo! Cães... *(desce alguns degraus)* Foliai, oficial dos animais, manda que acabem com isso. É uma ordem do rei!

VOZES - *(do lado de fora)* - ... do rei! ... Foliai... que acabem com isso...

OUTRAS VOZES- Olá!... Quietos... Pschiu!... *(Os cães calam-se)*.

O REI - Os meus cães! Matou os meus cães, as minhas matilhas!... Os meus lindos cães!... Foliai, os cães não gostam da Morte. *(Gemendo)* É uma enorme injustiça, que a Morte possa entrar no palácio do Rei. Era preciso soltar os cães contra ela. Ah!, os meus pobres cães degolados!... *(Entrou o monge. O rei se apercebe de sua presença.)* Não, não, não, não... Tu, não! Seria melhor as sentinelas, para arcabuzar esse esqueleto que se introduz, sorrateiro, nas chaminés!

O MONGE - *(com voz incolor)* – Vossa Majestade...

O REI - Silêncio!

O MONGE - ... !

O REI - O quê!

O MONGE - Vossa Majestade...! (*Gagueja qualquer coisa.*)

O REI - (*ajoelhando diante do monge*) – Eu vou dizê-lo por ti. (*imitando o monge*) - Vossa Majestade não deve ainda lamentar-se. Nada pode apressar ou retardar a hora que somente Deus conhece. Resigne-se Vossa Majestade, dobre a cabeça e inicie-se no ritual da desgraça iminente... Continua, capucho!

O MONGE - (*com a goela seca*) – Vossa Majestade bem sabe que a multidão, os padres, o reino todo estão de joelhos, como nós estamos. (*erguendo um braço, num efeito de oratória*) Ah!... (*e deixando cair o braço*) Seria imensa obra de caridade, seria uma ação santa, deixar os sinos tocarem, levantar o interdito que Vossa Majestade lançou contra os sinos... (*ergue-se*)... como criminosos que feriram os delicados tímpanos de Vossa Majestade, esses sinos que anunciam ao Céu as alegrias e as dores terrenas... Vossa Majestade...

O REI - (*erguendo-se, fora de si*) – Não, não, não e não! Basta de sinos! Degolem os sinos! Tocaram durante noites e dias sem parar. Estrangulem os sinos!... (*indignado*) Tanto cerimonial para morrer? Mandarei partirem as ilhargas de teus sinos, monge. Repicaram na minha cabeça. Estou com a cabeça cheia de cães e de sinos. Haveremos de morrer mesmo sem sinos, neste palácio. Iremos, sem sinos e sem preces do populacho, apodrecer pomposamente nas criptas armoriadas deste palácio. Caminha-se em cima dos mortos, aqui! Fede a Morte, aqui!... Vós gostais da Morte, de seu cheiro e de suas galas!... Monge, não serás tu, metido numa túnica, esse esqueleto ambulante que me obsedia? ... (*atira para trás o capuz do monge, descobrindo o rosto deste, pálido e de olhos baixos. O rei se*

acalma.) Vai tratar de teus deveres. O rei não quer mais saber de repicar de sinos. É uma ordem!... *(o monge sai recuando, como um autômato. O rei pega a caminhar de um lado para outro, monologando)* Sinos... Cães... A Morte... Pesadelo!... A Morte! Os sinos! ...Os cães! ...No alto dos campanários, os pavilhões, em funeral, do pesadelo... Os cães mordem os sinos. A Morte enxovalha meus palácios... *(agitado)* Preparem ataúdes de ébano, inventem altissonantes epitáfios... Aqui jaz... Chorem, rezem, ergam catafalco, tomem luto, dêem máscaras e lenços às cortesãs, façam o que melhor lhes pareça, mas andem depressa, libertem-se desta ridícula agonia!... Como se, a cada hora que passa, não morressem mulheres e mais mulheres, que se atiram à vala comum, à cal dos ossários, sem toques de clarim!... *(subitamente calmo)* Será preciso que eu, também, chore, reze, empalideça. Algum ator deveria ensinar-me a fazê-lo. Onde estão os meus atores? Um rei deve parecer sensível, no decorrer do espetáculo de sua nobre existência. Senão, que diria a História, que põe apelidos aos reis, tal como aos forçados de galés? *(volta-se para a parede da esquerda)* Vem!... *(entra o monge)* Tu, que habitas nas paredes, ouve a vontade do rei... *(com simulada humildade)* Quero que toquem os sinos, mas baixinho, muito baixinho; leve dobres fúnebres, levíssimos dobres fúnebres para os sensíveis tímpanos de Sua Majestade... *(o monge faz menção de sair. O rei o retém)* Em que pé estamos com essa agonia? Essa agonia solene e longa como um ato de tragédia?...

O MONGE - Vossa Majestade não ignora... Os sábios tentam prolongar-lhe a respiração, o derradeiro brilho das pupilas... Os sábios tentam, em vão...

O REI - Dedicados charlatães! Nós lhes daremos títulos de nobreza em troca de sua medicina! Sinto minh'alma enregelar-se, monge. Vai-te! *(o monge sai. O rei, lentamente, sobe os degraus do trono, esfregando os pés nos tapetes. Monologando)* O rei está triste... O rei sofre... Quando eu a vir, inteiriçada e cérea, na parada dos círios e dos emblemas – quantas flores, quantas flores! – hei de lembrar-me de uma noiva que queria parecer bela a meus olhos... – quantas flores!... E soluçarei por causa das flores... *(esconde os olhos e dir-se-iam que soluça)*... pela minha jovem rainha. Chorarei como chorarias por mim, minha

rainhazinha querida, se a Morte se tivesse enganado de aposento!... *(ri às gargalhadas e seu riso mecânico prolonga-se durante algum tempo. Senta-se num degrau)* Como é engraçado! E ninguém foi testemunha das minhas lágrimas! Olá, Folia! Por que não viste teu rei chorar, bufão? Folia! Porventura te devoraram meus cães, carne de fazer rir?

FOLIAL - *(surgindo de trás do trono, bem no alto)* – Vossos cães são os cães do rei, Majestade; morderiam vossas cortesãs, não os vossos servidores.

O REI - Grandessíssimo sonso! Estava sentindo a tua falta. Precisaste deste tempo todo, para estrangular os meus cães?

FOLIAL - Não cometeram outro crime, senão o de rosnar, saudando a Morte, esse salteador... Eu os acariciei, aos vossos cães. Sei falar com os reis e com os cães, Majestade. Mas estes últimos, realmente, me enternecem... Os cães estavam tristes, sofriam Majestade... *(vai sentar-se perto do rei, que recua)*

O REI - Sofriam? Pobres cães. Eu também sofro!

FOLIAL - Pobre rei!

O REI - Mas não como um cão, ora esta! Eu sofro de acordo com o protocolo. Já me viste soluçar? Não? Então, ainda não viste nada. Se conseguires fazer-me rir durante o funeral, o mundo inteiro falará na dor magnânima do rei. Procura fazer-me rir!...

FOLIAL - Olhai! *(saca um espelho da algibeira, mira-se nele e esforça-se por conseguir uma careta apropriada. Depois, o espelho escapa-lhe das mãos. E o bufão fica imóvel, com a esplêndida careta estampada no rosto, dizendo, em voz baixa:)* – A dor do rei!

O REI - Estupendo! ... *(um riso frenético jorra da sua gargante. Desvia o olhar. Folia está preocupado)*

FOLIAL - Os crocodilos, Majestade, são mestres nessas dores augustas. Por acaso não teríeis um pouco de água nas vossas têmeoras?

O REI - *(mostrando o rosto vermelho de alegria)* - Ah, que bonito embuste! E ele ia compadecer-se de mim! Trata de imitar-me! Se eu estive na escola dos crocodilos, tu frequentaste a dos macacos. Trabalha, vamos, põe a goela em função!

FOLIAL - *(crispando o rosto)* – Perdoai-me...

O REI - Exijo-o!

FOLIAL - *(procura com o olhar onde poderia esconder-se e oculta o rosto nos braços)* – Majestade!... *(e entra a rir espasmodicamente)*

O REI - *(batendo os pés no chão de satisfação)* Belíssimo, estupendo! *(perturba-se)* Para, agora! *(Folial ri ainda mais alto)* Para! ... *(aparta os braços do bobo. O rosto deste aparece, inexprimivelmente contraído)* Estavas chorando?... Responde!...

FOLIAL - Era por causa dos cães...

O REI - Tens a pretensão de seres melhor do que o teu rei?

FOLIAL - *(dominando-se)* Queria apenas mostrar-vos como são fáceis esses equívocos. *(diante do assombro do rei, ri deveras, desta vez, de modo estrídulo. Os sinos pegam a tanger, ao longe. O rei estremece)*

O REI - Continua a rir! Gosto desse riso flamengo, em que há rangidos de dentes. Ri mais alto! Quero que possam ouvir-te no fundo do palácio. Quero que teu riso bestial ofenda a própria Morte. Mais alto!... *(o riso de Folial torna-se espantoso; é um rugido)* Basta!... *(Folial cessa de rir. O rei desce para o*

baixo dos degraus, seguido, passo a passo, por Folia) Eu também gostaria de rir, de portar-me como um bruto.

FOLIAL - Esquecei o protocolo.

O REI - Que disseste? Com que, então, não há nada de espiritual que possa arrancar-se de ti, histrião macabro? Que tens?

FOLIAL - Assumo um ar de circunstância.

O REI - *(caminhando de um lado para outro, com Folia a seguir-lhe as pegadas)* – já são semanas, negras semanas, que crias môfo, fazendo caretas por tua própria conta. E isso é desonesto, pois teu ofício é seres hilariante! Quanto a mim, aguardo a libertação; aguardo que a Morte vá para outro lugar. E não consegues achar um só dito engraçado, uma só pantominice para teu rei! Estás cheio de vinagre!... *(Pára)* Por que andas atrás de mim?

FOLIAL - Para espezinhar vossa sombra!...

O REI - *(satisfeito)* – Finalmente! Agora, torno a reconhecer-te!... és novamente digno de ti, arrogante, pérfido; não malicioso e a transbordar de facúndia, como os truões italianos ou franceses, mas, sim, taciturno e vingativo, como os da tua raça. Há em ti qualquer coisa de diabo! Sete pecados podem ler-se, em letras maiúsculas, no velho pergaminho do teu rosto. Os sete pecados mortais e muitas outras abominações! Eu gostava de ti por tamanha perfeição no mal: eras o único ser humano que um rei da minha sorte pudesse suportar... *(estremece)* Ai! – Machucaste minha sombra! *(dá uma bofetada no bobo)* Não te aproximes mais de mim ou eu te mandarei dormir com os cães, cão rastejante, cão velhaco” Tua expressão e modos são bem os de um dogue... Põe-te de quatro, Folia!... *(Folia põe-se de quatro)* Não mordas. *(dando ordens)* Deita-te!. Coça-te, cata as tuas pulgas! *(Folia obedece)* Dorme! *(Folia suspira e simula o sono de um cão. Uma pausa. O rei está difidente)* Cão ou bufão, em que pensas? *(Folia avança na*

direção do rei e põe-se a cheirá-lo) Nada disso, Folia! É a Morte, é a carniça o que farejas? (os dobres dos sinos recomeçam. Folia estica o pescoço e, como um cão entra a uivar. Do lado de fora, todos os cães respondem. O rei, em grande alvoroço, pula para cima dos degraus) - Maldição! Não me dão folga! Basta! Degolem os cães, o bufão!... (Folia, sempre de quatro, sobe os degraus atrás do rei, sem cessar de uivar) Sou a presa dos cães! (dá um pontapé no bobo) De pé!

FOLIAL - *(torna a levantar-se) - Vosso muito obediente servidor... (os dois, no alto dos degraus, estão face a face. Do lado de fora, imprecações. Os latidos cessam. Uma pausa.)*

O REI - Que fazes junto de mim?

FOLIAL - aguardo as vossas ordens.

O REI - Desce. *(Folia desce pesadamente os degraus e, de súbito, abate-se ao solo.)*

FOLIAL - Majestade... *(o rei, sentando-se no trono...)*

O REI - Queres, finalmente, começar uma pantomima?

FOLIAL - Tende pena de mim! Deixai que eu suba ao meu celeiro. Gostaria tanto de dormir!...

O REI - Então o rei deverá ficar sozinho?

FOLIAL - Sacrifiquei anos de vida para vos divertir. Estou no fim de minhas forças. Meu pensamento apagou-se, Majestade, o sono fugiu deste palácio. As horas passam numa alucinação regelante. Piedade para o bobo que está com sono!...

O REI - Ainda não. É preciso esperar, antes, que a Morte vá embora.

FOLIAL - O riso não é de praxe, quando a Morte trabalha...

O REI - E se o riso fôr do nosso agrado? Cessa a tua deploração! Eu quero rir e tu pretendes dormir? É preciso que eu ria! E, se não conseguires divertir-me, há o garrote para os maus servidores, ministros oubobos que sejam, o garrote que te obrigará a fazer caretas abomináveis! Ou será que teu crânio está repleto de fantasmas? Ri! Senão te entregarei ao meu carrasco, que te tratará como a um judeu ou a um moedeiro falso...

FOLIAL - Piedade!...

O REI - *(em pé)* Que mais me restará se meu bobo ficar triste e pegar no sono? E que te importa que a rainha morra, que a Morte trabalhe?... Quem te ouvisse diria que é tua mulher ou tua filha, quem vai para o reino dos vermes!... *(zangado)* Vamos, inventa uma palhaçada!

FOLIAL - *(levantando-se)* Uma palhaçada, profunda e rápida, a última da qual me sinto capaz... Vamos representá-la a dois, Majestade. *(cumprimenta um público imaginário e inicia uma pantomima, apresentando o rei e apresentando-se a si mesmo. Depois, faz uma pirueta, saltitando sobre os degraus.)* Na minha terra, pela Quaresma, escolhe-se um inocente, que se enfeita de ouropéis, uma coroa, um cetro. E desse inocente se faz um rei! Um rei que todos festejam e conduzem ao seu trono ilusório. Prestam-lhe todas as honras. O povaréu desfila diante dele, mexericando bajulando-o, aclamando. O rei bebe, se embriaga de cerveja e de arrogância. E, quando está bem enfatuado de sua função... *(dá um salto na direção do rei)*, atiram-lhe a coroa ao solo... *(arranca a coroa do rei e a faz rolar pelos degraus)* - arrancam-lhe o cetro das mãos... *(arranca o cetro das mãos do rei)* e tornam a fazer dele um homem como dantes!... *(recuando)* Tal como eu acabo de fazer. *(em tom melífluo)* Compreendestes? Agora, não passais de um homem qualquer, e tão feio, por sinal!... *(rapidamente, tira o barrete de bufão e desata do*

cinto seu cetro de bobo. Prossegue, silvando) - Eu também, como vós, voltei à condição de homem. E minha feiúra vale a vossa!... (ri estridulamente) Pegastes, ao menos, o sentido da farsa que vos proponho? Faz muito tempo que a venho preparando. Será do vosso agrado? Pois, assim, podereis rir esse bom riso flamengo de tanto gostais! – E eu ficarei a contemplar-vos rir, incomparavelmente, como se ri nos vossos túmulos!... (Suas mãos abrem-se e seus dedos separam-se. O rei bate os dentes. Folial dir-se-ia que perdeu a consciência e que apenas suas mãos operam, poderosas, avançando no vazio em direção do pescoço do rei. Este sentiu as pernas vergarem e deixou-se cair no trono, com a boca aberta. Quer gritar, mas o grito não sai. As mãos do bobo apertam-lhe o pescoço. O rei sente-se sufocar. Mas um riso estridente sai de sua boca escancarada. Esse riso açoita o bobo que larga a prêsa e deixa pender as mãos. O rei abandona o trono e conserva-se a distância.)

O REI - *(arquejando)* – Saíu perfeita a burla! Belíssima burla!... Deixa-me rir até não poder mais!... Como representaste bem, como simulaste bem o ódio!... Realmente, foste surpreendente! Eu nunca tinha reparado em tuas mãos! São assombrosas, as tuas mãos! Quando ficares de todo estúpido, eu te nomearei carrasco, se é que no meio tempo não fores estrangulado... *(desce alguns degraus e cospe para o ar)* Foi uma brincadeira de péssimo gosto, meu amigo!... *(severo)* Aproxima-te, canalha!...

FOLIAL - *(voltando à realidade)* – O carrasco, Majestade?...

O REI - Ainda não! *(pega Folial pelo ombro)* Como era ambígua a tua burla e como eu gosto de coisas ambíguas! Não me senti muito à vontade, mas, mesmo assim, me assombraste. Enfim, ri a bom rir, um riso que me vinha do fundo das entranhas; meu bom humor renasce...

FOLIAL - *(gaguejando)* O lugar não favorece a inspiração.

O REI - Evidentemente, não estas num de teus dias bons! *(dando uma pancadinha na barriga de Folia)* Não soubeste tirar proveito da tua burla... Ou devias estrangular-me, e aí não fostes o homem que eu pensei; ou então, devias prosseguir a representar teu papel, e aí não fostes o artista que julguei. *(ri surdamente)* Eu sim, eu entendo da arte dos comediantes e dos bufões... Para eles, toda a minha ternura! Posso uma alma de bobo da corte, especialmente hoje à noite. Que tal se continuássemos a representar? É fácil, agora, que já nos tornamos apenas dois homens. Para nos transformarmos em qualquer outra coisa, bastarão alguns adereços de contra regra. Imagina só: dois homens! Eu, de rei que era, tu, de monstrengo, eis que nos tornamos dois homens! Que alegria louca isso me causa! Mas o teu rosto de mascarão exprime desassossego, angústia, desespero, tudo aquilo que deveria aparecer no meu e que não aparecerá, não obstante meus esforços! E tua feiúra é soberana, realmente soberana... Portanto, vamos à representação!... *(rapidamente, apanha no chão a coroa e o cetro; pousa a coroa sobre o crânio do bobo e coloca-lhe o cetro na mão; depois, despe o manto e o põe sobre os ombros de Folia, que não compreendeu nada e, timidamente, tenta impedi-lo)*

FOLIAL - Impostura!...

O REI - Não, comédia!... *(recua e contempla, satisfeito, o bufão)* Que rei!... Que rei para os autos-de-fé!... *(violento)* O espetáculo continua! Sobem para o trono, gorila coroados!... *(enquanto Folia, esmagado ao que parece, pelo peso do cetro e da coroa, sobe pesadamente os degraus, o rei coloca em sua própria cabeça o barrete de bobo e apanha o cetro de jogral; chegando ao trono, Folia deixa-se cair nele e contempla, com profundo pasmo, os esgares do rei, nos degraus abaixo)*

FOLIAL - Majestade?...

O REI - *(parodiando uma saudação)* Majestade!... Quero dissipar, com meus gracejos, os vossos dolorosos pensamentos. A rainha está à morte? Na

qualidade de devotado bobo da corte, executarei algumas variações sobre este tema: a infeliz rainha... Para mim, a coisa não tem a menor importância. Afligir-me, não é minha função! Morta a rainha, acharemos outra! Deixai-me rir! Imensa é minha alegria. Acaso não nasci bobo da corte, Majestade? Sou, por natureza, careteiro, pérfido e dissimulado; parecido, nisso, às mulheres. E a rainha que é mulher, não precisou mais do que um olhar, para medir minha inabilidade e vetar-me ao mais absoluto desprezo! A rainha julgou minh'alma e meu corpo e viu que sob meus pomposos trajes, eu não passava de um bufão. Tivesse eu procedido como um rei, ainda assim não a enganaria. Acreditei, Majestade, que fiz tudo para seduzi-la, as mais graciosas momicas. Em vão empreguei todos os meus recursos... *(esboça uns passos de pavana)* Mas já se viu um bobo contar sua vida? Um bobo dança!... Eu danço em honra da Morte! Danço a minha libertação! Danço as fúnebres galas, a queda, nas profundezas do nada, dessa boneca de cera, recheada de essências aromáticas! Que a desçam depressa às covas sepulcrais, sob uma chuvarada de água benta! Seu espectro não me assusta. *(recomeça a pavana)* Não vos admire que eu dance. Danço como viúvo, como um bobo de assembleia de feiticeiras, como um antigo sátiro... *(interrompe-se e, cansado, deita-se nos degraus)* Meu solilóquio é de vosso agrado, Majestade?

FOLIAL - Blasfemador!... É bela, pura e santa essa rainha que morre! Morre por causa do silêncio e das trevas deste palácio, onde as paredes tem olhos e ouvidos e as salas ocultam alçapões e instrumentos de tortura. Morre de tanto viver entre seres sinistros, longe do sol, enclausurada, estrangeira em sua própria casa. Morre rainha sem povo de um reino que ressumbra sangue, onde reinam os espiões e os inquisidores. Na verdade vos digo, a Morte é uma benfeitora, cuja vinda almejei, como vós a almejaste. E chegou muito depressa, pois não ronda jamais longe deste lugar, que partilha com a loucura.

O REI - Oh, Majestade! Será prudente falar tão livremente? Somente o rei pode expressar-se com tamanha franqueza, sem que um nó de angústia sufoque as palavras na sua garganta.

FOLIAL - *(que não ouviu)* Cala-te, bobo! Conheço tuas burlas mais abjetas. És um maculador que adora o monturo, enamorado de anões e de histriões e cujos prazeres taciturnos vão do cheiro de carne queimando à tagarelice dos papagaios. Teus pecados empalidecem os teólogos. E se Deus ainda não te agarrou pela garganta, é só porque reserva para ti o mesmo fim de Herodes ou coisa pior...

O REI - Não vos encarniceis contra mim, Majestade! Meu ofício não é nobre, meu ofício é ofender. Posso acaso saber, eu, que estou à margem da humanidade, o que vem a ser o amor, a dor alheia? Sem dúvida, também sofri desse desdém, oh! Desse desdém... como pontas de agulhas... *(em voz baixa)* Sei que foste o único a compreender essa esposa incompreendida. E, para vós, tinha ela certos olhares... não esses olhares de gelo que me deixavam tiritando de vergonha, mas olhares longos e úmidos de cadela agradecida... *(sobe os degraus)* – A rainha? Eu sei que, apesar da conspiração das paredes, das trancas nas portas e dos lacaios, tivestes acesso à sua alma... *(em voz estrangulada)* possuístes seu corpo...

FOLIAL - *(levanta-se e cambaleia)* Este trono é alto demais...Provoca vertigens!...

O REI - Sim, foram estranhos amores!... Numa noite de trovoadas, cheia de moscas e cheiros desenxabidos, vós deslizastes ao longo dos corredores... Eu, o bobo da corte, deslizei atrás de vós... *(subitamente quase afônico)* E conheci a atroz volúpia de ser testemunha de vossa volúpia, contorcendo-me em silêncio sobre as lajes do chão... *(estrídulo)* Os reis não amam, Majestade, toda a gente sabe disso; os reis deste país reinam na abominação universal! *(sobe mais alguns degraus)* Tamanha ventura tinha de suscitar a vingança do bobo. Estais me ouvindo, Majestade?... *(todo chegado a Folial)* A rainha...estrela...abelha...música...anjo... A rainha, como nos velhos romances fora de moda, morre desse amor... Morre por causa desse monstruoso, desse inconcebível amor!... Porventura já o sabia, ao respirar o ar de seu quarto, ao comer suas frutas preferidas?... *(desce três degraus)*

A rainha morre como morrem os grandes deste reino... *(num agudíssimo grito)* A rainha morre envenenada!... *(irascível)* O amor não entra impunemente neste palácio!... É proibido amar neste palácio! *(desce aos trambolhões para o baixo dos degraus)* Ah! Que linda burla!...

FOLIAL - *(como que sóbrio e descendo os degraus)* Devo prorromper em riso? Ou será que falaste a verdade?

O REI - Pela minha eterna danação! Mas, diz-me, quem de nós dois é mais genial?

FOLIAL - Sois um grande ator.

O REI - Somos ambos grandes atores! Mas basta, a comédia terminou. Vamos reassumir a nossa identidade.

FOLIAL - *(fugindo pelos degraus)* Minha coroa!... Eu sou o Rei!...

O REI - *(perseguindo)* Minha coroa!... Eu sou o Rei!...

FOLIAL - O Rei sou eu, pois tive o amor de uma rainha!

O REI - *(agarrando o bobo)* Guarda o amor, devolve a coroa!...
(atracam-se – luta muda nos degraus – o monge acaba de entrar)

O MONGE - Que Vossa Majestade... *(os dois separam-se, arquejando)* A rainha... *(quer sair, tomado de medo. Folia! dá um pulo na direção dele)*

FOLIAL - O que? A rainha?...Fala! Eu sou o Rei!

O MONGE - Cumpre-me anunciar ao rei... que a rainha morreu! *(o rei arranca a coroa, o cetro e o manto de Folia, que fica imóvel no seu lugar)* É preciso que o rei venha imediatamente, seja ele quem for!...

FOLIAL - *(caindo de joelhos e escondendo o rosto)* Deus a receba em seu seio!

O REI - O Diabo que a carregue!... *(põe a coroa na cabeça e o manto sobre os ombros)* Urros!... *(Com o cetro faz sinais na direção da parede e aponta para o bobo, em seguida, cospe em Folia)* Depois da farsa, a tragédia...

FOIAL - *(num soluço)* A rainha morreu!... *(entra o homem escarlata, maciço e ágil, com a cabeça coberta por um capuz, a um novo sinal do rei, atira-se sobre Folia e silenciosamente o estrangula)*

O MONGE - Permitis que lhe dê a absolvição?

O REI - Desde quando os sacramentos foram feitos para os bobos da corte?... Vamos ao nosso dever! *(dá alguns passos na direção da esquerda, volta-se)* Olá, carrasco!... *(o homem escarlata levanta-se esfregando as mãos)* O meu bobo?... O meu pobre bobo... *(ao monge)* Uma rainha, padre, não é difícil de substituir; mas um bobo da corte...

O MONGE - Vindo, em nome do céu!

O REI - Sim! Estou muito pesaroso padre, muito pesaroso... *(lança ao monge um olhar ignóbil)* Com que então, dizíeis, a rainha morreu?... *(Desata a rir, estupidamente, e sai atrás do monge. O carrasco também sai, arrastando o cadáver de Folia. Ouve-se o riso histérico do rei, decrescendo. Os sinos recomeçam a tocar. O troar de um canhão. Lá fora, os cães latem furiosamente.)*

FIM

ANEXO B - Narrativa mostrando as seqüências de ações da montagem *Escorial*.
Descrição do diretor Edinilson Motta Pará.

Palco escuro/ Um canto fúnebre de carpideira entrecortado pelo toque de um solitário sino/ Uivos e latidos de cães rasgam o ambiente/ Focos de luzes alternam mostrando, à direita o contorno de um monge encapuzado que executa os sons metálicos e à esquerda, um personagem não identificado agachado de costas se auto flagela/ Juntam-se a esses sons os gritos esganiçado de uma mulher que sofre/ Ao centro uma tênue luz de pino revela uma silhueta de um trono de encosto pontiagudo/ O Rei, que se encontrava inerte no trono desperta com essa cacofonia estridente/ Iluminação aumenta, o Rei se debate no trono, levanta-se e corre pelo palco como se estivesse sendo acuado pelos sons/ O latido dos cães anuncia a morte que rodeia o palácio/ Com um gesto desesperado, o Rei bate seu cetro no chão, exigindo, com uma voz envelhecida, porém robusta, que esses sons cessem/ Como magia, todos esses sons desagradáveis param, todo palco é iluminado.

Surge como dos subterrâneos, o Monge, encapuzado, numa das mãos um crucifixo, na outra uma lamparina acesa/ O Monge, com uma voz densa, cansada e ofegante, solicita ao Rei que poupe o povo e a Rainha de tantos rituais com sinos e cães anunciando eventos mórbidos/ O Rei reflete sobre a morte que paira em seu castelo, deduz ser melhor reduzir o tempo dos cerimoniais, arranca o capuz do Monge, revelando-o como cego e moribundo, com o rosto e cabeça encravados de chagas/ O Monge sai pela direita, atravessa no fundo do palco, sua silhueta é vista através da transparência do cenário, criada pela luz e tecidos que compõem as paredes do castelo/ Ele surge do outro lado, à esquerda, se aproxima do Rei e conta que a Rainha está sendo mantida viva pelos médicos, mas isso parecer ser em vão/ A Majestade expulsa com asco a figura do moribundo cego e demonstra ao público seu sofrimento pela aproximação da morte da Rainha/ Ao final, um choro convulsivo explode em uma gargalhada esganiçada, revela ser tudo é um embuste, pois se a morte se aproxima, é porque ele permitiu e esbraveja aos quatro cantos sob a presença do Folia, o bobo da corte.

O ambiente é tomado por sons entrecortados de solitárias batidas de tambor, acompanhado por um canto funesto e tristonho/ Surge o Foliai, entristecido, com andar arrastado, tocando o tambor, com um grande chapéu de três pontas com guizos/ O Rei pede para fazê-lo rir/ O Foliai, com seu cajado, apresenta uma série de pantomimas, com grande esforço, porém, não consegue arrancar um sorriso do Rei que por maldade, derruba o Foliai ao chão/ O Rei continua insatisfeito, o Foliai tenta outras pantomimas e caretas para fazê-lo rir, apresenta uma sequência de toques de tambor até chegar ao extremo da exaustão, e nada alegria o Rei/ O Foliai estoura a chorar e soluçar, isso torna o Rei feliz/ Mais uma vez uma estrondosa cacofonia de cães e sinos estoura no ambiente, deixando o rei desesperado, pois é mais um sinal da aproximação da morte e ela só deverá adentrar à sua ordem/ Ao ver o desespero do Rei, o Foliai cai em uma estrondosa gargalhada/ O Rei exige que ele gargalhe mais alto, para que esse som estridente supere os sons da morte/ O Rei prossegue em um longo comentário sobre o absurdo de que enquanto a morte ronda seu palácio, o bobo da corte não consegue fazê-lo rir/ Enquanto faz esse comentário caminha sinuosamente pelo palco, seguindo pelo Foliai, como uma sombra, ensaiando gestos de ataques/ O Rei recorda os grandes bufões italianos e franceses que já existiram na história, cheios de maldades e arrogâncias, e ele tem que se contentar como um bobo flamenco que envelhece, como vinagre/ Ao tentar acertar com o cajado o Rei, o Foliai erra, acertando o manto do Rei, que revoltado grita que sua sombra foi machucada, chuta e derruba o Foliai ao chão.

Usando de magia, o Rei ordena que o Foliai se transforme em um cão, este se contorce até seu corpo e gestos serem de um cachorro, que late, uiva e anda pelo palco como tal/ O Rei se diverte com esta cena, quando aos latidos emitidos pelo Foliai-cão, juntam-se uivos externos, anunciando mais uma vez a morte/ porém, não é momento da morte entrar no palácio sem o consentimento do soberano, então ele, descontente, encerra com a brincadeira da magia/ O bobo da corte, voltando a si, exausto, suplica por um momento de descanso, pedido negado veementemente, pois, segundo a majestade, tudo cessará quando a morte cumprir seu destino/ O Rei questiona ao Foliai como ele poderá permanecer no palácio sem um bobo que o faça rir.

Resignado, o Folial propõe uma palhaçada para ser feita a dois, o Rei aceita e se ajeita no trono/ O Folial pega o seu tambor, como um menestrel canta, toca e dança relatando como o povo, nas festas populares, podia eleger reis e bispos fictícios e assim podiam caçar dos seus mandatários/ Durante a farsa, o Folial se desfaz do tambor, do chapéu e dos seus trajes de bobo, arranca o cetro e a coroa do Rei, dizendo que sem esses adereços, o Rei não passa de ser um homem qualquer, feio como qualquer um, inclusive como ele, o bobo/ E realmente, os dois, sem seus respectivos adereços e figurinos, são muito parecidos/ Dando continuidade à pantomima, o Folial manifesta que por muito tempo esperou para fazer esta revelação/ Enquanto fala, com gestos amplos, com o corpo cambaleando, como marionete, parecendo ser conduzido pelos braços e pelas mãos, o Folial agarra no pescoço do Rei e o estrangula/ Ao fundo, rajadas de luz revela o Carrasco, como um animal enjaulado, urrando e vibrando com o acontecimento macabro/ O Rei, esbugalhado, sentindo as mãos do bobo cada vez mais apertando sua garganta, explode em uma estrondosa gargalhada que assusta o bobo, fazendo-o abrir as mãos/ O Rei cai no chão e rola prazerosamente, soltando uma risada assustadora/ Se recompõe, recolhe seu cetro e coroa, elogiando as assombrosas mãos do Folial/ O bobo atônito pelo acontecido, cambaleia pelo palco como em transe sendo guiado pelas mãos/ Mas, mesmo sentindo o prazer de ver a morte próxima, o Rei ataca o Folial com um chute e o derruba no chão, reconhecendo que desta vez o bobo conseguiu assimilar uma verdadeira farsa, enaltece a capacidade dos atores para tal e propõe outra farsa entre eles, mais desta vez, com troca de papéis.

O Rei põe seu manto, coroa e cetro no bobo e o conduz ao trono/ Com uma mímica, coloca o barrete, as vestes do Folial e pega o tambor/ Encarnado em bobo, o Rei desenvolve uma encenação com batidas de tambor, cânticos e danças, imitando seu servo/ Através dessas pantomimas, o Rei sente-se apto para revelar tudo que sabe sobre ações que acontecem nos corredores do palácio/ Conta o quanto foi rejeitado pela Rainha, que para ela, ele não passava de um bufão/ O Folial interrompe de forma majestosa, pois ele se veste como rei, e conta sua versão de que a Rainha se sentia como uma prisioneira naquele palácio e que a morte será um alívio para uma

vida de escrava que ela vivia/ Estas cenas se desenvolvem num jogo de texto ambíguo de rei e bobo com papéis invertidos/ O Rei retoma a palavra, como um humilde servo, diz saber o quanto das traições da Rainha, que apesar das trancas das portas, ela o enganava com seu mais próximo subalterno: o bobo da corte/ O Foliai desmascarados, esquiva-se para os corredores do castelo, enquanto o Rei enfurecido continua com suas articulações sobre as ações ocultas da Rainha e louvando como ele executou a trama de envenenar a própria esposa/ Durante essa cena, a cada explosão de fúria do Rei, ele bate fortemente com o cetro no chão, como toque de magia, um raio de luz revela os esconderijos do Foliai através das transparências das paredes.

*Como se mudasse repentinamente sua atitude, o Rei cai em uma sonora gargalhada, dizendo ao bobo que tudo aquilo não passou de uma burla e se auto referencia como um grande ator/ O Rei se desfaz dos adereços de bobo e propõe ao Foliai a devolução de seus pertences, este em um gesto arrebatador diz não ser possível devolver, pois ele se sente mais rei que o outro, pois só ele teve o amor de uma Rainha/ O Rei revoltado se atraca numa luta corporal como o Foliai, quando se ouve o som de uma matraca/ Surge o Monge anunciando que a Rainha, onipresente a todo tempo, acabou de falecer/ Os dois param a briga, o Foliai cai em prantos pela morte da Rainha, enquanto o Rei regozija de felicidade/ O soberano repões seus adereços e convoca o Carrasco, que entra urrando como um animal/ Com gestos de encantamento, o Rei faz com que o Carrasco mate o bobo, que realiza estrangulando-o com uma corda/ O Monge retorna e pergunta se é preciso fazer as cerimônias de absolvição religiosa para alma do bobo, o Rei diz não, que sacramentos não foram feitos para bobos/ O Monge sai e o Carrasco arrasta o corpo do bobo para os corredores do palácio/ O Rei permanece em cena, penoso, balbucia que substituir uma rainha é fácil, mais é impossível ter um bobo da corte/ O Rei sai de cena pesaroso com a morte do bobo/ A luz cai, tudo volta a ficar escuro, ouve-se apenas choro e murmúrio de dor do Rei, de repente, se transforma em uma estrondosa gargalhada/ Uma rajada de luz revela, através da transparência das paredes, o Rei, cheio de arrogância e presunção, atravessando os corredores do palácio. **Black.***

ANEXO C – Seqüência de Luz de *Escorial*. Por: Edinilson Motta Pará.

1. Canto da carpideira – foco branco – esquerdo fundo – 30%
2. Monge toca o sino – foco branco - direito fundo – 30%
3. Rei se debate no trono – foco branco – central – 30%
- Deixa:
4. Rei se debate no trono – luz central – 30%
5. Rei desesperado pelo palco – luz geral crescente – focos brancos nas paredes e estandartes
6. Entra o monge – luz turva
7. Monge cruza ao fundo – corredor fundo
8. Rei está triste – central frente
9. Entra o Folial – geral do espetáculo
10. Cães latindo – focos brancos nas paredes e estandartes
11. Folial é transformado em cão – luz azul
12. Cães latindo – focos brancos
13. Folial volta ao normal – luz do espetáculo
14. “Entregar-te-ei ao meu carrasco” – foco no carrasco à esquerda
15. Folia pede piedade – luz baixa - foco central

16. Luz geral do espetáculo
17. “Uma palhaçada profunda e rápida” – a parte
18. Luzes em cores
19. Rei é estrangulado – foco centro trono - ambiente vermelho
20. Luzes em cores
21. O espetáculo continua – luzes coloridas
22. À parte do Rei foco centro trono – foco direito frente
23. Luzes em cores
24. Possuíste tua alma – luz turva – focos brancos
25. Magia 1
26. Possuíste tua alma – luz turva – focos brancos
27. Magia 2
28. Possuíste tua alma – luz turva – focos brancos
29. Magia 3
30. Possuíste tua alma – luz turva – focos brancos
31. Rei volta ao trono – luz geral do espetáculo

32. Morte do bobo – focos direito e esquerdo
33. Luz geral do espetáculo
34. Saída do rei – corredor fundo - luz nos estandartes e no trono vazio
35. Black out

Agradecimentos:

Paulo Galdezi, Armindo Bião, Marise Queiroz, Sérgio Sobreira, Felipe de Assis Dias, Professora Edna Santos, Peú Meurrahú, Kaboduca, Humberto Monteiro, Agamenom de Abreu, Luiz Santana, Simone Castro, Ivana Calumbi, Casa da Cultura Teixeira de Freitas, Grupo Cultural Bagunçoço, Maurício Requião, Eliane Benício, Isabelle di Ris Lucina Vasconcelos, Alex e Sérgio.

Patrocínio:



Apoio:

columbía

ottanford

Alô Poozinho



Núcleo de Teatro Criaturas Cênicas
E-mail: criaturascenicas@bol.com.br
Tel: (71) 9146-5267/9137-5678

Escorial

Da obra de Michel de Ghelderode



Ficha Técnica

Texto	Michel de Ghelderode
Tradução	Mário Silva
Direção	Edinilson Motta
Preparação Corporal	Deusi de Magalhães
Direção Musical	José Alvaro Lemos
Cenário, Figurinos e Adereços	Hamilton Lima
Castureiras	Clarice Souza/Dora Moreira
Maquiagem	Marcos Machado
Desenho de Luz	Edinilson Motta
Design Gráfico e Fotografia	Márcio Almeida
Coordenação Geral	Deusi de Magalhães
Produção Executiva	Deusi de Magalhães e Neuma Carvalho
Produção e Realização	Núcleo de Teatro Criaturas Cênicas

Síntese

Enquanto cães furiosos ladram e sinos repicam toques fúnebres, o rei agoniza no seu leito de morte, o rei velho e decadente articula um jogo de encenação e poder com o seu bobo da corte. O clima é misterioso, em uma encenação cheia de revoluções, amor, viagem, ternura, ódio, magia e liturgia...

A Peça



Escorial é uma peça que trata das relações humanas frente ao jogo do poder; relações que se modificam pela hierarquia. Neste texto, o autor Ghelderode reflete a perda de sentimentos como o amor, a solidariedade e a amizade, em decorrência da manutenção do poder. A cegueira gerada pelo poder impede a expressão desses sentimentos, criando seres desprovidos de humanidade.

O Autor

Michel de Ghelderode, nascido em 1898, é um dos dramaturgos belgas mais conhecidos do mundo. Escreveu cerca de sessenta textos para teatro, em diversos estilos, como mistérios, dramas, comédias, farsas, espetáculos para circo. Faleceu em 1962, quando estava prestes à indicação ao Prêmio Nobel de Literatura. A estética deste dramaturgo foi sempre permeada pelo século de ouro espanhol. Esse texto foi concebido tendo como influências algumas figuras pintadas por El Greco. O ambiente medieval e desolado remete às novelas de cavalaria escritas na Idade Média.

Elenco:

Marcos Machado	Rei
Deusi de Magalhães	Bobo da Corte
Leandro dos Reis	Monge/Carasco



D – Reprodução do interior e exterior do programa da temporada 2002, no Teatro Molière, em Salvador – Bahia.