

Bertolt Brecht e palhaçaria: o riso para a construção de novas lógicas de mundo

Ariel Pascke.¹

Diego Elias Baffi²

Resumo

Este artigo reflexiona a concepção de Bertolt Brecht sobre a diversão e relevância disto para o seu teatro. Além disso, examina-se a função que um determinado tipo de riso pode ter para o entendimento e a ação sobre a realidade, destacando-se aqui o riso encontrado na palhaçaria.

Inicia-se esse trabalho partindo da análise do conceito de diversão para Brecht e da influência do palhaço alemão Karl Valentin sobre ele. Em seguida, analisam-se as referências bibliográficas e obras do palhaço argentino Chacovachi e do brasileiro Esio Magalhães, fazendo paralelos que aproximam esses palhaços dos objetivos que Brecht almejava com seu novo teatro.

Para finalizar, apresentam-se indicativos para a construção de um teatro que gera um *Riso Dialético*, ou seja, um riso com reflexão que convoca a um posicionamento frente às injustiças e desigualdades sociais e que faz o público questionar a atual lógica econômica e social deste mundo capitalista.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Palhaço; *Riso Dialético*.

390

Bertolt Brecht and clowning: laughing for the construction of new world logic.

Abstract

This article reflects on Bertolt Brecht's conception of fun and the relevance of this to his theater. In addition, this work examines the role laughter can have in understanding and acting on reality, highlighting the laughter found in clowning. This work starts with an analysis of the concept of fun for Brecht and the influence of Karl Valentin on him. Later, he analyzes the bibliographical references and works of the Argentine clown Chacovachi and the Brazilian clown Esio Magalhães, drawing parallels that bring these clowns closer to the goals that Brecht sought with his new theater. Finally, indications are presented for the construction of a theater that generates a dialectical laughter, that is, a laugh with

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), ator, dramaturgo e produtor, é fundador do grupo Trio Elétrico de Teatro e membro do grupo Os Bonobos da Corte. Além disso, é bacharel em Administração pela Faculdade de Educação Superior do Paraná (FESP) e gestor de projetos sociais.

² Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com Estágio Doutoral na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente e Coordenador (2022-23) do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus Curitiba II (FAP) na cadeira de Dramaturgia e Processos de Criação Cênica. É pesquisador colaborador do GP Processos Criativos em Artes Cênicas (Unespar/CNPq) e coordenador da pesquisa "Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua". Fundador da quandonde, se dedica a reinvenção da cidade através de intervenções urbanas em arte, atuando como performer, palhaço e orientador de processos acadêmico-criativos na área.

reflection that calls for a position in the face of injustices and social inequalities and that makes the public question the current economic and social logic of this capitalist world.

Keywords: Bertolt Brecht; Clown; *Dialectical Laughter*.

Introdução

Eugen Berthold Friedrich Brecht, ou simplesmente Bertolt Brecht (1898-1956), nasce em uma Alemanha pré-nazista na iminência da Primeira Guerra Mundial e, como uma pessoa do seu tempo, esse marco histórico terá influência em sua vida e em seu trabalho artístico. Dentro desse contexto, ele se torna um renomado dramaturgo, diretor, encenador e poeta, alguém que dedicou ostensivamente sua vida e produção para o fazer teatral, e que é amplamente estudado no campo das artes cênicas, em especial pela sua busca na criação de um teatro épico que rompesse com o drama burguês.

Durante a sua trajetória, ele se valeu de diversas influências para a construção do seu teatro, e observa-se que o riso, a sátira e o cômico tiveram um papel proeminente em suas produções. Entre essas influências, estabelece-se, por meio de análise bibliográfica, uma relação sobre como a palhaçaria pode ter instigado Brecht, dando-se destaque ao encontro com o palhaço Karl Valentin e sobre como a sua forma de atuação o auxiliou na construção da teoria do *distanciamento*.

A partir da hipótese de que elementos da palhaçaria podem contribuir para a construção de um teatro que alcance a revolução, tal como Brecht desejava, realiza-se a análise bibliográfica e de conteúdos em vídeo do palhaço argentino Chacovachi³ e do palhaço brasileiro Esio Magalhães⁴. A intenção é visualizar se é possível atribuir a essas figuras contemporâneas diferentes formas para se chegar a um riso que gere reflexão e convoque o público à tomada de atitude, estes considerados alguns dos propósitos do teatro épico brechtiano.

³ Chacovachi (Fernando Cavarozzi) é um palhaço argentino, nascido em Buenos Aires, em 21 de abril de 1962, considerado uma referência quando o tema é palhaço de rua. É escritor do livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016).

⁴ Esio Magalhães é ator, palhaço e pesquisador teatral brasileiro, nascido em Belo Horizonte, em 17 de janeiro de 1974. Ele é sócio-fundador do Barracão Teatro em Campinas/SP, onde pesquisa a linguagem da máscara e o trabalho do ator em parceria com a diretora Tiche Vianna.

Instruir e deleitar: Brecht e o seu *novo teatro*

Abordar o teatro épico brechtiano não é uma tarefa tão simples. Essa afirmação, em primeiro lugar, dá-se pelo fato da extensa produção teatral de Brecht. Entretanto, esse desafio ocorre principalmente porque as noções lançadas por ele para um *novo teatro* jamais foram estáticas, e nele não havia o receio de fazer experimentações.

Mesmo levando em conta diferentes fases de criação, o teatro épico brechtiano pretendia se opor ao teatro aristotélico. O objetivo de Brecht era a criação de um *novo teatro* que passasse por dois aspectos, como aponta o crítico e teórico alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld (1912-1973). Um deles era o de não mostrar somente relações inter-humanas individuais:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” –, mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 1985, p. 147).

392

O segundo aspecto estava relacionado com o objetivo didático do teatro de Brecht:

À intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 1985, p. 147).

Faz-se importante ressaltar que, para se ler Brecht na atualidade a partir do seu aspecto didático, é necessário tomar cuidado para não tornar ideológico algo que em sua essência é anti-ideológico e que não pretende se cerrar em verdades completas, como apontou o crítico literário e professor de Teoria Literária brasileiro Roberto Schwarz em uma palestra pública organizada pela Companhia do Latão em 1997: “[...] existe um grande risco de ideologizar um teatro anti-ideológico como o de Brecht se não levarmos em conta a conjuntura atual e os rumos do capitalismo hoje”. (MACHADO, 2006, p. 170).

Para alcançar os aspectos mencionados, um dos principais conceitos presentes neste *novo teatro* é o de *distanciamento*⁵, termo que vem da palavra alemã *Verfremdungseffekt* e que muitas vezes é também traduzido para o português como *estranhamento* ou *Efeito-V* (*V-effect*).

Conforme sinaliza a pesquisadora e professora brasileira Francimara Nogueira Teixeira (2003), o *distanciamento* defendido por Brecht não deve se resumir a uma técnica ou efeito, mas, antes de tudo, deve estar atrelado a uma intenção racional de revelar relações sociais. E, para Brecht, “distanciar é ver em termos históricos” (*apud* ROSENFELD, 1985, p. 155). Um exemplo trazido por ele para esclarecer o conceito é o de Galileu⁶ olhando o lustre quando este oscilava:

Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. (ROSENFELD, 1985, p. 155).

Por compreender o efeito do distanciamento como elemento da construção da crítica social teatral, Brecht buscava criar tensões dialéticas em suas obras, unindo conteúdo político às suas experimentações estéticas. Isso se deve à influência que sofria do filósofo, economista e historiador alemão Karl Marx (1818-1883), considerado fundador do materialismo histórico-dialético, teoria que enxerga o mundo com base em suas contradições, dialética expressa sobretudo no embate entre a classe burguesa (dona dos meios de produção) e a proletária (trabalhadores).

De forma geral, entende-se a dialética como o confronto entre uma tese e uma antítese (tese contrária), que forma uma síntese (conhecimento novo). Desde o espectro do *materialismo histórico-dialético*, os trabalhadores fariam a revolução a partir do momento em que essa divisão entre explorados e exploradores levasse o proletariado a ver as contradições do sistema capitalista. A revolução dessa perspectiva seria como uma síntese.

⁵ Por opção do autor deste artigo, o termo que será usado habitualmente é *distanciamento*.

⁶ Galileu Galilei (1564-1642) foi um importante cientista, físico, matemático, astrônomo e filósofo italiano. Sua contribuição científica iniciou uma nova era na história da astronomia, pois ele foi o primeiro astrônomo a acessar novos conhecimentos com o uso do telescópio e a defender o conceito de que a Terra não é o centro do universo. Brecht escreve uma obra não-biográfica que traz o personagem Galileu Galilei na chamada “A Vida de Galileu”. A primeira versão da obra foi escrita entre 1937 e 1938, e a segunda, em 1943.

Serve como exemplo, para deixar mais evidente a intenção de Brecht em colocar tensões dialéticas em seus escritos, o personagem Azdak, presente na obra “O círculo de giz caucasiano”. Essa pessoa já nos é apresentada na listagem de personagens da dramaturgia de forma a revelar as contradições de sua figura: “Azdak, marginal, depois juiz” (BRECHT, 1992, p. 182). Na peça, ele é um personagem beberrão e amoral, que, por ironia do destino, é posto como juiz. Por vias tortas, é possível dizer que ele faz justiça e toma decisões que favorecem quem é desfavorecido socialmente, sem necessariamente seguir as regras estabelecidas, ou seja, faz justiça sendo injusto ou é justo fazendo injustiças, expondo a contradição entre a letra da lei e a realidade.

O exemplo apresentado ilustra a tentativa de criar tensões dialéticas para estimular a produção de atitude crítica do público, mas, além disso, fazia-se fundamental para Brecht que o teatro fosse um espaço de diversão, de modo que os verbos “instruir” e “deleitar” deveriam ser ações que caminhassem juntas, como aponta Teixeira (2003, p. 128):

A principal tarefa desse novo teatro é apresentar ao homem o prazer que ele já encontra na transformação de si mesmo e da sociedade. Brecht acredita que a arte deve servir de meio para que esta transformação se produza também na vida deste homem e defende estar na arte o caminho para ensinar de forma prazerosa as leis que regem estas transformações.

394

Com este entendimento, Brecht julgou ser necessário desenvolver um novo tipo de diversão, um que atendesse aos anseios de um novo público, em que prazer e produção estivessem aliados. Ele não queria uma diversão ingênua, em que o ato de divertir era o objetivo em si mesmo, mas uma que gerasse transformações reais.

Valendo-se de inspirações do boxe, ele pretendia transformar o teatro em uma espécie de arena esportiva, não pelo caráter competitivo que o esporte pode adquirir, mas sim pela atmosfera de jogo-espetáculo, em que atores e espectadores adotam o papel de especialistas, assim como jogadores e torcedores o fazem (TEIXEIRA, 2003).

No boxe, há a consciência de que aquilo a que assistem se trata de um “jogo” e, como tal, não é real. Por isso, Brecht foi capaz de identificar neste esporte um modelo anti-ilusionista para um teatro que divirta a plateia e a engaje

intelectualmente. Além disso, outra fonte que orienta Brecht para a construção de um novo teatro está na comédia, como aponta a pesquisadora Roseli Maria Battistella (2007, p. 65): “Brecht descobre a nascente da comédia na natureza da sociedade mais do que na natureza do indivíduo. Descobre um meio de distanciamento, pelo qual pode divertir o público e ao mesmo tempo instigá-lo”. Logo, para alcançar o *distanciamento*, diversos recursos-chave construídos ao longo do tempo nas obras literárias e cênicas brechtianas estão relacionados com os termos: irônico, comédia, balada e paródia.

Assim, pode-se deduzir que o riso adquire importância singular no trabalho de Brecht. No entanto, não é chegar a qualquer tipo de riso que atenderia os propósitos do encenador alemão, pois o que ele buscava era um riso que proviesse de uma atitude crítica. Esta seria a real expressão de um *riso feliz*, como aponta Francimara Nogueira Teixeira (2003, p. 105):

O “riso feliz” que tem “muitas nuances” é precisamente o riso que Brecht desejava provocar. Sua especificidade está justamente em poder surgir de uma situação que não o provocaria, se representada em um outro tipo de teatro. É o riso proveniente do exercício de uma atitude crítica, onde mesmo o mais assustador pode ser observado por outro viés que não o do pavor, do trágico, do implacável. Este tipo de “riso aberto”, o “riso do inventor”, é a expressão de uma diversão da era científica, que se compraz com a descoberta, onde o conhecimento das leis que regem os acontecimentos é, antes de tudo, prazeroso.

395

Esse riso que Brecht buscava era um que voltasse para si mesmo, ou seja, um riso até mesmo da própria necessidade de rir, um riso que provoca reflexão do ato de rir. Portanto, é válido supor que há risos que estão alicerçados em preconceitos e estigmas que reforçam as estruturas sociais opressoras estabelecidas. Por outro lado, a comicidade pode colocar como alvo a classe opressora e as estruturas que sustentam desigualdades sociais e econômicas. Nesta arte, a risada estará lá, mas ela virá acompanhada de reflexão e buscará estimular o indivíduo à ação de mudança. Para fazer referência a esse tipo de riso, aqui se adotará o termo *Riso Dialético*, isso significa, um riso que se estabelece como uma antítese da realidade mostrada e que estimula a procura de uma síntese, uma transformação dessa realidade.

Quando jovem, Brecht recebeu uma gama de influências que impactaram suas obras e que são dignas de nota, algumas das quais indicaram possibilidades

para o tipo de riso que ele desejava. De modo mais amplo, ele teve especial interesse em se aproximar de manifestações populares, como, por exemplo, artistas de feira e cabarés, encontrando, por meio dessa proximidade com a cultura popular, recursos cênicos que pudessem oferecer diversão e reflexão ao público.

A relação de Brecht com a palhaçaria

Uma das expressões artísticas em que Brecht vislumbrou o potencial para o alcance do *distanciamento* foi em palhaços⁷, já que há anotações dele demonstrando a sua intenção de contratar palhaços para as peças para atuarem como interlocutores com o público. Desta forma, “as coisas que estavam sobre o palco voltariam a adquirir realidade” (BRECHT *apud* TEIXEIRA, 2003, p. 14). E acrescenta:

A imagem do *clown* indica desde já (estas anotações são de 1920) que Brecht não pretende apenas investigar uma nova forma de diversão, mas oferecer formas concretas e objetivas de prazer. O *clown* exerce, assim, uma função para além da função de narrador, faz mais que observações em terceira pessoa, é o exercício mesmo do estranhamento, é a condensação da ideia, ainda que simples, de um teatro que reunisse ao chiste, ao comentário jocoso, a diversão e a reflexão. (TEIXEIRA, 2003, p. 14).

396

O entusiasmo que Brecht expressou por palhaços possivelmente está associado ao profundo interesse que lhe despertou um popular palhaço alemão vindo dos cabarés, Karl Valentin (1882-1948). Esse encontro ocorreu na juventude de Brecht, em Munique, em algum momento entre os anos de 1918 e 1919, período conturbado marcado pelo fim da Primeira Guerra Mundial, pela Proclamação da República de Weimar na Alemanha e pelo retrato de um país repleto de revoltas, fome e ressentimento com relação ao Tratado de Versalhes, em que os alemães assumiam integralmente a culpa pela guerra.

O nome original de Karl Valentin era Valentin Ludwig Fey e, desde criança, ele já manifestava interesse pela atuação. É possível aferir o início de sua carreira

⁷ Ainda que possam ser apontadas diferenças epistemológicas e de concepção que impactam a escolha de termos como palhaço ou *clown* pelas literaturas consultadas, entendemos que tais diferenças não impactam nesta pesquisa, de modo que tomaremos os termos como sinônimos ao longo deste trabalho.

artística aos dez anos de idade, aproximadamente, momento em que ele se inscreve na escola de teatro de variedades de Hermann Strebel, tendo a intenção de se tornar cantor popular e *Salonhumoriste*, um tipo de humorista com melhor remuneração e mais sofisticado.

Anos depois, Valentin fez parte de um grupo performático semiprofissional chamado *Komikergesellschaft*, já após alguns fracassos e usos de diferentes nomes artísticos em sua vida. Nessa experiência, um amigo percebeu que o corpo de Valentin era magro e desengonçado, e sugeriu que ele utilizasse essas características como potência de cena para alcançar o riso do público:

Esta peculiaridade ressaltada, seu corpo magro, foi o ponto inicial de uma das características que o distinguiram de seus contemporâneos, como a utilização de elementos desproporcionais e excêntricos no palco, desde o figurino até o uso do corpo em cena, criando sempre problemas e não soluções, princípio básico de uma das técnicas usadas pelos grandes palhaços: a ação pode ser simples, mas o ator dificulta sua execução e solução ao extremo, visando arrancar gargalhadas do público (BATTISTELLA, 2007, p. 19).

Valentin realça as suas características físicas com o uso de um figurino composto por botas grandes, calças curtas, um casaco justo e o uso de um nariz desproporcional. Por meio dessa imagem marcante de palhaço, ele começa a trabalhar em cabarés tradicionais de Munique. Logo, esse artista, que influenciou o jovem Brecht, aos poucos vai criando a própria forma de comicidade, destacando-se entre os seus pares e chamando a atenção da elite cultural de seu tempo.

Essa perspectiva para o desenvolvimento de uma figura palhacística empregada por Valentin é um dos caminhos identificados usados comumente para a criação do palhaço. Ele está relacionado com abraçar o ridículo e transformar o que parece uma fraqueza em força, assim como menciona Jacques Lecoq, professor teatral, diretor e mímico francês do século XX sobre a busca do próprio palhaço: “quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força” (LECOQ, 2010, p. 214).

De forma geral, Valentin tinha uma postura pacifista e não panfletária, porém, posicionava-se social e politicamente em suas cenas, sendo comum que o artista

parodiasse a classe média alemã da época, que era o próprio público que se divertia com as apresentações dele. Isso leva a deduzir que, quando o palhaço fracassava em cena, o público ria, porém, rir do artista significava rir dos próprios fracassos de uma classe média alemã que, dentre outros possíveis medos, também temia virar classe operária.

Anotações de Brecht indicam que Valentin teria sido uma influência importante para a construção e o desenvolvimento da teoria do *distanciamento*. De acordo com Battistella (2007, p. 65):

Ao observar Valentin, [Brecht] percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri.

Ainda, pode-se exprimir que o encontro com Valentin foi uma das sementes para que Brecht visualizasse um teatro que unisse crítica social, sem deixar de lado o prazer e a diversão.

A partir desse encontro, Brecht vislumbrou o que poderia ser a construção da prática e da teoria de um novo teatro, de um novo modelo de representação, apresentado de modo acessível e crítico, sem, contudo, perder a comicidade e a capacidade de gerar prazer (BATTISTELLA, 2007, p. 13).

Escrita por Brecht quando ele tinha apenas 21 anos, a peça “O casamento do Pequeno Burguês” tem o objetivo de, por meio da comédia e da ironia, questionar o pensamento, a moral e as tradições burguesas, sendo este um trabalho idealizado desde o princípio para ter no papel de noivo o palhaço Karl Valentin, como descreve Battistella (2007, p. 75):

Nele, acontece uma festa de casamento, em que a família e os amigos, após a cerimônia, estão na nova residência do casal; no decorrer da peça, os móveis, feitos pelo noivo, vão desabando um a um devido à fragilidade e à baixa qualidade, do mesmo modo que se desintegram os valores da burguesia: as máscaras sociais, a dignidade, a virgindade perdida da noiva e demais valores cultuados pela sociedade. Brecht afirmava que Valentin era o noivo perfeito para o papel.

A forma de representar de Valentin dá indícios de como Brecht compreendia o trabalho do ator no teatro épico, o qual não deveria fazer o espectador ser absorvido pela cena ao se identificar totalmente com o personagem, mas sim

agir como um intermediário entre o público e o acontecimento teatral. Essa abordagem levaria ao *Gestus* e, como explica Teixeira (2003), ao se distanciar de si mesmo, o ator mostraria um gesto que, no caso de Brecht, é o gesto social. Aqui se faz válido destacar que o gesto mencionado não tem relação apenas com gesticulação, mas sim com todos os elementos que compõem o personagem e que demostrem suas relações sociais.

A capacidade de Valentin em manter uma relação distanciada com seu personagem seguiu na memória de Brecht ao longo de sua trajetória, tanto que, em 1955, falando com Giorgio Strehler, diretor do Piccolo Teatro di Milano, ele ainda utilizava Valentin como exemplo de como os atores deveriam cantar a “Ópera dos Três Vinténs”:

Ele apenas performava o seu próprio material e cantava com uma voz fina, malévola e mal-humorada. Ele sempre personificava alguém que estava apenas atuando por dinheiro, com um mínimo de energia, que mal cumpria a sua obrigação. Mas acima disso, de repente ele tinha pequenos divertimentos, não para o público, mas para si mesmo, por exemplo, quando ele cantava uma canção e ao mesmo tempo parodiava o conteúdo da música e sempre a criticava. (BRECHT *apud* CALANDRA, 2003, p. 198, tradução nossa).⁸

399

Um dos recursos comumente usados por Valentin que parecem ter instigado outras criações de Brecht eram os seus improvisos inesperados e as interrupções de cena, momentos nos quais o palhaço conversava e provocava o público a trazer as suas opiniões. Essas ações muitas vezes esgarçavam o limite entre a realidade e o teatro, como, por exemplo, quando Valentin fez uma apresentação no *Frankfurter Hof*, em Munique.

A casa de espetáculos faria a troca do palco para se modernizar, porém, para que nenhuma apresentação fosse interrompida, a reforma só aconteceria à noite, em um momento sem apresentações. Sabendo disso, Valentin simplesmente incluiu a demolição do palco no esquete e, durante a cena, um dos atores, com um machado na mão, começou a demolir as paredes e o cenário. Quando o ator se retirou, o próprio Valentin entrou em cena e continuou

⁸ He only performed his own material, and he sang in a thin voice, malevolently and sullenly. He always impersonated someone who was just playing for the money, with a minimum of energy, so that he barely filled his obligation. But on top of that he would suddenly have tiny amusements, not really for the public, but for himself; for instance, when he would sing a song and at the same time parody the content of the song and in any case criticize it.

a destruição. Os outros atores e o público ficaram chocados, perguntando-se até que ponto aquela situação era real ou ficcional. É provável que Brecht tenha se inspirado nessa apresentação para a criação da já mencionada peça “O casamento do Pequeno Burguês” e, mais tarde, da montagem “Tambores da Noite”, trabalho no qual ocorre a desmontagem do cenário na frente do espectador.

Além dos exemplos destacados, Battistella lista uma série de elementos usados por Valentin que mais tarde são identificados em trabalhos de Brecht (2007, p. 67):

- A mescla de imagens e cenas concomitantes;
- A ruptura da quarta parede, propiciando a interação com o público;
- O *pot-pourri* de canções folclóricas, relacionadas ou não com a cena;
- A utilização de personagens inusitadas, homens de perna-de-pau e anões;
- Contrastes entre tamanhos distintos e simetria,
- Efeito de triangulação utilizado pelos palhaços tradicionais;
- Aproveitamento, para a cena, dos fatos que aconteciam no exato momento da ação com improvisos repentinos.

Percebe-se, a partir desses elementos e exemplos citados, que Brecht encontra no palhaço Valentin um modelo que, agregado a diversas outras influências que o dramaturgo alemão recebeu, vai lhe servir para a realização de experimentações que almejam alcançar um riso com função social, apontando para um teatro que realiza uma intervenção mais direta e imediata na realidade. Dessa forma, o espectador é colocado não apenas no papel de receptor passivo, mas no papel de produtor, neste caso, não de preceitos morais pregados pela burguesia da época, mas sim de atitude crítica, em que, por meio de um *Riso Dialético*, o público se distancia e percebe as contradições da sociedade capitalista.

Chacovachi: politicamente incorreto com tortas que convidam ao posicionamento

Para estabelecer novas relações e possíveis caminhos de como a figura do palhaço, ou ao menos de alguns tipos de palhaço, pode alcançar o *distanciamento* propondo um *Riso Dialético* na contemporaneidade, realiza-se o estudo do argentino Fernando Daniel Cavarozzi, mais conhecido como palhaço Chacovachi ou simplesmente Chaco, e do brasileiro Esio Magalhães.

Chacovachi começa a se apresentar em 1983 nas ruas e praças de Buenos Aires, ao fim do último período ditatorial argentino (1976-1983). Esse é um momento em que ocorreu uma renovação artística do país por meio da recuperação de gêneros artísticos populares e da ocupação de espaços públicos. Dentro desse momento histórico, o espaço público se torna um lugar para exercer a liberdade e para promover críticas e denúncias.

Chacovachi era estudante de mímica da escola de Ángel Elizondo, e foi nesse lugar que ele e outros alunos foram convidados para fazer uma série de apresentações artísticas pelos parques da cidade. Essas apresentações representavam a retomada dos espaços públicos que haviam sido tomados pela ditadura e, desta forma, um pouco que por acaso, Chacovachi faz a sua primeira apresentação em uma praça, sendo esta uma ação política vinculada às manifestações pela volta da democracia. A partir desse momento, ele nunca mais para, como aponta uma entrevista concedida para os doutores e professores de antropologia argentinos Julieta Infantino e Hernán Morel (2015, p. 278, tradução nossa):

Eu comecei a trabalhar em praças por uma questão política nada mais. Estávamos em 83 e ainda estavam os militares...e foram a escola pedir um mímico que quisesse ir trabalhar na praça porque aconteceria um encontro contra os militares. Eu fui parar em uma praça no domingo no Parque Lezama, e me surpreendi. [...] Em seguida, me dei conta que isso podia ser uma atividade para toda a vida [...].⁹

⁹ Yo empecé a trabajar en las plazas por una cuestión política nada más. Estábamos en el 83 y todavía estaban los milicos...y fueron a la escuela a pedir un mimo que quisiera ir a trabajar a la plaza porque se hacía un encuentro en contra de los milicos. Y yo caí en una plaza en domingo en Parque Lezama, y me morí. [...] Enseguida, me di cuenta que eso podía ser una punta para toda la vida [...].

Desde então, Chacovachi, de forma autodidata, já acumula quase 40 anos de experiência como palhaço, diretor e ator. E é na Argentina uma figura percursora da palhaçaria de rua após a última ditadura, tendo levado os seus espetáculos para além das ruas de Buenos Aires, indo a diversos países, inclusive o Brasil, onde se apresentou em alguns dos seguintes festivais: Festival Anjos do Picadeiro (Rio de Janeiro/RJ), Festival Internacional de Londrina, Sesc FestiClown (Brasília/DF), II Encontro Internacional de Palhaços (Mariana/MG).

Ao longo de sua carreira, ele desenvolve uma metodologia e dramaturgia próprias para o seu palhaço de rua, e condensa os seus aprendizados no livro “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016). Em suas oficinas, palestras e livro é comum destacar a diferença entre o seu palhaço e aqueles provenientes de outros países, principalmente os do norte global¹⁰, apresentando o seu contexto histórico e social como relevante para esta diferenciação, pois, como cita Chaco, o que nutre o seu palhaço “provém do terreno de vivências próprio de nossas sociedades terceiro-mundistas, latino-americanas” (CHACOVACHI, 2016, p. 78). Para ele, o palhaço é expressão de uma sociedade, e a América Latina tem acontecimentos comuns que passam pela colonização, aniquilamento dos povos nativos, ditaduras e movimentos revolucionários e, por isso, faz-se importante ter presente a história consigo em seu trabalho, por mais que não necessariamente se lembre ou a aborde a todo instante.

Em seu livro, grande parte da sua ética e poética de trabalho está condensada nos 10 mandamentos do palhaço de rua, algo que muitas vezes serve como uma referência para os que desejam atuar de forma similar. Um dos mandamentos presentes na obra que mais se relaciona com este trabalho é: “serás politicamente incorreto”. (CHACOVACHI, 2016, p. 56).

Salienta-se que o termo *politicamente incorreto* pode ter diferentes interpretações, sendo um destes significados muitas vezes atrelado a uma permissão autoatribuída que alguns humoristas utilizam para fazer piadas misóginas, racistas e homofóbicas. Porém, esse mandamento não trata disso, ele tem vínculo com o contexto no qual Chacovachi surge, o fim de uma das

¹⁰ Termo utilizado para referir-se tanto a países de primeiro mundo como ao conjunto de países desenvolvidos.

ditaduras mais sangrentas da América Latina, em que, paulatinamente, ocorre a recuperação do uso dos espaços públicos para a realização de manifestações sociais, políticas e artísticas. Logo, nesse contexto histórico, ocupar a rua ou qualquer espaço público é visto como uma atitude política. Assim sendo, para Chacovachi (2016, p. 56) “nossa função foi denunciar, criticar, delirar, tudo isso encoberto com humor, porque se o humor pode ser com um pouco de justiça, melhor. De alguma maneira, os palhaços têm utilizado o humor para fazer justiça”.

A partir disso, infere-se que ele não quer promover qualquer tipo de humor, mas que o que almeja fazer é uma comédia atrelada ao seu contexto político-social, com o potencial de agir sobre a realidade.

Além do mais, nesse mandamento, ele busca se afastar de palhaços que sejam considerados “bonitinhos”, com roupas coloridas e voz fina, e defende uma postura diferente:

Escutei muitas vezes que o palhaço é a criança que levamos dentro... Que pensamento limitado. É a criança, o velho, o louco, o enfermo, o tolerante, o intolerante, o idiota, o fanático, o amoroso, o assassino... Enfim, o humano que levamos dentro, livre, exagerado e com o objetivo de fazer rir (CHACOVACHI, 2014, p. 76).

403

Pode-se atribuir essa postura a uma intenção de aproximar a figura do palhaço a alguém que carrega as contradições do ser humano e de suas relações sociais, em vez de tentar entregar ao público um personagem moralmente purificado, o que seria muito similar a um tipo de herói dramático. Deste modo, ser politicamente incorreto é fazer justiça por meio da sua arte e, ao mesmo tempo, trazer o palhaço com todas as contradições que o ser humano leva em si.

Analisando o livro, algumas das cenas apresentadas no espetáculo “Antiopera” de 2003 e entrevistas, é possível deduzir que Chacovachi constantemente quebra a ilusão do público, e se visualizam semelhanças com o *distanciamento* que Brecht buscava atingir. Possivelmente, essa quebra de ilusão foi adquirida pelo artista principalmente pela sua prática na rua, como destacou a palhaça e pesquisadora brasileira Débora de Matos (2009, p. 75):

O simples fato de trabalhar à luz do dia, sem os aparatos cênicos “ilusionistas” (o que permitia as pessoas se olharem umas às

outras), encantou-o profundamente. Tudo isso era para ele até então desconhecido, já que estava acostumado a assistir espetáculos em salas escurecidas, sob uma atmosfera mágica. Estar na rua, para Chacovachi, pareceu algo extraordinário, pois “a rua não é mágica, a rua é humana”.

Ao analisar essas palavras, mesmo que não seja intencional e nem a todo momento, o palhaço encontra na rua um lugar de quebra da ilusão, de distanciamento do teatro dramático e, em contraste, de aproximação da cena com o público. Assim, possibilitam-se novas alternativas para o envolvimento da plateia, de forma que ela pode discutir e, muitas vezes, ser um agente ativo na produção artística e intelectual, e não mero receptor.

Essa característica pode ser encontrada na peça “Antiopera”, um espetáculo apresentado entre os anos de 2003 e 2004, em que artistas circenses de rua e músicos são liderados pelo palhaço Chacovachi durante aproximadamente uma hora e meia de peça (CIRCO VACHI, 2020). Na apresentação existem cenas de Chaco em que se visualiza a quebra de ilusão, deixando exposta a realidade. Algumas dessas situações são encontradas nas relações que ele estabelece com as crianças, pessoas para quem muitos adultos buscam preservar um certo ar de inocência e romantismo sobre a vida, mas ele comumente faz o oposto, como quando, por exemplo, faz uma pergunta a uma criança: “você gosta de viver nesse país? Sim, pois já vai passar” (CHACOVACHI, 2020, tradução nossa).

Além disso, em uma das cenas do espetáculo, Chacovachi pergunta ao público se eles acreditam ser possível uma agulha passar por um balão sem ele estourar. No início, o público diz que não e Chaco enfatiza que a eles falta fé, e passa a realizar ações muito similares a de um pastor de denominações neopentecostais, usando trajes, fundo musical eclesiástico e um livro da Mafalda¹¹ simbolizando a bíblia. Por meio da sua fala de estímulo à fé, junto a algumas piadas, paulatinamente, a plateia muda de posição e passa a dizer ser possível uma agulha passar por uma bexiga, até que em uníssono, todos afirmam isso. No auge da cena, Chaco tenta atravessar o balão com a agulha, todavia, ele o estoura e logo acrescenta: “ah, não, não se pode. A verdade é que

¹¹ Mafalda foi uma tira escrita e desenhada pelo cartunista argentino Quino. As histórias, apresentando uma menina (Mafalda) preocupada com a humanidade e a paz mundial que se rebela com o estado atual do mundo, apareceram de 1964 a 1973.

não se pode. Que medo, logo vai haver eleições neste país e a vocês parece que vai enganar qualquer palhaço” (CHACOVACHI, 2003, tradução nossa)¹². Entretanto, a cena não para por aí e, após esse discurso, o balão é atravessado por uma agulha e não estoura.

Observa-se que, neste trecho da apresentação com o balão, Chaco envolve o público, mas, em seguida quebra a ilusão de que uma fé cega pode originar quando há o estouro do balão e, a seguir, cria mais uma camada de reflexão quando atravessa o balão com a agulha, pois o convite real parece não estar relacionado com atravessar ou não o balão, mas o de se analisar os fatos e tomar posicionamentos com racionalidade.

A cena envolve o público oferecendo diversão e se assemelha, ao menos conceitualmente, ao tipo de diversão que Brecht acreditava que o *novo teatro* deveria oferecer.

A diversão específica do teatro da era científica está fortemente pautada em um apelo à razão, o prazer surge justamente da compreensão do desenvolvimento dos fatos, da discussão dos personagens, da descoberta e da admiração e não da identificação com o destino deste ou daquele herói. A diversão é produzida, e desta produção o espectador é elemento fundamental (TEIXEIRA, 2003, p. 115).

405

Outra cena presente no espetáculo e que é uma das mais habituais de Chacovachi é o momento da torta, um número comum entre palhaços, mas em que Chaco provoca o público a diversas reflexões ao colocar em seu discurso tudo o que está implicado no ato e na forma de jogar a torta. Em um dos momentos da peça, pode-se visualizar uma provocação à consciência de classe, separando o público em dois quando ele diz (2003, tradução nossa) “este número é a síntese de todo o mundo, metade do mundo tem tortas para jogar a outra metade o rosto para receber”¹³, fazendo uma analogia em que a torta é a representação do poder e uma metáfora sobre desigualdade social e injustiça. Ou seja, ele convida o público a conhecer as relações sociais em que estão implicados, indo ao encontro do pensamento de Brecht, que acreditava que “o

¹² A no, no se puede. La verdad es que no se puede. Que miedo dentro de poco va a haber elecciones en este país y a ustedes parece que va a engañar cualquier payaso.

¹³ Ese número es la síntesis de todo el mundo. Mitad del mundo tiene tartas para tirar la otra mitad cara para recibir.

prazer de aprender depende da situação de classe. O gozo artístico depende da atividade política, de tal forma que essa atitude possa ser provocada e incorporada” (*apud* BRECHT, TEIXEIRA, 2003, p. 68).

Ainda, na mesma cena da torta, Chaco estimula uma tomada de decisão do público. Ele convida alguém da plateia a ir para o palco e entrega uma torta na mão da convidada. Posteriormente, Chaco também aparece com uma torta. Tendo em conta todo o simbolismo que a torta representa, são apresentadas ao menos quatro possibilidades do que pode ocorrer: a convidada pode jogar a torta em Chaco ou em si mesma e Chaco também pode jogar a torta nela ou em si.

Nesse dilema, não parece haver uma resposta correta e, possivelmente, consiga-se produzir outra solução não apresentada, como, por exemplo, sair e não jogar a torta em ninguém. Entretanto, a participante e todo o público são estimulados a pensar sobre tudo o que envolve aquela decisão, sendo que a convidada da plateia precisa assumir uma postura perante aquilo que lhe é apresentado, pois a torta que está em sua mão naquele momento representa poder, e ela tem a liberdade de eleger o que fazer com ela, oferecendo assim, não apenas um produto divertido a seu público, mas a possibilidade de produzir junto com o artista.

Nesse momento, ele coloca os espectadores, ao mesmo tempo, em estado de tensão e festejo. Fazem-nos viver um momento de confronto, alguns com uma torta nas mãos e todos com os olhos atentos ao palhaço que, num sinal, enfim, permite que cada um faça valer sua própria vontade. (MATOS, 2009, p. 99).

Com esse gesto, parece que o palhaço argentino consegue divertir a sua plateia e, de alguma maneira, instruí-la sem impor valores morais, mas provocando o público a raciocinar sobre aquele momento e a ter uma consciência social mais complexa. Aí, pode-se atribuir um exemplo de *Riso Dialético*.

Demonstra-se, por meio dessa cena, que Chaco pode dar alguns indicativos de como tornar o público produtor e aproximar o teatro da arena esportiva, assim como Brecht pretendia, já que este desejava que no teatro “atores e espectadores experimentassem uma atmosfera do jogo-espetáculo e participassem de uma disputa como especialistas, assim como torcedores e jogadores fazem” (TEIXEIRA, 2003, p. 35).

Esio Magalhães: revendo a lógica da guerra com bombas de chocolate

A outra personalidade que integra esse estudo e pode auxiliar no encontro de aspectos que levem a um *Riso Dialético* é Esio Magalhães e seu palhaço Zabobrim. Ele é sócio-fundador do Barracão Teatro em Campinas/SP, onde pesquisa a linguagem da máscara e o trabalho do ator em parceria com a diretora Tiche Vianna.

O Barracão Teatro em suas obras costumeiramente toca em temas que envolvem relações de poder, sem deixar de lado a parte estética, aproximando-se da linguagem popular e cômica para abordar temas da sociedade, como apontam as pesquisadoras brasileiras Raíssa Guimarães de Souza Araújo e Suzi Frankl Sperber (2019, p. 295): “o Barracão, portanto, serve-se dessa linguagem popular, e do potencial cômico contido nela, para discutir as relações humanas sobre o viés das disputas de poder tão arraigadas em nossa sociedade capitalista”.

No repertório do grupo, são presentes constantemente questões com o poder, seja envolvendo o Estado, a igreja, o dinheiro, as influências, as corporações, os valores, e, fazendo paralelo com escolhas que Brecht tomou ao desenvolver algumas de suas obras, o Barracão também escolhe se aproximar de uma linguagem popular e cômica para tratar de temas vinculados a relações sociais.

O espetáculo escolhido para contribuir para as análises deste trabalho é o “WWW para Freedom”, peça em cartaz há aproximadamente 20 anos. As primeiras sementes de indignação contra a invasão do Iraque¹⁴ (2003) que dão origem a este trabalho surgem no momento em que Esio estava na Argentina fazendo residência artística no circo de Chacovachi para a criação de um espetáculo de rua, experiência que resultou em outro solo de Esio, o “Circo do Só Eu”.

¹⁴ A invasão do Iraque em 2003, que começou em 20 de março de 2003 e terminou em 1º de maio do mesmo ano, foi a primeira etapa do que se tornaria um longo conflito, a Guerra do Iraque. Foi lançada com o nome de "Operação Liberdade do Iraque" pelos Estados Unidos e aconteceu no contexto de suposta Guerra Global contra o Terrorismo.

Um dia, nessa experiência, Esio apresentou uma de suas cenas e, em seguida, as pessoas disseram que era interessante o que era mostrado. Entretanto, reforçaram que na rua não funcionaria, pois nesse ambiente é preciso ser mais agressivo. Após isso, ele começou a entender melhor como se constrói a relação com o público, algo fundamental para o “WWW para Freedom”, como cita:

Nesse momento, comecei a entender essa questão do circo, mas também na relação com o público. Sempre na relação. Então, resumindo, porque eu também ia chegar no “WWW para Freedom”, porque é o espetáculo que hoje eu tenho, além desses. Que também é muito na relação. (MATOS, 2019, p. 165).

A concepção do espetáculo inicia em 2003 no momento da invasão do Iraque pelos Estados Unidos, época em que Esio ainda estava na Argentina. Ainda em 2003, após ter retornado para o Brasil, ele fez uma apresentação em que questiona o público do porquê de ninguém estar fazendo nada perante a situação do Iraque, pois a invasão ocorreu tendo como pretexto levar liberdade e democracia ao país, mas, como posteriormente foi evidenciado, as reais motivações eram geopolíticas e econômicas. Ao término da exibição, ele estava incomodado e se deu conta de que, na verdade, precisava criar um número em que as pessoas apontassem para ele e não o inverso: “Eu não queria apontar o dedo para o público e dizer ‘Vocês não fazem nada’. Não, eu queria dizer: ‘por que eu não faço nada quando eu sei que é preciso fazer alguma coisa?’”. (MATOS, 2019, p. 165).

A partir dessa intenção, pode-se ler que Esio, por meio dos seus espetáculos como palhaço, não pretende somente apontar culpados, mas convidar o público e a si mesmo à tomada de decisão e atitudes. Além disso, coloca o artista Esio em uma posição que tenta olhar o seu momento político-social e, por meio de sua arte, assumir responsabilidade perante os desafios sociais, econômicos e políticos que enfrentamos.

Em seguida, Esio passa a trabalhar em seu novo solo, o “WWW para Freedom”, em que o palhaço Zabobrim é um soldado que irá libertar o povo de um terrível ditador. Junto dele, está o soldado Willy, alguém que sempre está dentro da tenda no campo de guerra, mas que o público nunca vê. A reviravolta na história

ocorre após o suicídio de Willy. É aí que Zabobrim passa a questionar o tipo de liberdade que uma guerra levaria ao povo.

O ápice do espetáculo ocorre em intensa relação com o público durante o momento do “bombardeio”. Para esta etapa, pessoas da plateia são convidadas a atirarem bombas, mas, no caso, bombas de chocolate. O alvo é a liberdade, no caso, a representação incorporada por Zabobrim da Estátua da Liberdade, um dos maiores símbolos dos valores pregados pelo ocidente. Por meio dessa metáfora, Esio reinventa o que é a verdadeira liberdade e, como destaca a Doutora em Artes da Cena Luciane de Campos Olendzki (2019, p. 327): “Zabobrim, então, ao final do espetáculo, justamente na hora crucial de bombardear o alvo, inventa a sua própria ‘guerra’, *clownesca* e festiva”.

O palhaço Zabobrim, juntamente com o público, não se limita às possibilidades dicotômicas de bombardear ou não o alvo. Ele convida a plateia a percorrer outro caminho, o de criar a própria guerra, uma guerra à maneira de um palhaço, que se vale de outras lógicas, as quais podem ir além de uma visão cartesiana de mundo. O convite que parece ser realizado no espetáculo é o de que, para a construção de outro mundo, há de se travar outras formas de guerra ou há de se reconfigurar a ideia de guerra em si, uma guerra-não-guerra, que desmonte a forma, como, por exemplo, a bomba, que passa a ser um doce de confeitaria e nada mais.

Em “WWW para Freedom”, Esio, por meio do olhar cômico sobre o trágico, pretende fazer com que as pessoas possam suportar a realidade, como ele mesmo aponta: “olhar o trágico com o olhar risonho não é pra aliviar o trágico, mas para poder entrar em contato com ele e suportá-lo”. (MAGALHÃES, 2021). Entretanto, além disso, pelo tema da obra ser algo vinculado à política e às relações socioeconômicas, é possível se atribuir uma intenção de convocar o público a agir sobre a realidade e, tal como Brecht pretendia, fazer a revolução.

Considerações finais

Este trabalho reflete sobre a perspectiva que Brecht tinha da diversão, permitindo-nos analisar com uma diferente chave de leitura a função que o riso pode ter para a compreensão da realidade e da sua complexidade.

Por meio das análises realizadas, é possível apreender que nem todo riso tem a função de gerar o tipo de diversão que Brecht pretendia, isso é, aquela em que produção e prazer estão aliados, em que o riso caminha junto a uma atitude crítica. Dada esta situação, a escolha de nomear esse riso como *Riso Dialético* se afigurou importante para que fique melhor compreensível a diferença dele com outras formas de riso, já que o riso do teatro épico brechtiano não deseja oferecer apenas entretenimento, mas também uma provocação à racionalidade e à participação ativa do público na obra.

Ao compreender neste estudo algumas influências e conceitos por trás da perspectiva de Brecht para a diversão e, em seguida, olhar para a palhaçaria, em especial para a que é apresentada por Chacovachi e Esio Magalhães, consegue-se identificar possibilidades reais para chegar ao *Riso Dialético*, pois nesses artistas localizamos cenas que geram reflexão e convocam o público à tomada de decisão.

Tanto em Chaco quanto em Esio, é possível identificar elementos que podem gerar o *distanciamento*, como, por exemplo, quebra da quarta parede, improvisações, comentários sobre o próprio espetáculo e mecanismos anti-ilusionistas. Apesar do uso desses elementos, não se afirma que eles fazem isso tendo como referencial Bertolt Brecht, porém, em ambos é identificada a intenção de, por meio do humor do palhaço, abordar temas que se entrelaçam com relações de poder a nível social e econômico.

Aqui não há a pretensão de se fechar uma discussão sobre como elementos da palhaçaria podem auxiliar em um teatro que possa alcançar a revolução que Brecht tanto almejava. Acredita-se que este estudo envolvendo Brecht, palhaço e *Riso Dialético* gera movimento em direção a uma perspectiva necessária, pois se ainda existe desigualdade, é preciso encontrar as ferramentas adequadas para combatê-la e, como ator, palhaço e pesquisador do campo das artes cênicas, aparenta ser aí o lugar para encontrar tais ferramentas.

Os palhaços estudados não nos apontam uma perspectiva que seja infalível, ou seja, não é a todo momento que suas atuações vão efetivamente resultar em um *Riso Dialético*. Entretanto, por meio da lógica do palhaço, que muitas vezes parece absurda, eles podem nos propor uma nova lógica para este mundo capitalista, uma que desnaturalize as injustiças e desigualdades sociais.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, R. G. de S. .; SPERBER, S. O grotesco, a commedia dell'arte e o clown: visão de dentro e de fora. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 286-305, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019286. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16077>. Acesso em: 29 jan. 2022.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Karl Valentin**: a cena cômica na república de Weimar. 2007. 124 f. Tese (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad.: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CALANDRA, D. **Karl Valentin and Bertolt Brecht**. In: Popular Theatre: A Sourcebook. New York: Routledge, 2003.

CARVALHO, S. de. Questões sobre a atualidade de Brecht. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, pp. 167-173, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p167-173. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57306>. Acesso em: 17 jan. 2022.

CIRCO VACHI espetáculo antiopera temporada 2003. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (92 min). Publicado pelo canal El Globo Torcido Chacovachi Fanchulini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYOv59vMjxY&t=3s>. Acesso em 29 jan. 2022.

CHACOVACHI, Palhaço; VALLEJOS, Martin; YANANTUONI, Javier Miguel. **Manual e guia do palhaço de rua**. Trad.: Jeff Vasques. Ed. 2. La plata: Contramar, 2016.

INFANTINO, Julieta; MOREL, Hernán. Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura (1983). **Revista Antropolítica**, Niterói/RJ, n. 38, pp. 271-297, 1º sem., 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41682>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

LIVE: www para freedom com esio magalhães. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (67 min). Publicado pelo canal Barracão Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ2R123rxBA>. Acesso em: 30 jan. 2022.

MATOS, Débora. **A formação do palhaço**: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Casto, Esio Magalhães e Fernando Cavarozzi. 182 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

MUNDO EDUCAÇÃO. **Dialética**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/filosofia/dialetica.htm>. Acesso em: 17 jan. 2022.

OLENDZKI, Luciane. **O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço**: exercícios e composições clownescas. 413 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, 2019.

REVISTA FÓRUM. **O teatro dialético de Brecht**. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/o-teatro-dialetico-de-brecht/#>. Acesso em: 17 jan. 2022.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

WWW para freedom. [S.l.:s.n], 2020. 1 vídeo (75 min). Publicado pelo canal Barracão Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIMkFnAiCoU>. Acesso em: 30 jan. 2022.

Recebido em 24/07/2022, aceito em 24/11/2022