

Um sátiro nos Andes: tradição e modernidade no riso de Sileno

A Satyr in the Andes: Tradition and Modernity in Sileno's Laughter

Michel Silva Guimarães

Universidade Federal do Pará (UFPA)
Belém | PA | BR
msguimaraes@ufpa.br
<https://orcid.org/0000-0001-6181-2553>

Adilson Santos de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador | BA | BR
adssouza1988@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-8416-6203>

Resumo: Este artigo objetivou tratar das questões da comicidade e do riso na peça inédita *O ciclope* (2002), do argentino César Brie. Foram realizadas análises pautadas em leituras sobre o drama satírico e sobre as estratégias de elaboração do cômico. Para tanto, estabeleceu-se diálogos com teóricos como Henri Bergson (1987), Cleise Mendes (2008), Sigmund Freud (2006), Mikhail Bakhtin (2013) e Northrop Frye (2014), tendo em vista a formulação de um quadro investigativo sólido e coeso acerca das questões do riso na dramaturgia de Brie. Para pensar a poética do dramaturgo no contexto latino-americano, nos valem de Brie (2007; 2013a; 2013b), Guimarães (2022a; 2022b) e Rojo (1999; 2016). Por conseguinte, tendo em vista a complexidade de avaliar o riso em seu aspecto ético, traçou-se um debate avaliativo acerca da questão em si, fato este que visou facilitar a leitura e evitar ruídos de comunicação entre a proposta do texto e a recepção leitora. Sob essa égide, a confecção deste artigo faz parte do extenso estudo que desenvolvemos sobre os aspectos éticos e estéticos da obra do dramaturgo argentino.

Palavras-chave: César Brie, riso, comicidade, satírico.

Abstract: This article aimed to address the issues of comedy and laughter in the unpublished play *O Cíclope* (2002), by the Argentinean playwright César Brie. Analyses were conducted based on readings about satirical drama and the strategies for developing the comic element. To this end, we established a dialogue with theorists such as Henri Bergson (1987), Cleise Mendes (2008), Sigmund Freud (2006), Mikhail Bakhtin (2013) and Northrop Frye (2014), in order to formulate a solid



and cohesive investigative framework on the issues of laughter and Brie's dramaturgy. To think about the playwright's poetics in the Latin American context, we use Brie (2007; 2013a; 2013b), Guimarães (2022a; 2022b) and Rojo (1999; 2016). Consequently, given the complexity of evaluating laughter in its ethical aspect, an evaluative debate was drawn up on the issue itself, a fact that aimed to ease the reading and avoid misunderstandings between the text's proposal and the reader's reception. Under this perspective, this article is part of the extensive study we have developed on the ethical and aesthetic aspects of the Argentine playwright's work.

Keywords: César Brie, laughter, comedy, satirical.

Introdução

Na cronologia da poética de César Brie (1954 -), *El cíclope* é datado de 2002. O espetáculo estreou em Yotala, Bolívia,¹ com direção do dramaturgo, no âmbito do "Teatro de los Andes" (TA). A montagem a qual tivemos acesso, no entanto, datado de 2010. Com a atuação de Ulises Palacio (Ulisses), Luciano Temperini (Sileno) e Julián Ramacciotti (Cíclope), a direção da obra é coletiva, assinada pelo grupo "Teatro La Tropilla". O vídeo da peça esteve disponível no *blog*² da trupe, de onde o descarregamos, e foi gravado na praça Avaroa, em La Paz, em 10 de abril de 2011.

"La Tropilla" é hoje um grupo inativo. Foi graças ao seu trabalho, com uma turnê por parte da América Latina, que um vídeo da montagem sobreviveu e o texto chegou até nós. A companhia foi criada em 2010, no seio do TA, e se estabeleceu em Córdoba, Argentina. Em seu texto de apresentação no *blog*, eles definiam seu projeto da seguinte forma: "[...] Nossa busca artística se baseia em um trabalho de criação coletiva através de formas expressivas e musicais, que têm a ver com a mistura de elementos provenientes de diversidades culturais e teatrais. Fruto de nossa formação e lugar de nascimento [...]" (Teatro La Tropilla, 2012, tradução nossa).

As apresentações de *El cíclope* em praças públicas, por países da América Latina, também coadunam com os projetos de César Brie e do TA de levar o teatro a todos, buscando a formação das plateias e a construção do teatro como uma arte necessária. Ainda na esteira da formação que receberam de Brie e do TA, La Tropilla pensava o espaço cênico, a formação do Ator/Encenador/Criador e a poética de histórias que mobilizassem para a reflexão através do divertimento proporcionado pelo teatro.

No que tange ao divertimento, o projeto do grupo vai ao encontro das reflexões de pensadores da comicidade e do riso: Bergson (1987), Mendes (2008), Freud (2006), Bakhtin (2013) e Frye (2014). Esses teóricos são aqui retomados para refletirmos sobre conceitos perti-

¹ No elenco estiveram os atores Gonzalo Callejas, Daniel Aguirre, Alice Guimarães e Maria Teresa del Perro.

² Embora inativo, o blog do grupo segue disponível em <http://latropillateatro.blogspot.com/>.

nentes à análise da peça em tela, tais como desvio, exagero cômico, liberdade cômica, chiste, comunhão pelo riso, *bufonaria*, e mito primaveril. Essas reflexões, projetos e práticas teatrais têm um feliz encontro na poética e na encenação de *El cíclope* (2002).

Em entrevista concedida em 10 de dezembro de 2010, os três atores do grupo relatam terem se encontrado na montagem de *La Odisea*. À época, em acordo com Brie, resolveram remontar *El cíclope*, sendo essa a primeira peça de “La Tropilla”. Segundo Luciano Temperini: César Brie a reescreve “e a traz a algum lugar da América do Sul [...] a intenção é atravessá-la com a problemática e os signos atuais. Trazer essa história do passado, tomada da mitologia campesina, popular, com o vinho, a festa, o dionisíaco, que têm um conteúdo forte” (Verdad [...], 2010, tradução nossa).³

Como se pode ver, essa peça curta marca encontros e diálogos no solo latino-americano através do encontro e da presença do teatro. Na obra *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade* (2016), Sara Rojo monta cenas do teatro latino-americano, com destaque para a resistência política e para o humor. A América Latina torna-se um palco-território, um cenário-continente, a partir da qual as obras aqui produzidas alimentam nosso imaginário.

Rojo, no Brasil, é uma das principais investigadoras da poética brieniana, já tendo traduzido, em parceria com Raquel Abdanur, um monólogo do autor: *Solo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor* (Abdanur; Rojo, 2009); assim como dedicou alguns artigos à obra do autor, como o seminal *Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século* (1999), no qual o trabalho de Brie e do TA figuram com destaque.

A tradução de *El cíclope/O cíclope* (no prelo) se juntará a outras duas traduções já existentes do dramaturgo no país: *Solo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor* (Abnadir; Rojo, 2009), já mencionada, e *En un sol amarillo/Em um sol amarelo* (2010), com tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardi.

Único drama satírico a chegar completo ao nosso tempo, *O cíclope* (-408), de Eurípedes, traz, em sua construção, a diversidade. Em um gênero híbrido, drama e sátira, três distintas criaturas – um homem, um sátiro e um cíclope – dividem a cena em uma fábula repleta de vicissitudes e burlas. Com isso, é imperativo dizer que os diálogos artísticos e culturais já pertencem à deriva do texto de Eurípedes.

A “diversidade cultural e teatral” e o “popular”, como trazido pelos atores, são imanentes à peça eurípidiana, pois ela traz formas e temas explorados e modernizados pelos dramaturgos do séc. XX. Na forma, destacam-se a música e os recursos épicos utilizados pelo coro de sátiros; nos temas, a exploração do trabalho e o alcoolismo. Toda essa diversidade e profusão de recursos, políticos e estéticos, são retomados por Brie e “La Tropilla” em *El cíclope*: um texto ágil, político e cômico.

O texto, inédito na bibliografia do dramaturgo, nos chegou graças à contribuição de Ulises Palacio, homônimo do herói grego. Sua tradução e estudo crítico encontram-se no prelo. Dessa forma, citaremos aqui a peça como “texto disponibilizado pelo autor”. Escrito em 2002, o drama em um ato, de menor extensão, figura entre outras duas peças do dramaturgo que dialogam com a recepção clássica: *La Iliada* (2000) e *La Odisea* (2008), peças de grande extensão. As três formam a trilogia clássica do autor no “Teatro de Los Andes” (TA).

Cabe reiterarmos a diferença formal entre *La Iliada* (2000) e *La Odisea* (2008) e *El cíclope* (2002). As duas primeiras são de grande extensão enquanto a última é uma peça curta. As

³ Disponível em: <https://verdadyjusticiaporsilviasuppo.blogspot.com/search?q=la+tropilla>. Acesso em: 19 out 2021.

duas primeiras figuram nas antologias lançadas pelo dramaturgo em 2013, respectivamente, em *Teatro I* (2013a) e *Teatro II* (2013b), tendo permanecido a última inédita. *La Iliada* e *La Odisea* também tiveram análises de fôlego dedicadas aos seus textos, a partir da produção teórica de Michel Guimarães: *La Odisea de César Brie: quadros do êxodo boliviano* (2022a) e *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva* (2022b), cujo capítulo três, “Um cavalo de Troia: A *Iliada* brieniana”, é dedicado a pensar a peça e sua correlação com a *Iliada* homérica.

É perceptível, desde a saída de Brie do TA, em 2010, seu esforço para se inscrever na literatura latino-americana como o grande dramaturgo que ele é. Uma vez que seu lugar como diretor, ator e cocriador de um dos maiores grupos teatrais da Bolívia e da América Latina já estava assegurado. Brie passou a publicar sua dramaturgia e sua história como sua autobiografia *La vocación* (2007), na qual relata desde sua formação artística, com pais professores, e teatral – iniciada com o objetivo de falar com as mulheres sem gaguejar –, até sua profissionalização e perseguição pela ditadura argentina, que o leva ao exílio e a uma exitosa carreira no Odin Teatret, tendo como mestres Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen.

Sobre a obra *La vocación* (2007) é interessante destacar seu subtítulo, entre parênteses, “(Autobiografía de un actor)”. O subtítulo marca a atuação brieniana como um “homem de teatro” e não apenas um homem das letras. Já sua passagem pelo Odin Teatret tem parte de sua história publicada na obra *O cavalo cego* (Rasmussen, 2017), mais uma prova da inscrição de Brie na história do teatro ocidental.

No presente artigo, objetivamos dar seguimento à crescente bibliografia sobre o autor no Brasil com algumas doses de ineditismo, como a análise do riso existente na comédia *El cíclope*. O drama satírico de Eurípedes retoma as peripécias de Ulisses na ilha dos ciclopes, narradas no canto IX da *Odisseia* homérica, entre os versos 106 e 542. Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Toosa, é um gigante antropófago que desrespeita a Zeus, as leis de hospitalidade ou a quaisquer outras leis. Em sua ilha, um espaço ficcional, aportam Ulisses e doze companheiros. Ao longo de dois dias e de três refeições, Polifemo devora, de dois em dois, seis dos homens de Ulisses.

No texto de César Brie, há apenas Ulisses, Sileno e Polifemo em cena, este último representado por um ator de máscara e pernas de pau, acentuando as dimensões risíveis do gigante. As vozes, o jogo de corpo, o vestuário e os demais recursos cênicos estão todos a serviço do riso. Fato curioso é que, embora com uma textualidade por vezes obscena, o espetáculo atraiu muitas crianças pelas praças em que se apresentaram pela América Latina, mais um sintoma da popularidade e comicidade do texto na exploração do lúdico.

Sileno, cúmplice e antagonista

Sileno é uma figura mitológica meio humana e meio bode, pertencente à raça dos sátiros. Tanto no drama satírico eurípidiano, quanto na comédia brieniana, ele é a mola mestra de propulsão do riso. Sob essa égide, acompanharemos a performance de Sileno, com seus disfarces, tramoias e caricaturas, para construir um debate sobre o riso na comédia de César Brie. Eróticos, impulsivos, anárquicos e hedonistas, os sátiros, sempre representados em grupo, têm o velho Sileno como pai, líder e corifeu. Torrano (2022), na apresentação de sua tradução de *O cíclope*, de Eurípedes, relembra que o velho Sileno, na peça, é pai dos sátiros,

amigo de Dionísio e escravo de Polifemo, posições que retoma na obra brieniana, embora sem a presença de seus filhos.

É possível constatar o potencial jocoso que circunda a figura do sátiro. Sendo especificamente amigo de Baco, senhor do vinho, do teatro e das deformidades, o sátiro espelha a face do que vai além, sendo homem e animal, não reconhecendo limites específicos para suas ações despudoradas, opondo-se a toda noção de ética e moral que se ponha em vigência.

Interessa-nos perceber o jogo de diabruras soerguido por Sileno. Sendo ele, na peça de Brie, descrito como um ser cativo na caverna do truculento Ciclope, ser mitológico gigante, possuidor de um único olho e de comportamento hostil. Sileno recorre a diversas diabruras risíveis para garantir a própria sobrevivência.

SILENO: Baco, Baco, Baco! Deus do vinho e do bêbado. Por sua culpa aqui me vejo, varrendo com esse arreio. Me lembro de quando você era jovem, sim, você, que, de tanto tomar vinho, afogou o juízo e eu...te coloquei no prumo. Quando com minha espada forte do gigante te salvei e este braço o levou à morte quando eu... o atravessei. Ou o sonhei, em algum quarto, enquanto estava mamado. Não sei! Mas o pior foi a última quando você estava perdido. Fui te buscar e acabei prisioneiro no covil de um gigante de um só olho, Polifemo, que por capricho me escraviza. E se chegam homens de distantes terras, o gigante os devora sem compaixão, nem demora. Ademais! Por servir a esse molambento, eu não posso beber vinho. Você acredita? Esse é meu cruel destino e por isso me lamento! (Brie, no prelo, s/p, grifo nosso).

Correspondente a uma das primeiras aparições de Sileno na peça de Brie, o excerto supracitado interessa-nos por estabelecer uma relação entre o sátiro e o deus Baco. Nesse sentido, observamos que Sileno canta com a finalidade de contar a história de sua vida, relatando que, por demanda de cuidar do deus do vinho, acabou cativo na caverna do terrível Polifemo, o ciclope.

Seguindo por esse diapasão, é-nos imprescindível frisar a brincadeira com o jogo de palavras feita pelo sátiro que, de maneira jocosa, conta uma história, mas, por sorte do seu costume de embriagar-se, confessa não ter absoluta certeza de sua veracidade, abrindo assim as portas daquilo que pode ser compreendido como o desvio cômico.

Em seu célebre conjunto de ensaios, denominado *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1987), o filósofo francês Henri Bergson define o desvio como a característica máxima que atravessa as artes que têm por objetivo a promoção do riso. Seguindo por essa clareira, Bergson define o desvio como qualquer traço particular que distinga o indivíduo ou grupo da coletividade majoritária.

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas – simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social (Bergson, 1987, p. 19).

Ao longo da peça, pelo conjunto das didascálias, é possível observar os desvios operados por repetitivas ações físicas que emulam gestos de cumplicidade, passando pelo erotismo e descambando na violência:

(Golpe com a vassoura) Boníssimo dia! Está perdido? [...] (Golpe no peito)/ (Morde Ulisses no braço)/ (Ameaça e golpeia)/ (Golpe de porrete)/ (Beija o porrete)/ (Toma o porrete)/ (O Ciclope lava os dentes e depois cospe em Sileno)/ (Sileno e Polifemo amarram Ulisses com uma corda, enquanto o arrastam para caverna)/ (Ação de cortar Sileno)/ (Sileno é carregado de volta à cena por Ulisses)/ (Sileno cai de costas e é amparado por Ulisses)/ (Ação de remada espelhada)/ (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses)/ (Sileno surrupia a garrafa)/ (Ação para se levantar. Agarra Sileno pelo pescoço)/ (Se beijam)/ (Ulisses cega o Ciclope)/ (Sileno o golpeia com um osso). (Sileno arrasta Polifemo para dentro da caverna) (Brie, no prelo, s/p. Grifo nosso).

Essas ações físicas, também reflexo da rigidez e excentricidade das personagens, impõem uma cadência ao ritmo da peça, com quebras orquestradas precisamente para levar ao riso. Ao espelharmos a conceituação de Bergson com as didascálias, torna-se mais fácil visualizar a dinâmica estabelecida entre um direcionamento lógico e os efeitos decorrentes de sua ruptura. Assim, advogamos aqui que o comportamento da personagem cômica está diretamente relacionado à noção de quebra do ritmo, impondo sobre o costumeiramente esperado uma dinâmica outra, uma deformação do coeficiente no qual orbita as ações consideradas habituais. Ao invés de recepcionar bem o hóspede, Sileno o agride com a vassoura; ao invés de tratar bem o servo, Polifemo dá de porrete em Sileno, que devolve as agressões e rouba o vinho.

Mesmo o ritmo frequente das agressões físicas é quebrado pela cumplicidade entre Ulisses e Sileno – (“Ação de remada espelhada”) – e pelo erotismo entre este e o Ciclope – (“Beija o porrete”), (“Se beijam”) –, em um jogo de antagonismo e cumplicidade, retorno ao antagonismo e volta à cumplicidade. Sobre a emulação da violência que impera nos antagonismos Sileno-Ulisses, Sileno-Polifemo, Ulisses-Polifemo é imperativo dizer que a dor não é o núcleo orbital, pois isso, segundo a perspectiva de Bergson, não geraria o riso. Este é provocado pelo desvio da sensibilidade prática. Um distanciar-se para poder observar com indiferença.

Nessa seara, vemos, desde Eurípedes, o predomínio do recurso épico nas cenas de violência ocorridas dentro da caverna: o assassinato e o cozimento dos companheiros de Ulisses, o estupro de Sileno e a mutilação de Polifemo. Essas ações ocorrem sempre fora da visão do espectador, permitindo o distanciamento.

O sátiro: hiperbólico, livre e chistoso

Para Bergson, o caráter sócio-punitivo do cômico é um fenômeno demasiadamente humano. Há três estágios identificáveis para elaboração do cômico sócio-punitivo bergsoniano. No primeiro estágio, os indivíduos são segregados em grupos. Assim, identifica-se os que riem e os risíveis. Nesse viés, caracteriza-se, para possibilitar a divisão, os elementos diferenciais que reunirão, em um grupo, os que podem rir e, em outro grupo, os alvos do riso. As idiossincrasias que reúnem e segregam os sujeitos e os objetos do riso, via de regra, são circunstanciais, e seguem uma estruturação paradigmática da contingência, ou de sua ausência, em questão: “O cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (Bergson, 1987, p. 13).

No segundo estágio, o cômico é produzido a partir do abandono da sensibilidade e das sensações de comoção e piedade, levando assim ao terceiro estágio: a inteligência. Nesse

estágio, após a divisão dos grupos e do abandono da sensibilidade, chegando-se à inteligência, a produção da comicidade incidirá de forma coercitiva. Dessa maneira, os sujeitos do riso são obrigados a adotar um comportamento socialmente estabelecido como “correto”, a fim de evitar as repressões que zelam pelas normas sociais. Logo, o riso cômico tende a ser uma ferramenta de confronto operada por opressores e oprimidos nas disputas de poder.

Tendo em mente as ponderações de Bergson, torna-se factível afirmar que o riso se dá, no público, por meio da captação de disparidades decorrentes da quebra da lógica e do ritmo ordinariamente estabelecido. Nesse sentido, teremos o riso quando um sujeito ou coletividade entre em contradição, ou desalinho com os parâmetros norteadores de todo o aspecto que seja posto sob o invólucro da seriedade.

Assim sendo, alcançamos o entendimento de que, para Bergson, o riso e a comicidade estão diretamente relacionados à quebra da seriedade, sendo tal seriedade, habitualmente, associada ao sentido do sagrado, residindo neste a máxima compreensão do que não pode ou deve ser tratado em tom de brincadeira jocosa.

Retomando a imagem de Sileno cantando em saudação ao deus do vinho, percebemos que, a todo momento, o sátiro se refere à deidade de forma desonrosa, zombeteira e despudorada. Nesse sentido, torna-se simples entender a aura cômica que circunda a personagem mitológica, sendo ele um fanfarrão que insulta o deus e nem mesmo tem certeza da veracidade das palavras proferidas.

Se Sileno rebaixa Baco, dizendo que o deus necessitou de sua proteção e, de maneira desonrosa, o abandonou aos maus-tratos do agressivo Ciclope, sem nem mesmo conceder-lhe a bênção de desfrutar do vinho. Percebe-se aí um rebaixamento cômico engendrado pelo sátiro, dirigido ao deus que, talvez, o tenha abandonado – afinal, Sileno vacila na certeza da história que compartilha.

Das palavras proferidas por Sileno acerca da postura moral, enquanto deus, de Baco, temos dada a sentença que o sátiro confia a nós, o público: o deus do vinho é artimanhoso e não deve gozar de nossa confiança. Logo Sileno despe Baco das vestes de sua seriedade divina, mas, em um movimento contrário, admite, ao mencionar não ter certeza da veracidade de seu relato, que quem não pode ser levado a sério é ele mesmo.

De igual maneira, cabe notar que, através de uma estratégia figurada, Sileno esteja referindo-se, especificamente, ao ato de beber em demasia, sendo este mais um dos elementos apontados por Bergson para a constituição da comicidade. Nessa vereda, temos dado o princípio do exagero.

Para Bergson, não basta apenas que algo destoe da norma para que seja considerado digno do riso. Logo, na ótica do filósofo, é função do artista, no caso em questão do dramaturgo, produzir determinado exagero para que, por meio da constatação hiperbólica do traço posto em destaque, o público possa compreender a intenção cômica que o recobre e julgá-lo por meio do riso. Na peça, a embriaguez, a lascívia e as ações físicas são hiperbolizadas.

Uma imagem exemplar é o efeito que se visa causar por intermédio dos traços hiperbólicos concernentes à produção de caricaturas. Estas são acentuadas na montagem da peça pela caracterização de Polifemo com máscara caricatural, pernas-de-pau e a emissão de uma voz gutural e cavernosa; enquanto Sileno, metade homem, metade bode, é vestido e maquiado de forma a acentuar sua natureza satírica. Nessa seara, a dramaturgia caricatural e

sua montagem alongam traços que destacam o objeto de sua obra da coletividade posta em vivência, fazendo destes traços exageros cômicos.

Não obstante, é importante ressaltar a proposição bergsoniana de que o traço hiperbólico deve ser oriundo da verdade, não cabendo o ato de inventar, mas, sim, o de exagerar: “Quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico” (Bergson, 1987, p. 19). No caso específico de Sileno, ademais de suas mentiras e trapaças, seu traço hiperbólico característico é o da embriaguez, traço este que, por recorrentes vezes, é destacado para insultar e rebaixar o velho sátiro.

Na tentativa de compreender os aspectos cômicos pertinentes à figura de Sileno, interessa-nos observar os parâmetros soerguidos por Cleise Furtado Mendes. Em sua obra, *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2008), dentre outras questões, Mendes defende que um dos mais característicos aspectos da personagem cômica é seu comportamento livre. Nesse viés, entendemos a liberdade cômica como uma força que leva a personagem a não se envergonhar de si mesma no cumprimento das ações, mesmo sendo tais ações socialmente dignas de constrangimento e repreensão.

Acontece que aquilo mesmo que torna esse herói irrisório – a inconsciência de seu pedantismo, avareza, burrice etc. – é o que contribui para transformá-lo numa criança aos nossos olhos, livre para agir para fora e para além dos rigores de um padrão adulto de comportamento. Ao atuar de modo louco, absurdo, extravagante, ao dar-se o direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele “patrimônio lúdico” da infância a que Freud se refere e que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade. Realmente, de certo modo, toda personagem cômica é uma criança grande: alguém que acredita ser maior, mais forte, mais belo, mais sábio do que realmente é – e age como se fosse (Mendes, 2008, p. 45).

Entendemos que Sileno, por ser um sátiro, naturalmente corporifica a pura ideia do conceito de liberdade. Reforçamos nossa defesa de ser ele a mola mestra da qual será advinda a comicidade na peça de Brie, estando os outros dois personagens, o ciclope Polifemo e o herói Ulisses, como adjuvantes das tramoias e falcatruas desempenhadas por Sileno. E aqui cabe lembrar que, na fábula homérica, no canto IX da *Odisseia*, as peripécias ocorrem apenas entre o herói e o ciclope, em um local mítico. A presença dos sátiros e a territorialidade do Étna são criações eurípidianas (Torrano, 2022), atualizadas para o território dos Andes na peça brieniana.

Como já dissemos algumas vezes, *El ciclope* encontra-se no conjunto da trilogia clássica brieniana, realizada junto ao TA. Após sua saída do grupo, podemos dizer que a incursão brieniana com o clássico já é uma tetralogia, com a montagem e a publicação da peça *Orfeo y Eurídice*, presente na sua terceira antologia: *Teatro reciente* (2017).

Assim como *El ciclope* imagina uma América Latina popular, risonha e festiva, resistente às opressões; *La Ilíada*, como se pode verificar no texto presente em *Teatro I* (Brie, 2013a, p. 9-63), rememora as questões das ditaduras latino-americanas, representando a morte dos agentes da resistência, os filhos desaparecidos e o fascismo (Guimarães 2022b); já *La Odisea*, presente no conjunto de peças publicadas em *Teatro II* (Brie, 2013b, p. 7-108), representa o êxodo e o exílio dos bolivianos rumo ao *american dream* estadunidense (Guimarães, 2022a). As três peças são produzidas em contextos de resistência às forças políticas dominantes – memória das ditaduras, capitalismo, neoliberalismo –, guiadas pelo desejo de tornar o tea-

tro uma arte necessária e contra-hegemônica, colocando em diálogo o cânone greco-romano com a herança cultural andina e latino-americana.

Em *El cíclope*, Sileno, descaradamente, trai, rouba e bajula, sendo todos esses atos cômicos representantes de estratégias para a garantia da própria sobrevivência. Assim, pouco depois de ter declarado amizade e hospitalidade para com o náufrago Ulisses, que busca por amparo, Sileno é capaz de traí-lo, acusando o herói de ladrão e de mentiroso, tendo por objetivo desviar-se da ira do intransigente ciclope.

ULISSES: Escuta, Ciclope! Eu... eu te imploro. Buscando água e comida eu cheguei a sua guarida. Não me queime no fogo. Sim! Teus cordeiros me foram dados por seu servo, este velho tão bêbado e traiçoeiro que agora quer te enganar. Eu não quis roubar, te juro.

SILENO: Eu te juro, Ciclopinho! (*Beija o porrete*). Por Netuno, seu paizinho! (*Beija o porrete*) Que não é verdade que vendia ao estrangeiro suas crias (*Beija o porrete*). Ciclopuxo, nunca é muito o que trabalho por ti! Sou honesto, Ciclopão. Não creia neste bundão! (*Toma o porrete*) (Brie, no prelo, s/p.).

Logo torna-se perceptível o grau de amoralidade de Sileno, traduzido pelo seu aspecto traidor, ladrão, bajulador e, mais uma vez, profanador, pois desrespeita os dois personagens superiores a ele em força e poder, mas com isso garante não ser castigado pelo ciclope que o mantém cativo. Da mesma forma, após recusar auxiliar o herói, é Sileno quem o tempera para o cozimento: “**SILENO:** Que prazer! Que prazer, meu patrãozinho! A mesa preparemos (*Coloca um colar de especiarias em Ulisses e o tempera com sal*)” (Brie, no prelo, s/p.).

Direcionando-nos por este caminho, torna-se axial frisar o nível de amoralidade que atravessa a figura de Sileno, sendo ele, em concordância às ponderações de Mendes (2008), um ser desprovido de aprisionamentos éticos e morais, exercendo assim sua liberdade cômica e despudorada, desrespeitando a tudo e a todos com vistas a manter a garantia de sua integridade física, não importando a consequência de seus atos nesse percurso.

Aproveitando a deixa aberta por Mendes, ao mencionar o “patrimônio lúdico”, cabe-nos frisar que, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (2006), Freud define que os chistes se constituem por um pilhamento sonoro de ideias que, por sorte do seu choque, produz o efeito de divertimento no público. Em suma, é-nos possível definir o conceito de chiste freudiano como uma brincadeira estabelecida por meio das possibilidades fornecidas pela oralidade em uso das línguas.

Para Freud, a produção dos chistes, através dos jogos de ideias, leva ao prazer lúdico. Este, por sua vez, é capaz de restituir ao sujeito adulto a liberdade criativa advinda do processo experimental do balbúcio infantil. Os chistes, assim, produzem uma interconexão entre a infância inocente e a fase adulta responsável, dando ao sujeito a capacidade de incidir no tratamento de matérias constrangedoras, minimizando o peso das tensões por meio do riso.

Na peça de Brie, é-nos possível observar a edificação de um chiste ao direcionarmos nossos olhares para o jogo de palavras construído por Sileno, executado através das variações feitas em cima do substantivo “cíclope”, sendo este desdobrado em “Ciclopinho”, “Ciclopuxo” e “Ciclopão”. Nesse direcionamento, visando bajular o gigante que o mantém em cativeiro, Sileno incide no uso da estratégia cômica do chiste, produzindo variações orais para quebrar a tensão cênica, atribuindo ao ciclope características que vão desde a ternura

do diminutivo até a total virilidade do aumentativo, brincando não apenas com os sons, mas com as significações das palavras.

Observando o aspecto festivo e jocoso perene na figura de Sileno, é-nos pertinente salientar: a compreensão de riso que o atravessa excede o limite das barreiras sócio-punitivas da comicidade bergsoniana, pois o sátiro não se constrange de suas ações e, de maneira des-pudorada, põe-se como objeto de riso para agradar ao ciclope que o mantém cativo.

O chão da praça: comunhão e coletividade

É imperativo contextualizarmos a forte relação de Brie com as questões culturais latino-americanas. Após deixar o Odin Teatret, o dramaturgo aporta na Bolívia guiado pelos ensinamentos de Eugenio Barba. No artigo “Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século” (Rojo, 1999), Sara Rojo retoma quatro pressupostos barbianos para pensar o teatro na América Latina:

As ideias de Barba com as quais trabalhei foram expostas em sua conferência realizada em 08/06/1998, em Belo Horizonte, durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas. Tais ideias podem ser assim sintetizadas: 1. “A estética e a ética são parte do trabalho teatral”. 2. “Ser verossímil é equivaler-se a vida e não a sua imitação”. 3. “É preciso possuir um suporte cultural para ensinar o diálogo com outras culturas”. 4. “As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui (p. 52).

As reflexões da autora vão ao encontro da prática brieniana e das falas de La Tropicália durante a turnê de *El ciclope*: a questão ética, no resgate da arte do encontro e no respeito à multiculturalidade; a questão estética, no dialogismo entre as técnicas e reflexões críticas europeias e os rituais latino-americanos; a verossimilhança nos diálogos entre as heranças indígenas e greco-romanas; por fim, a retomada cultural operada por Brie e La Tropicália, em execução dos aprendizados com Barba, ao plasmarem os saberes latino-americanos e europeus, no chão da praça, juntos ao público-povo.

Nessa direção, interessa-nos observar o conceito de riso carnavalesco pensado por Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013). Bakhtin traça um panorama da expressão do riso popular na Idade Média e no Renascimento para estabelecer um percurso norteador.

Segundo o teórico russo, o riso popular é um elemento fulcral na representação da cultura: “Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (Bakhtin, 2013, p. 3).

A apreensão da obra de Rabelais tangencia o entendimento do riso popular desde as celebrações greco-romanas, perpassando pelos cultos religiosos, até as festividades carnavalescas da Idade Média: “Rabelais recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes na boca dos simples e dos loucos” (Bakhtin, 2013, p. 1). Nesta perspectiva, é possível perceber que as estruturas do riso popular na praça pública, nas ruas, identificadas por Bakhtin na arte rabelaisiana, se fazem vivas na peça de César Brie, corporificadas na figura de Sileno:

(*Sileno entra com uma ovelha, Chicha*). **SILENO:** (*Assobio*). Choriços, choriços, choriços, senhores. Os autênticos, os originais choricinhos chuquisaquenses de porcos capitalistas. Olha, veja! Para a senhora... O rosário ideal para purgar seus pecados, quantos quer que tenha. Por minha culpa, meu santinho! Por minha culpa, meu santinho! (*Conta os choriços*). Ou para o cavalheiro, ali atrás. Atenção. O chicote ideal para sua fantasia erótica. Mais forte, coração, mais forte, minha vida! Na bundinha, carinho, na bundinha, com esse chicotinho. Dois pra lá! Ah! Se vê que tem duas fuças o senhor! Ulisses! Que coisa... (Brie, no prelo, s/p.).

Como se vê no excerto, Sileno surge na praça com uma cabra e choriços para vender. A corda dos embutidos, em cena, é vertida também em rosário e em chicote erótico. A personagem, em quebra da quarta parede, dirige-se diretamente ao público espectador, com o qual retoma os usos do diminutivo, seu erotismo e sua lascívia corporal. Dessa maneira, através da figura de Sileno, advogamos que Brie atrai para o seu drama o aspecto subversivo e desestruturador apontado por Bakhtin na literatura do escritor francês.

Segundo Bakhtin, há diferenças axiais entre a significação do riso popular carnavalesco – cultuado no contexto de François Rabelais – e a produção de comicidade satírica da modernidade. Na modernidade, no paradigma defendido por pensadores como Bergson e Freud, o riso é uma força segregadora entre os homens, ferramenta de regulamentação das práticas sociais estruturadas entre os sujeitos (aqueles que riem) e os objetos (aqueles de quem se ri) do riso: “O cômico surgirá quando homens reunidos em grupos dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência” (Bergson, 1987, p. 14). Pela dinâmica proposta por Bergson, haverá a comicidade em situações nas quais o “eu”, sujeito representante de um grupo, articula-se a um segundo elemento, o “tu”, para juntos mirarem em um outro, o “ele”, objeto-alvo, em terceira instância, vítima das zombarias.

No paradigma pensado por Bakhtin, essa estrutura cômica é considerada uma aplicação negativa do humor: “o autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular” (Bakhtin, 2013, p. 11).

Bakhtin explica que a manifestação cômico-carnavalesca na Idade Média tratava o riso como elemento comum a todos, existindo uma determinada suspensão da ordem habitual da sociedade, durante o período das festividades, que chegavam a durar cerca de três meses. Nesses momentos de suspensão do ordinário, os galhofeiros e objetos das galhofas participavam de um mesmo universo no qual “esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2013, p. 10).

Assim, o riso carnavalesco da Idade Média assume um caráter de coletividade galhofeira, pois todos os participantes das festividades serão munidos do poder do riso e, ao mesmo tempo, objetos dele: “Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um outro fato “cômico” isolado [...] O riso carnavalesco é de todos e para todos” (Bakhtin, 2013, p. 10).

Ao observarmos o riso bakhtiniano, torna-se simples atribuí-lo a uma figura tão festiva e amoral como Sileno, haja vista o sátiro lançar-se no meio da galhofa, retirando o ciclope e Ulisses de suas posturas de seriedade, mergulhando, junto com eles, no ambiente da zom-

baria. Assim, entende-se a estratégia de Sileno: rebaixar os demais ao seu nível, não tentando pôr-se em superioridade a eles, como preconiza o riso de Bergson.

Recuperando as ponderações de Mendes, cabe-nos destacar a figura arquetípica do *bufô*. Segundo a pesquisadora, ele é o arquétipo da comédia que não teme lançar-se por inteiro na zona da zombaria, expondo-se física e moralmente ao efeito pernicioso do riso. Assim, o *bufô* é o máximo da expressão corpórea e não se priva da exposição ao risco em sua *performance* galhofeira.

No progredir da *performance* de Sileno, no entanto, é importante sinalizar um momento único na peça, embora dúvida, no qual a personagem tenta impor limites às ações que atravessam seu corpo. É o momento no qual, embriagado, Polifemo incide em um contato erótico para com ele. Entendemos a ação de Sileno como uma estratégia de Brie para reverter a lógica de libertinagens sustentáculo do direcionamento seguido pela personagem na peça, algo como a inversão da inversão, uma estratégia cômica que deságua na recuperação da lógica ordinal por parte de um ser completamente excluído da norma.

CÍCLOPE: Vem, me dê um beijo na pele. Vamos!

SILENO: Fora daqui, Satanás! Sou escravo, mas honrado! Caralho!

CÍCLOPE: Me rejeita porque bebo?

SILENO: Não.

CÍCLOPE: Meu hálito não é suave (*Se beijam*).

SILENO: Não, patrão, não.

CÍCLOPE: Beija-me, meu terno efebo! Vamos para dentro, para minha cama. Vem.

SILENO: Não. Ai de mim, pobre camareiro. O vinagre se transformou em vinho.

Zeus! Que não seja meu destino que me rompam o traseiro. Não, patrão, não.

(*Sileno e Polifemo entram na caverna*).

CANÇÃO: (*Ulisses*) *O ogro vai se deitar. Depois de sodomizar o velho (Grito). Bode pentelho! Não voltará a se sentar, o velho bode pentelho. Sobre o ogro caia o sonho. Que a paixão o ajude e dormindo fique o dono (Sileno: "um cigarrinho, meu amor"). Se os deuses nos permitirem escapar, terão direito a existir em nossas mentes. Se morrermos é porque mentem os que afirmam que existem outros seres melhores feitos. Que nós, homens pobres que escapamos, que corremos e para viver pomos... (Sileno: "um beijinho no olhinho") delicioso vinho em nossos odres (Brie, no prelo, s/p.).*

vemos um movimento realizado por Brie para, de forma surpreendente, recolocar Sileno no eixo do socialmente comum no que se refere ao comportamento masculino heterossexual. Logo o personagem que ultrapassa todos os limites da ética e da moral, desonrando deuses e heróis, apresenta um limite para sua *performance*, até então, completamente norteadada pela premissa da liberdade.

O fato de Sileno defender sua honra afirmando para o seu patrão que, mesmo sendo escravo, ainda era honrado pode ser compreendido como uma estratégia de inversão e, ao mesmo tempo, como um chiste, pois a amoralidade e a desonra são as características máximas atribuídas a Sileno no decorrer da peça.

É central observar que o ato de violência sofrido pelo sátiro aparece na peça como uma forma de exaltar a lei dos deuses, já que funciona como punição ao seu comportamento desrespeitoso – a cópula com o gigante é o castigo por suas zombarias ao longo do drama. Na cena que direciona Sileno e Polifemo para o ato da cópula, entendemos o sentido hiperbólico dado pelas disparidades físicas estabelecidas entre o sátiro e o gigante. Nesse direcionamento, é-nos possível afirmar que as proporções gigantescas do ciclope desempenham fator importantíssimo no assombro gerado pela prática da cópula com seu servo, pois, imagi-

nando-se a extensão peniana do gigante, acredita-se que, como pode ser visto no canto que finaliza a nossa citação, o sátiro sofrerá um dano irreparável a sua estrutura física.

Tendo em vista a premissa de punição das maldades e atribuição da felicidade aos homens dignos, evocamos aqui as contribuições de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (2014), especificamente no que se refere ao chamado *mythos* de primavera, ou *mythos* da comédia. Segundo o teórico canadense, o mito primaveril é referente ao percurso de crescimento da pequena semente em direção à luz solar, sendo ele, portanto, concernente à ideia de crescimento. Dessa maneira, tudo que parte dos pequenos espaços para estruturas maiores e mais complexas estará associado à comédia primaveril.

Como exemplo imagético da ideia de comédia, Frye destaca a obra *A divina comédia* (1321), do italiano Dante Alighieri. Na obra de Alighieri, vemos o poeta rumar dos confins do inferno aos alpes do paraíso, passando por diversos processos de transformação, realizando assim o procedimento de busca pela iluminação, traduzido pelo crescimento da forma pueril que busca expandir-se e alcançar o verão romanesco.

Outro fator axial a ser destacado no episódio da violação de Sileno é a mudança de humor do ciclope após a ingestão do vinho. A fábula de mudança de comportamento do polo negativo para o positivo após a ingestão alcóolica já foi retomada por Brecht em *O senhor Puntila e seu criado Matti* (1941), que foi recriada pela Cia do Latão, na obra *O patrão cordial* (Inédita). Rojo, em análise da peça *O patrão cordial*, aponta o humor, pela via da ironia, como fio narrativo da peça.

A teórica retoma, precisamente, a fala na qual o patrão cordial, Cornélio, relata sua mudança de comportamento após a ingestão de álcool, num processo de embriaguez e sobriedade: “Cornélio: Mas eu tenho um problema, eu sou um homem doente, eu sofro uns ataques. Uma vez por mês, eu acordo e estou sóbrio, lúcido, completamente responsável pelos meus atos, capaz de qualquer coisa menos de afeto” (Carvalho, 2013, [s.p.], *apud* Rojo, 2016, p. 197).

Assim como Polifemo, os padrões de *O senhor Puntila e seu criado Matti* e de *O patrão cordial* mudam de atitude após a embriaguez, contudo, no caso de Polifemo, também chamado de “patrão” por Sileno, mais uma vez, Brie opera a inversão da inversão, pois a positividade libidinal de Polifemo pode, ainda assim, trazer danos físicos irreparáveis ao seu pobre camareiro.

Na peça de Brie, observamos o movimento peculiar da libertação de Sileno por vias da força e da engenhosidade de Ulisses, que pune o gigante maldoso com a perfuração de seu olho, deixando-o derrotado. Nesse sentido, podemos entender a perfuração do olho de Polifemo como algo similar ao estupro sofrido por Sileno, punições físicas, de ordem catastrófica, que castigam o corpo material por dissabor das falhas morais, redimindo o sátiro de sua petulância e mutilando o gigante por sua arrogância.

ULISSES: Não, o ogro é muito mais forte, com certeza, nos mata se tentarmos espancá-lo. Quando o ogro estiver bem abatido, no fogo lançaremos o tronco e o cravaremos no olho do maldito. Sua lâmpada apagarei. Sem seu olho, não poderá nos ver a criatura do inferno. Seu destino está selado. (*Ação de remada espelhada*) E assim, através da força dos remos, com as embarcações pelo mar, iremos a outro lugar onde nos tratem melhor, viveremos sem dor se do ogro escaparmos.

CANÇÃO RAP: (*Ação de remada espelhada. Ulisses e Sileno*) *Ulisses, conte comigo, a liberdade está próxima. Aqui está teu bom amigo, o que te abrirá a porta. Fuga, fuga, que mulher, hoje do ogro, mas ontem... Da guerra e do terror, escapar é o melhor. Com minha força e com minha audácia, o tronco levantarei. E bem profundo no olho do monstro cra-*

varei. *Ulisses, conte comigo, a liberdade está próxima. Aqui está teu bom amigo, o que te abrirá a porta* (Brie, no prelo, s/p.).

Após ser redimido dos seus pecados, por sorte do estupro sofrido por parte de Polifemo, Sileno recupera a tônica que o possibilita adentrar na categoria dos bons, tornando-se adjuvante de Ulisses. Assim, juntos, os amigos iniciam o sonho de livrar-se da fera e partir em direção ao espaço onde lhes seja outorgada a tão estimada felicidade.

Retomando as palavras de Frye sobre o *mythos* de primavera, percebe-se que um de seus elementos principais é a punição dos maus e a recompensa dos bons, sendo sua finalização comumente caracterizada pelo alcance da melhoria, espaço onde a felicidade se processa. Nesse direcionamento, depois da queda do terrível monstro, Sileno se une a Ulisses em sua jornada em busca da expansão do infinito, sendo as águas a trilha do mistério e o vento o sopro da possibilidade.

À guisa de conclusão

Percebe-se quão significativa é a análise do riso para a captação de nuances específicas da peça de Brie, sobretudo no tocante à relação dada entre Sileno e os outros dois personagens. A principal contribuição deste texto reside em reforçar a análise bakhtiniana da praça pública como um espaço onde o humor popular gera saberes múltiplos e profundamente significativos – particularmente no campo da dramaturgia.

Sob essa égide, cabe-nos reforçar a dinâmica poética do *mythos* de primavera, sinalizado por Frye como uma ode ao crescimento e ao desenvolvimento das dinâmicas políticas e sociais, estando diretamente relacionado à ideia de harmonizar as diretrizes para que os culpados recebam suas penitências e os honrados recebam suas glórias. Logo, direcionando nossos olhares para a dinâmica primaveril da peça, percebemos que a comédia de Brie exerce o máximo de sua força por meio do tônus reconfortante dado pela vitória da honra sobre a desonra, fato este que reforça a ideia fundamental de que, mesmo com todas as dificuldades, os deuses nunca deixarão os heróis sem sua devida recompensa.

De igual maneira, cabe-nos sinalizar os castigos dados ao ciclope e ao sátiro como imperativos da premissa punitiva do riso de Bergson, considerando que, na dinâmica da comédia, o disforme deve ser punido de maneira exemplar e satisfatória, sendo o castigo para o mal uma das formas de harmonização do mundo em seu aspecto primaveril, reforçando a proposição de que a ética impera sobre qualquer valor que seja, estando o vetor ético associado ao culto da virtude em detrimento das falhas.

Com base na proposição de Mendes de que o personagem cômico tem como sua mais poderosa paixão a liberdade, faz-se factível afirmar que a liberdade ativa de Sileno é o vetor maior de produção do riso na peça. Dessa forma, além de sua postura livre, Sileno pode – e deve – ser visto como o elemento desagregador de toda e qualquer seriedade que se tente atribuir às figuras do ciclope e do herói. Logo, executando primordialmente sua condição satírica, o ser mitológico faz do desvio uma constância, desfazendo as linearidades e gerando um clima constante de instabilidade risonha no drama de Brie.

De igual maneira, vê-se a força dos chistes freudianos como elementos galvanizadores da constância cômica na peça, tendo em vista que é por meio dos jogos da oralidade sagaz

que Sileno produz significações múltiplas que desestabilizam a seriedade habitual dada aos deuses, aos heróis e às criaturas sobre-humanas como o ciclope. Dessa forma, as falas do sátiro são recobertas pelas tintas da incerteza, considerando que cada uma de suas palavras possui o potencial gerador do riso, fator este que provoca no público a aura tensa de estar atento para captar cada um dos engenhos risonhos das falas do sátiro.

Por derradeiro, é de vital relevância sinalizar a importância de valorizar os elementos do riso como forças produtoras de saberes diversos, sobretudo quando estes estão associados à cultura popular na praça pública. Dessa maneira, por meio do acolhimento da sabedoria popular risonha, alcança-se o entendimento de que o jogo cômico com questões diversas da vida ordinal dos sujeitos representa um compêndio de estratégias que impedem que a rigidez impere sobre as dinâmicas políticas, sociais e culturais, fazendo da desagregação risonha um vetor potente de discussão e superação de demandas diversas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UnB/HUCITEC, 2013.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BRIE, César. *En un sol amarillo/Em um sol amarelo*. Tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardeli. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 11-125.

BRIE, César. *La Iliada*. In: BRIE, César. *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2013a. p. 9-63.

BRIE, César. *La Odisea*. In: BRIE, César. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013b. p. 7-108.

BRIE, César. *La vocación: (Autobiografía de un actor)*. La Paz: Plural Ediciones, 2007.

BRIE, César. *O ciclope*. Tradução de Luciene Lages Silva e Michel Silva Guimarães. Salvador: Editora Aiê (No prelo).

BRIE, César. *Sólo los giles mueren de amor/Só os babacas morrem de amor*. Tradução de Raquel França Abdanur e Sara Rojo. In: ALEXANDRE, Marcos; BARROS, Maria Lúcia; ROJO, Sara. (org.). *Antología teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffero e Michel Azama*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 13-18.

BRIE, César. *Teatro reciente*. Buenos Aires: Eudeba, 2017.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

GUIMARÃES, Michel Silva. *A Odisseia de César Brie: quadros do êxodo boliviano*. 2. ed. Curitiba: CRV, 2022a.

GUIMARÃES, Michel Silva. *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva*. Curitiba: CRV, 2022b.

- MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RASMUSSEN, Iben Nagel. *O cavalo cego: diálogo com Eugenio Barba e outros escritos*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016.
- ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano no final do século. In: MACIEL, Maria Esther; ÁVILLA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana no século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 49-67.
- ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.
- TORRANO, J. Eurípedes e sua época. In: EURÍPEDES. *Teatro completo I: O ciclope, Alcestes, Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: 34, 2022. p. 11-23.