

Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: o mito do Ciclope na poética de César Brie e na encenação de *La Tropilla*

Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: The Myth of the Cyclops in the Poetics of César Brie and in the Stage of La Tropilla

Michel Silva Guimarães

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Belém | PA | BR

msguimaraes@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-6181-2553>

Resumo: No presente artigo, coteja-se a peça *O Ciclope* (2002), de César Miguel Brie, em um estudo comparativo com o único drama satírico a chegar aos nossos dias: *O Ciclope*, de Eurípedes. Rastreia-se a fábula do gigante antropófago desde o canto IX da *Odisseia* homérica, e do herói de mil ardis, Ulisses, desde suas burlas na *Ilíada*. *Pari passu* à análise da fábula e seu papel na dramaturgia brieniana, investigou-se a montagem cênica do grupo *La Tropilla*, na metabolização do corpo e nas inflexões da voz, no jogo cênico entre Ulisses, Sileno e Polifemo. Adotou-se como arcabouço teórico, para o estudo da fábula, Sarrazac (2012), Rosenfeld (2014) e Guimarães (2022a, 2022b); já para o estudo do corpo no teatro, Barba (1994), Brie (1995) e Rojo (1999; 2016). Como resultado, espera-se a divulgação do trabalho de César Brie no Brasil e uma investigação sobre a fábula, o corpo e a voz a partir de um estudo comparatista entre o teatro clássico e o contemporâneo.

Palavras-chave: Fábula; Corpo; O Ciclope; La Tropilla; César Brie.

Abstract: In this article, the play *The Cyclops* (2002), by César Miguel Brie, is compared in a comparative study with the only satirical drama to survive today: *The Cyclops*, by Euripides. The fable of the man-eating giant can be traced back to Canto IX of the Homeric *Odyssey*, and of the hero of a thousand wiles, Ulysses, since his tricks in the *Iliad*. Next to the analysis of the fable and its role in Brien's dramaturgy, the stage production of the group *La Tropilla* was investigated, in the metabolization of the body and in the inflections



of the voice, in the scenic play between Ulysses, Silenus and Polyphemus. Sarrazac (2012), Rosenfeld (2014) and Guimarães (2022a, 2022b) were adopted as a theoretical framework for the study of the fable; for the study of the body in theater, Barba (1994), Brie (1995) and Rojo (1999; 2016). As a result, we expect the dissemination of César Brie's work in Brazil and an investigation into the fable, the body and the voice based on a comparative study between classical and contemporary theater.

Keywords: Fable; Body; The Cyclops; La Tropilla; César Brie.

1 Introdução: entrando na caverna do Cíclope

A obra *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva* (2022), oriunda da tese de doutoramento do articulista, discute o fato de a retomada da mitologia clássica ser um dos motes poéticos de César Brie (1954-). O dramaturgo possui, hoje, uma tetralogia clássica: *La Ilíada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007)¹ – encenadas junto ao Teatro de Los Andes (TA) – e *Orfeu y Eurídice* (2017), uma das obras de seu período pós-TA. Dessas peças apenas *El Cíclope* segue inédita.

Diferentemente de suas irmãs clássicas, *El Cíclope* é uma peça curta, em um ato. Contudo, seu impacto e legado é tão singular e digno de nota quanto o das outras. Com uma primeira montagem junto ao TA, seu espetáculo estreou em Yotala, Bolívia, com direção de Brie. Anos depois, a pedido de dois jovens atores, o dramaturgo cedeu o texto para uma montagem pelo grupo Teatro La Tropilla. O grupo foi criado em 2010, no âmbito do TA, e se estabeleceu em Córdoba, Argentina. Essa nova montagem teve direção coletiva do grupo com Ulises Palacio, no papel de Ulisses, Luciano Temperini, intérprete de Sileno, e Julián Ramacciotti, vivendo o cíclope Polifemo. Há um vídeo da montagem gravada na praça Avaroa, em La Paz, em 10 de abril de 2011 – o vídeo da peça esteve disponível no *blog* da trupe.² Em seu texto de apresentação no *blog*, La Tropilla define seu projeto como de criação coletiva, expressiva, musical, misturando elementos da diversidade cultural e teatral.

O projeto do grupo, dessa forma, filia-se às reflexões de pensadores da cena como Brecht (1898-1956), Grotowski (1933-1999) e Barba (1936-). O último um dos responsáveis pela formação de César Brie, em seu período no Odin Teatret, de 1979 a 1988. Brie, nas “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” (1995),³ credits sua formação, sobretudo, à Iben Nagel Rasmussen (1945-), parceira de Barba no Odin. Essas reflexões, projetos e práticas teatrais

¹ As peças *La Ilíada* e *La Odisea* terão seus textos citados a partir de suas edições definitivas em Brie (2013a) e em Brie (2013b).

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

³ A tradução desse artigo-poema de César Brie encontra-se publicada por mim, junto ao original, no nº 17, 2023, da revista *A Palo Seco*.

têm um feliz encontro na poética e na encenação de *El Cíclope* (2002) e serão retomadas ao longo do artigo. Segundo Junito Brandão (1987, p. 39), em relação ao episódio do ciclope em Homero (canto IX da *Odisseia*), Eurípides atualiza Polifemo ao humanizar o gigante, pois, na peça, ele conhece a lenda de Ganimedes e o rapto de Helena. O tragediógrafo também transforma o ceticismo e o desrespeito aos deuses em “materialismo”. Esses são pontos importantes para retomada do mito na contemporaneidade.

Unida à questão materialista, o mito de Sileno – adorador de Dionísio, rei e líder dos sátiros – liga-se ao episódio homérico do ciclope graças ao vinho, dessa forma, a avareza, o álcool e a embriaguez atualizam o texto ao longo do tempo. Os mesmos elementos são rastreados nas peças *O Sr. Puntilha e seu criado Matti* (1941), de Brecht; e em sua recriação *O Patrão Cordial* (Inédita), da Cia do Latão. Além de seu caráter humorístico, materialista e étílico, o fato de suas personagens serem um homem, um sátiro e um gigante antropófago já traz, em si, um caráter de diversidade e luta de classes à peça. Nesse diapasão, a diversidade, o materialismo, a luta de classes e as distintas temáticas presentes no drama satírico eurípidiano – único a nos chegar completo – sobrevivem na peça brieniana. *El Cíclope* (2002) modifica nossa visão sobre o passado de *O Cíclope* (-455 / -406), assim como esse, enquanto precursor, modificou a poética de César Brie.

2 Ciclopito: pequenas fábulas, grandes narrativas

O episódio entre Ulisses e Polifemo está 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 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.

Na recriação de Eurípides do mesmo episódio são introduzidos Sileno e o coro de sátiros como personagens que, raptados por piratas, após saírem em busca de Dionísio, vão parar na Sicília, junto ao Etna, onde são escravizados por Polifemo. Além da atualização do lugar para uma geografia com verossimilhança externa, a ação e o número de mortos também são modificados para um dia e apenas dois devorados. O episódio, cheio de peripécias, torna-se célebre pelo clássico ardil de Ulisses ao apresentar-se a Polifemo como Ninguém – em um jogo de palavras com a raiz de seu nome *Udeis*, cujo significado em grego é “ninguém”.

No texto brieniano, sai o Coro e aumentam os recursos musicais, com oito canções ao longo da peça⁴ além de outros pequenos momentos também musicais. O dramaturgo opta pela versificação, cuja anacronia opera como mais um recurso cômico, enquanto as rimas impulsionam a musicalização e a sonoridade do texto. Brie segue as principais peripécias da peça eurípidiana: (1) o suborno de Sileno pelo vinho, (2) os homens feitos de refeição, (3) a covardia do sátiro na hora de ajudar a cegar o ciclope, (4) a embriaguez de Polifemo e, finalmente, (5) a mutilação de seu único olho. O *locus* é Chuquisaca ou algum lugar da América do Sul.

⁴ 1. Canción Inicial (Ulisses), 2. Canción Entrada de Ulisses (Ulisses), 3. Canción Ovejita (Ulisses), 4. Canción abre la boca (Sileno), 5. Canción Rap (Ulisses e Sileno), 6. Canción de huida (Ulisses), 7. Canción de aliento (Sileno), 8. Canción Final (Ulisses).

Contudo, esta não é a primeira vez que Ulisses e Polifemo são personagens na poética de César Brie. O mito do ciclope compõe a trilogia *La Ilíada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007), sendo a fábula da peça de 2002 e um episódio na de 2007. A astúcia de Ulisses, contudo, já é explorada por Brie desde 2000, em *La Ilíada*, na qual o dramaturgo explicita um dos ardis do herói, o saqueador de cidades:

[Em Homero]

“[Dólón] tomai-me vivo e eu próprio me resgatarei. [...] / Respondendo-lhe assim falou o astucioso Ulisses: / **Anima-te e não deixes que a morte te entre no coração.** / Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios: [...] / Dólón estava prestes a tocar-lhe no queixo / com a mão firme para suplicar, mas com a espada lhe deferiu Diomedes um golpe e cortou os tendões; / e a cabeça de Dólón proferia ainda sons ao bater na terra. (Homero, *Il*, c. X, vv. 378; 382 – 385; 454 – 457, grifo meu).

[Em Brie]

Dolón: Não me matem, pagarei o resgate. [...] / Ulisses: **Não temas a morte.** [...] / Dolón: Já lhes disse tudo, deixem-me viver. Ulisses: Pobre desgraçado porque acreditastes? / O que fala um verdugo não tem valor. / Não prometi que não te mataria. / Só que não temesses a morte. (Brie, 2013a, p. 34 – 36, grifo e tradução minha).

Desde a *Ilíada*, Ulisses faz jogos de palavras para burlar-se dos inimigos e rir-se deles. Dólón, espião troiano, em ambos os textos, encontra a morte ao não perceber o embuste nas sentenças “Anima-te e não deixes que a morte te entre no coração” / “Não temas a morte”. O engodo é explicitado na fala do Ulisses brieniano; algo que não ocorre no homérico, num jogo épico de fazer e mostrar que fez.

Assim como os ardis ulissianos são retomados, a violência, a embriaguez, e o materialismo de Polifemo também o são. Na peça *La Odisea* (2007), Brie reconstrói a fábula homérica dando-lhe significações distintas. Se o poema homérico versa sobre o retorno de Ulisses, sua dramaturgia narra o exílio de bolivianos. Da mesma forma, o jogo com “Meu nome é Ninguém” toma contornos sociológicos, sérios; e não cômicos, representando o apagamento dos imigrantes ilegais:

[Em Homero]

‘Ó Cíclope, perguntaste como é meu nome famoso. Vou dizer-to / e tu dá-me o presente de hospitalidade que promete. / Ninguém é como me chamo [...]’ / Assim falei; e ele respondeu logo, com coração impiedoso: / ‘Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade’ (Homero, *Od.*, c. IX, vv. 364 – 370).

[Em Brie]

Polifemo: Rica esta cerveja. Como te chamas? [...] A cada dia de viagem, me trarás cerveja e quando não trouxeres, irei defenestrando seus companheiros. Nada poderás contar, porque tu cairás ao final. Esse é meu presente, que tudo vejas, que saibas de tudo e isso não sirva para nada. Nenhum testemunho, nenhuma memória, exceto a minha, a do açougueiro. **Ulisses:** Meu nome não importa. Aqui somos ninguém. [...] **Ulisses:** Peguei a garrafa que ele havia deixado. A quebrei no ferro. Comecei a correr, a cravei de um só lance em seu único olho e segui correndo até outro vagão. [...] Dizes impropérios, o xingo daqui, a xingo de lá e perdes o nome. Ninguém te conheces e te chamas Ninguém. (Brie, 2013b, p. 61 – 62, tradução minha).

Guimarães (2022a, p. 86), em *A Odisseia de César Brie: quadros do êxodo boliviano*, discute o fato de que não apenas o vinho é transformado em cerveja, “ninguém” deixa de ser um jogo da burla e do humor ulissiano para representar a morte e o assassinato de imigrantes ilegais, com o apagamento de suas memórias. Polifemo, o antropófago, é transformado no “açougueiro” que atira de um trem os companheiros de Ulisses, imigrantes latino-americanos em busca de uma vida melhor no Norte global. Embora a madeira seja vertida em vidro e o vinho em cerveja, contemporaneizando o texto, permanecem como traços comuns dessa fábula o materialismo e a embriaguez de Polifemo.

Em *El Cíclope* (2002), Brie faz a manutenção da madeira para cegar e do vinho para embriagar; contudo, Polifemo é convertido de “senhor” a “patrão”. É dessa segunda forma – “patrão” – que o ciclope é tratado por Sileno, explicitando uma crítica ao sistema capitalista de exploração do trabalho, como na venda, em praça pública, que Sileno faz de chouriços: “Sileno: (*Assobio*). Chouriços, chouriços, chouriços, senhores. Os autênticos, os originais chouricinhos chuquisaquenses, de porcos capitalistas” (Brie, 2002, s/p)⁵. Dessa forma, a carne e o comércio da mesma é mantido como símbolo do materialismo de Sileno, “açougueiro” de carne humana em *La Odissea* (2007), acumulador de diversos tipos de carne em *El Cíclope* (2002).

O uso do termo “patrão”, assim como a piada com os porcos capitalistas e o caráter etílico da fábula, liga essa narrativa, facilmente, à peça brechtiana *O Sr. Puntila e seu criado Matti* ([1941] 1992). A comicidade da peça, mantida pelas piadas, pelas ironias e pelo grotesco da figura de Polifemo – representado, na encenação, com máscara e montando perna-de-pau – atualiza a fábula e torna a reflexão sobre a exploração do trabalho e a opressão algo mais leve. Na peça de Brecht, Puntila, um latifundiário, é um alcóolico contumaz que muda de personalidade quando embriagado. Sob efeito do álcool, Puntila é bom e generoso com seus empregados, mas, ao retornar à sobriedade, torna-se mesquinho, avarento e tirânico. Para Rosenfeld (2014, p. 171), esse comportamento da personagem demarca a capitação que Brecht faz da impossibilidade de ser ético e generoso no capitalismo, pois, na luta competitiva pelos recursos materiais, a generosidade e a solidariedade podem se tornar negativas para o sujeito que as pratica.

É curioso perceber que o fulcro da fábula brechtiana já se encontra no *Cíclope*, de Eurípedes. Em Homero, o vinho não modifica a grosseria e o sadismo de Polifemo: “Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade” (Homero, *Od.*, c. IX, vv. 364 – 370). Já em Eurípedes, sob efeito do álcool, o ciclope deseja, primeiro, dividir o vinho com os irmãos, do que é dissuadido, e, depois, fazer sexo com Sileno. Ao desejar confraternizar com os irmãos e ao confundir Sileno com Ganimedes, abraça-lo e levá-lo para dentro da caverna, comparando esse ato ao rapto de Helena (Eurípedes, *Ci.*, vv. 584 – 589), Polifemo dá outros usos ao seu corpo, fraternal para com os irmãos e libidinal para com Sileno – Eurípedes, assim, humaniza-o.

Brie expande toda essa passagem, pois não fica claro, em Eurípedes, se o desejo libidinal de Polifemo é concretizado, pedindo o Coro de sátiros a Ulisses que livre o pai de um tratamento indigno. Em *El Cíclope*, em uma canção, recurso épico para narrar fora da cena a conjunção carnal das personagens, fica clara a consumação do ato e, jocosamente, a participação de Sileno: “(Ulisses) O ogro vai se deitar. Depois de sodomizar o velho (Grito). [...] (Sileno: “um cigarrinho, meu amor”) [...] (Sileno: “um beijinho no olhinho”) (Brie, 2002, s/p).

⁵ Todas as traduções de *El Cíclope*, de César Brie (2002), são de autoria de Luciene Lages Silva e Michel Silva Guimarães. A publicação da tradução e do estudo crítico encontra-se no prelo.

Ao longo do ato, Sileno grita, pede um cigarro e beija o olho de Polifemo, os dois últimos gestos com o uso do diminutivo.

Da mesma forma, o materialismo de Polifemo é perene: “Ciclope: Sábio! Ah! Sábio é quem armazena, homenzinhos, seus tesouros. Esse é o Deus, o do ouro, e o da pança cheia” (Brie, 2002, s/p). Polifemo utiliza de sua superioridade física para pilhar os naufragos e alimentar-se de seus corpos, enquanto explora o trabalho de Sileno, escravizando-o.

Perceber o uso que Brecht e Brie fazem de uma fábula já presente em Eurípedes, coaduna com aquilo que diz Sarrazac (2012, p. 81) sobre a fábula:

[...] podemos achar excessivamente paradoxal que seja a fábula, isto é, uma categoria narrativa e épica, que, na concepção de Aristóteles, governe literalmente a forma dramática. Mas esse paradoxo – que nos lembra que, em diversos capítulos da *Poética*, a tragédia revela-se mais próxima da epopeia do que da comédia – não nos sugere cogitar numa forma épica do teatro já presente, ainda que a título de contradição, na teoria de Aristóteles e na prática de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes...?

Como é sabido e debatido pela crítica, o teatro épico brechtiano é um novo e estratégico uso de antigas formas teatrais, sobretudo as herdadas dos gregos. Sarrazac não deixa de pontuar a dificuldade em torno do vocábulo latino *fabula*, seu correspondente grego *mythos* e suas traduções. Na Antiguidade, a fábula designava tanto o acervo mítico de onde eram pinçados os temas, quanto a urdidura da narrativa. Desde o formalista russo Tomachevski, contudo, passou-se a utilizar o termo *fábula* para os temas em estado bruto e o termo *trama* para o tratamento narrativo dado a eles pelos autores. É como pensou Tomachevski, via Sarrazac no verbete “fábula (crise da)”, que retomamos o termo (Sarrazac, 2012).

Nesse viés, as fábulas de Ulisses e a de Ulisses e do ciclope são retomadas por Brie em *La Iliada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007). Sarrazac (2012, p. 80) retoma a ideia aristotélica de que “o autor trágico é antes de tudo um ‘artífice da fábula’” para defender que, no drama moderno e contemporâneo, o “belo animal” aristotélico é ferido por diversas estratégias de desvio da fábula, dentre elas a construção de *formas breves* – caso de *El Cíclope* – e do épico brechtiano. No entanto, também para Brecht, como bem rememora Rosenfeld (2014, p. 164): “a fábula é a essência do empreendimento teatral; nisso Brecht concorda com Aristóteles”.

Assim como Brecht encontra Aristóteles no reconhecimento da importância da fábula, Brie encontra Brecht em sua resignificação. Uma busca não mais pela confecção perfeita, na qual a *ordem*, a *extensão* e a *completude*, reconhecidas pela recepção, levem à catarse, mas por uma forma que leve à reflexão, sem prescindir do divertimento.

Nesse viés, *El Cíclope* (2002) e sua montagem (2010 – 2011) levam à reflexão sobre a solidariedade entre companheiros para vencer as opressões. Não menos importante, a partir do trabalho dos atores, é possível refletir também sobre o corpo e sobre a voz. Todas essas reflexões estão embebidas no álcool e suas promoções de mudanças, tanto na metabolização do corpo, quanto na tomada de atitudes:

Ulisses: [...] Enchi o copo com o licor de Marão e dei-lhe a beber, acrescentando: ó Ciclope, filho do deus do mar, vê o que a Grécia extrai da videira, esta bebida celestial, que faz Dionísio sorrir. Ele, empanzinado com a abominável refeição, aceitou e bebeu de um só trago, esvaziando o copo e então elogiou, levantando a mão: “estrangeiro queridíssimo, após um banquete maravilhoso, tu me ofereces uma bebida maravilhosa”. [...] E quando o Ciclope já começava a cantar, eu lhe oferecia

copo sobre copo, queimando-lhe as vísceras com o licor. Começou então a entoar, junto a minha tripulação em prantos, canções sem nexos, repetidas em eco pelo antro (Eurípedes, 1987, *Cí*, vv. 411 – 427).

Ciclope: Sapatinho, sapatinho! Aí, aí. Oh! Barril de minha barriga! Vinho bebo e vinho quero! (Se dobra para trás e é amparado por Sileno) / **Ulisses:** Vejamos, patrãozinho. / **Ciclope:** Me dá mais vinho, estrangeiro! Se quiser que eu te abençoe. Tenho vontade de buscar meus irmãos nas praças, beber vinho em suas taças... (Se dobra para trás e é amparado por Ulisses). / **Ulisses:** Olha, olha, olha pra mim. / **Ciclope:** Beber até explodir! O vinho... o vinho é um bom amigo, toda solidão se choca contra a doce garrafa. Se você cair... (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / **Ulisses:** Para, não! / **Ciclope:** Ele cai contigo! (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / (Ulisses e Sileno o levantam) / **Ulisses:** Polifemo, beber sozinho é o melhor. / **Ciclope:** Repartir é do Senhor! (Ação de levantar) / **Ulisses:** Se o guardas durará. / **Ciclope:** Minha gente o provará! [...] / **Ciclope:** Me diz você, irmão Sileno. / **Sileno:** Irmão? Que? / **Ciclope:** Vamos ou ficamos? / **Sileno:** Não creio que deva buscar amigos para brindar, porque se o delicioso vinho acabar ficaremos sem nada, deita aqui ao meu lado (Se sentam costas com costas) para que te sirva o vinho e aqui encostado beba, reparta e perca o tino (Brie, 2002, s/p).

O álcool, que queima as vísceras no texto de Eurípedes, em Brie, levará à solidariedade de Sileno, subornado pelo vinho; à mudança de comportamento de Polifemo, por ele embriagado; e à liberdade de Ulisses, que usa o vinho como solvente de seus ardis. Entretanto, além da abordagem poética que aproxima *El Cíclope* (2002) de *O Sr. Puntilla...* ([1941] 1992), já apontada, a análise se volta, agora, também para a dimensão do corpo e dos diversos planos, da poética à encenação, que Brie e La Tropicilla exploram na montagem dessa forma breve.

3 Ciclopucho: o corpo e seu (des) equilíbrio

Na montagem de La Tropicilla, um gorducho ciclope surge trajado de militar, montado em pernas-de-pau, portando e dando uso, constantemente, a um porrete, com uma voz cavernosa⁶ e com o rosto desfigurado em uma máscara. Como já dito, em comparação a *O Sr. Puntilla e seu criado Matti* ([1941] 1992), seu comportamento se modifica após a ingestão do vinho, com ele explorando outros afetos, a fraternidade com os irmãos e o sexo com Sileno.

O ciclope, escravagista de sátiros e antropófago, metaforiza a exploração abissal do corpo do trabalhador, como bem traduz a canção final: “Nestas terras vivia um monstro grande e malvado, a força e a valentia do povo o hão cegado” (Brie, 2002, s/p). Polifemo, o patrão, é cegado pelo povo – Sileno, Ulisses e seus homens – e motivo de chacota da recepção. Embora brutal, a epicização da cena final de mutilação une a plateia a Sileno, Ulisses e seus homens que, juntos, formam o povo.

Sara Rojo, em análise da peça *O Patrão Cordial* (2013), da Cia de Latão, não publicada, aponta o humor, pela via da ironia, como fio narrativo da peça, mesmo fio de *O Sr. Puntilla* e de *El Cíclope*. 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

⁶ No antigo blog da trupe, havia o vídeo de uma apresentação integral. O pesquisador mantém uma cópia do arquivo do qual pode analisar a voz e a performance dos atores: BRIE, Cesar. *El Cíclope* (La Tropicilla Teatro). flv.

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). O texto rapsodia *O Sr. Puntila e seu criado Matti* ([1941] 1992), do qual é uma versão livre e roteirizada, com foco na improvisação dos atores, e o costura, ainda, com *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

A cena trazida por Rojo intertextualiza, justamente, a mudança de comportamento de Puntila, uma personagem quando ébrio, e outra quando sóbrio:

Puntila – Muito obrigado. Eu sabia. Matti, olhe bem para mim, que é que você vê?
Matti – Um pedaço de imbecil gordo e embriagado. **Puntila** – Vê como as aparências enganam? Não sou nada disso, Matti: eu sou um homem doente [...]. Eu tenho uns ataques, sabe? **Matti** – É mesmo, Sr. Puntila? **Puntila** – Acha que estou brincando? Tenho ataques, sim! Acordo e percebo, de repente, que estou sóbrio! [...] Me torno completamente responsável pelos meus atos. [...] **Perturbado** – Sabe, irmão, o que significa ser responsável pelos próprios atos? Um indivíduo responsável é capaz de tudo. Por exemplo, é capaz de esquecer o bem dos próprios filhos, não tem mais amigos [...] (Brecht, [1941] 1992, p. 19 – 20).

A perturbação, a mudança de personalidade, a “doença”, causadas pela ausência do álcool, tomam toda a poética de ambos os textos. A sobriedade suspende a afetividade e ativa a responsabilidade; não com os filhos, os irmãos ou os amigos, mas com a competitividade, o acúmulo de bens etc. Os trios Puntila-Matti-Eva, Cornélio-Motorista-Filha e Ciclope-Sátiro-Ulisses formam personagens-função no circuito dos afetos mobilizados pelo capitalismo, expondo, como aponta Rojo (2016), “verdades” do imaginário.

No caso das contemporâneas *O Sr. Puntila* e *O Patrão Cordial*, de forma humorada e irônica, os trios – Puntila-Matti-Eva, Cornélio-Motorista-Filha – tentam, cada um a seu modo, lidar com as mudanças de personalidade do patrão com o criado e a filha, em determinados momentos, unindo-se na tentativa de escapar da tirania do patrão/pai sóbrio ou aproveitando-se da generosidade do patrão/pai ébrio.

Algo parecido ocorre na recepção clássica de *El Cíclope*, na qual, seduzido pelo vinho e embriagado, Polifemo é logrado por Sileno e Ulisses. A diferença, sobretudo a partir da análise da montagem, é estabelecida pela expansão que os atores fazem no uso do corpo em cena. Em *El Cíclope*, o desequilíbrio mental – motivo da mudança de Puntila, Cornélio e Polifemo – é traduzido, no corpo dos atores, em uma crescente embriaguez, na constância dos golpes que Sileno, Ulisses e Polifemo diferem entre si e na excelente atuação de Julián Ramacciotti, intérprete de Polifemo, em pernas-de-pau.

No artigo “Os Estudos Culturais e o teatro latino-americano no final do século” (1999), Sara Rojo retoma quatro pressupostos de Barba⁷ para pensar o diálogo entre os Estudos Culturais e o fazer teatral latino-americano, dentre eles o de Brie. Na década de 1990, Brie e o TA apresentaram, em 1994, no Brasil, *Ubu en Bolivia* (1993). Interessam-nos, aqui, os pontos três e quatro: o suporte cultural para o estabelecimento de diálogos e o atravessamento dos sujeitos pela cultura. Isso porque o corpo dos atores de La Tropicilla, na encenação de *El Cíclope*,

⁷ “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 ensejar o diálogo com outras culturas”. 4. “As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui” (ROJO, 1999, p. 52).

são corpos híbridos refletidos e equilibrados em ação, dança e música. Corpo, música e dança são signos locais em diálogo com técnicas europeias.

Em seu período no TA, do qual foi cofundador e diretor, César Brie põe em prática toda sua aprendizagem, adquirida em seu período de atuação na Europa, a serviço da cultura boliviana e andina. Isso é simbolicamente demonstrado nos momentos finais da peça, em que Ulisses escapa com Sileno para navegar mares bolivianos: “E agora, amigos, a navegar os amplos mares bolivianos. Sileno: Oba! Os mares bolivianos...”⁸ (Brie, 2002, s/p, tradução minha). Como se sabe, a Bolívia perde sua faixa litorânea e seu acesso ao mar na guerra do Pacífico (1879–1883), travada contra o Chile. Essas e outras idiossincrasias culturais demarcam a territorialidade poética do texto.

Sabemos que os corpos são transculturais, andinos, argentinos e também europeus, porque Ulisses, Sileno e Polifemo se alimentam da diversidade: “**Ulisses:** Semeiam trigo, milho, batata? [...] **Sileno:** Me dá água na boquinha de pensar no assado, na batata, batatinha, batata doce e umas gotinhas de mostarda [...]” (Brie, 2002, s/p). Essa poética textual apresenta homologia, na cena, pela música, a partir do uso de instrumentos locais; e pelas danças, como a dança espelhada entre Ulisses e Sileno, que simula a ação de remar sobre o mar, esse mesmo mar perdido. O equilíbrio é sempre ébrio, quando não pelo vinho, pelos desejos de bebidas distintas, de lugares diversos: “**Sileno:** Nem vinho, nem cachaça, nem licor. Nada!” (Brie, 2002, s/p).

Como já dito, Barba é um dos responsáveis pela formação de Brie em sua passagem pelo Odin Teatret, entre 1979 e 1988. Semelhanças entre as práticas teatrais dos dois encenadores podem ser rastreadas a partir do cotejo do poema reflexivo de Brie, “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” (1995), e do tratado teórico *A Canoa de Papel* (1994), de Barba. O poema de Brie traz como epígrafe: “a mi maestra Iben Nagel Rasmussen”. Rasmussen é atriz do Odin Teatret, desde 1966, e parceira de Barba.

Em entrevista datada de 05 de março de 2015,⁹ Brie afirma que sua estética se afastou da de Barba: “[...] mas me sinto muito distante da estética do Odin Teatret. Eticamente os aprecio e admiro muitíssimo. Esteticamente segui um caminho muito diferente sobre a forma de pensar o teatro” (Brie, 2015). Ele acredita que sua permanência no grupo se deveu, sobretudo, ao ensaio de uma saída que ele e Rasmussen, com quem foi casado por nove anos, apresentaram a Barba: “Na realidade, Eugenio não queria perdê-la, a Iben, e aceitava o trago amargo de me incluir ao Odin (ri)” (Brie, 2015). O casal sairia para montar o grupo Farfa,¹⁰ que acabou por tornar-se um laboratório dentro do Odin.

É imperativo, contudo, rememorar que as “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” são de 1995, enquanto *A Canoa de Papel* é, originalmente, de 1992, assim como o texto de *El Cíclope* é de 2002. Logo, a influência do Odin se fazia mais presente em sua prática profissional, como é possível ver na dedicatória à Rasmussen. Brie se separa do TA em 2010, desde então tem buscado sua independência artística e intelectual, como revela em entrevista de 21 de fevereiro de 2019: “Hoje sou um náufrago que trata de voltar ao seu país. Luto por minha independência artística e intelectual” (Brie, 2019).

⁸ “Y ahora, amigos, a surcar los anchos mares bolivianos. Sileno: ¡Uta! Los mares bolivianos...”

⁹ BRIE, C. M. César Brie vuelve a Buenos Aires con todos sus nuevos espectáculos. Entrevista concedida a Juan José Santillán. *Clarín*, 05 mar 2015.

¹⁰ Em 1980, Brie e Iben Nagel Rasmussen fundam o grupo internacional Farfa, dirigido pela Iben.

Colocando em paralelo a escolha de um europeu por um “tratado” e a de um latino-americano por um “poema”, pensemos nos diálogos técnicos estabelecidos entre eles. No poema, Brie reflete sobre seis princípios regulatórios das ações do corpo sobre a cena para formação do ator, a saber: (1) *olhar*, (2) *peso*, (3) *caminhar*, (4) *imobilidade* (5) *direção e ritmo* e, por fim, (6) *abrir e fechar*. Além desses princípios específicos, o autor discorre sobre outros, de forma geral, e volta a dar atenção especial a um princípio que retomaremos mais tarde, a *voz*. No poema, fica claro que essas nomeações específicas dizem respeito à subjetividade do ator-diretor César Brie, pois, logo em seguida, ele diz que cada ator dará nome aos seus princípios, isto porque “os nomeia porque os descobriu na própria carne” (Brie, 1995, p. 78, tradução minha).

Entretanto essas reflexões lírico-práticas sobre o ator coadunam, em vários pontos, inclusive com a mesma nomenclatura, com pressupostos do tratado barbiano, sobretudo no que diz respeito ao “equilíbrio em ação”. Barba também refletirá sobre a “imobilidade”, a “tônica muscular”, o “olhar” e o “ritmo” dos corpos dos atores, propondo sempre uma prática antropofágica: “O oposto de uma cultura colonizada ou seduzida não é uma cultura que se isola, mas uma cultura que sabe cozinhar do seu modo e comer o que traz ou chega do exterior” (1994, p. 29).

É exatamente essa cozinha cultural que Brie monta em *El Cíclope* (2002). As técnicas aprendidas na Europa são metabolizadas no corpo dos atores ao encarnarem as personagens. O trio Ulises-Sileno-Polifemo, um homem, um sátiro e um ciclope, têm toda a potência simbólica da diversidade equilibradas nos corpos do trio de atores Ulises Palacio-Luciano Temperini-Julián Ramacciotti, atores argentinos, formados e atuantes na Bolívia, com saberes também europeus. É necessário pensá-los em conjunto, porque o trio representa forças opostas, no texto e na cena, numa dança de oposições, como sugere Barba (1994, p. 44), cujas tensões geram a energia que se vê em cena, no jogo de corpo.

Intermitentemente, os corpos do trio estão a tocar-se, em verdade, a bater-se, desde a primeira interação:

Sileno: (Golpe com a vassoura) Boníssimo dia! Está perdido? / *Ulisses*: Estou perdido. Nem sequer tenho comido e a água da minha embarcação acabou. / *Sileno*: Quem é e de onde vem? / *Ulisses*: De Yotala, bom ilhéu, rei dos Chuquisaquenses. / *Sileno*: Eu te conheço: um charlatão! / *Ulisses*: (Golpe com a vassoura) Não me ofenda, seu cagão! (Brie, 2002, s/p).

Os golpes seguem e se intensificam após a entrada de Polifemo em cena:

Sileno: Está pronto, meu senhor, abre a goela e engole. Leite de vaca e de cabra, o importante é que não me coma. / *Cíclope*: Te comer? / *Sileno*: Não, não! / *Cíclope*: Seria louco. Com seu fedor e seus ossos... (*Ameaça e golpeia*) [...] / *Sileno*: Patrão? (*Golpe de porrete*) Me distraí, meu senhor, e um malvado me golpeou. / *Cíclope*: Oh! / *Sileno*: Sim. / *Cíclope*: Quem te surrou? / *Sileno*: Um, um, um... / *Cíclope*: Só eu posso te agarrar e os ossos... (*Golpe de porrete*) / *Sileno*: Ai! *Cíclope*: Te esmagar. [...] *Cíclope*: E o que espera, desgraçado? (*Golpeia Ulisses*) (Brie, 2002, s/p).

Essas interações pelas ações físicas perpassam toda a poética da peça. Em ritmo frenético, constante, dominando todo o chão da praça. Os atores interagem com o público e equilibram-se entre as diversas ações físicas, dentre elas as lutas e as pernas-de-pau de Polifemo. Ulises Palacio (Ulisses), Luciano Temperini (Sileno) e Julián Ramacciotti (Polifemo) vertem

em seus corpos a alquimia da poética, da ética e da estética dessas múltiplas escolas ensinadas por Brie, Barba e Brecht, numa geleia geral cujos ingredientes mesclam o tempero andino-boliviano ao tempero nórdico-europeu.

As lutas entre os três atores e o uso das pernas-de-pau, por Ramacciotti, tencionam também o corpo do público, sempre em estado de alerta, à espera do próximo golpe ou da queda do ator que, sim, cai quando bêbado, mas é amparado pelos parceiros de cena e por eles levantado: (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / (Ulisses e Sileno o levantam)” (Brie, 2002, s/p). Todas as técnicas aprendidas estão expostas ao olhar do público, nas praças. Os múltiplos equilíbrios propostos dão ritmo à encenação, energizando os corpos com os gestos extracotidianos das danças, das lutas e das pernas-de-pau, com todas as oposições nas interações do trio.

É imprescindível, à guisa de esclarecimento, dizer que as trocas culturais e técnicas são uma via de mão dupla, pois Barba destaca seus aprendizados no Oriente e na América Latina. Os suportes culturais dão-se pelos diálogos que perpassam os corpos, como trazido por Rojo (1999) na retomada que a teórica faz dos pressupostos barbianos. O encenador italiano, radicado na Dinamarca, por sua vez, deixa claro que atores de tempos e culturas diferentes utilizam em seus corpos técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais (Barba, 1994, p. 25).

Brie, Los Andes e La Tropilla, em *El Cíclope*, tornam o gorducho Polifemo prenhe das singulares carnes formadas nos corpos de diversos e distintos atores, como aponta Brie em seu poema. No que vomita o cíclope, vê-se carne humana cozida, frita e assada no calor do capitalismo. Há um abrasamento que o vinho frisante tenta refrigerar, enquanto altera também o humor do público, que se diverte, refletindo sobre as mazelas da opressão e as benesses da comunhão.

O importante é o repartir das vozes evocadas: as personagens, Polifemo, Sileno e Ulisses; os atores, Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti; as intertextualidades, Puntilla, Matti, Eva e Cornélio, Motorista, Filha; regidos pelas batutas de encenadores do séc. XX, como Brecht, Barba e Brie; e pelo labor engajado de companhias teatrais, como Los Andes e La Tropilla.

4 Ciclopón: a voz e suas inflexões miméticas

Em *El Cíclope*, há uma simbologia alquímica na mistura cultural greco-andina que o texto e sua montagem albergam. Assim como o milho, que se transforma em pipoca, cachaça ou mingau; assim como o leite, que se torna queijo, iogurte ou doce; assim como a uva, vertida em vinho ou vinagre, as vozes dos atores inflexionam, no palco, múltiplos jogos miméticos. Para Jolly & Silva (2012), no teatro, o vocábulo *voz* é polissêmico, pois evoca tanto o seu sentido físico e fonético, quanto seu sentido poético e dramático.

Tal polissemia é pensada por Brie nas “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” (1995), texto em que dedica uma seção para pensar a voz, tanto no corpo do ator, posta em cena, quanto no texto, com a possibilidade de subtextos, visando a recepção, a audiência:

A voz é metade do ator. / Menos tangível do corpo, / Contudo mais poderosa. [...]
/ A voz é som puro, pura forma, musical e sonora, / Antes de ser texto ou sentido.
/ Antes de ser conceito ou resposta. [...] / Podemos usar um texto pra dizer outra

coisa, / Pronunciando suas palavras enquanto pensamos em outras, / O subtexto está no tom, e é o tom que governa. / Assim estiramos o arco: o ator é o arqueiro. / A corda vibra no tom, o texto está firme na madeira / E a flecha acerta o alvo: a atenção, / A comoção de quem escuta. [...] / Cada ator possui um timbre / dado pela cultura e pela natureza, / Esse timbre é o ponto de partida, / Afastar-se de casa a cada dia para retornar para casa, / E encontrá-la mudada. / A voz é uma flor que se cultiva (p. 78; 79, tradução minha).

Essa polissemia amplia os planos e as possibilidades no teatro, pois *pari passu*, na cena, evoca a oralidade do texto e, na dramaturgia, a textualidade da enunciação oral. Em *El Cíclope*, na cena, a oralidade do texto é evocada na inflexão dada pelos atores às marcas tipográficas erigidas pelo dramaturgo (pontuação, maiúsculas, itálicos), enquanto, na dramaturgia, a textualidade da enunciação oral é pensada nas estratégias enunciativas (subtextos, jargões, citações).

No que tange às marcas tipográficas, é impossível passar pelo texto sem notar sua profusão exclamativa, denotando sempre muita ênfase, numa atuação histriônica com fins cômicos. Ainda nesse viés, cabe-nos destacar a urdidura crescente do nome Cíclope, no jogo “Ciclopito”, “Ciclopucho”, Ciclopón”, que denota a dúbia subserviência de Sileno, apelidando Polifemo, falsamente, de forma afetuosa. Nas estratégias enunciativas, também visando o riso, há dois momentos nos quais Sileno utiliza jargões do idioma italiano “*amore mio!*” e “*porca miséria!*”.

Esses dois exemplos, pinçados dentre alguns outros, ainda coadunam com um traço importante das reflexões lírico-práticas brienianas sobre a voz: sua cor natural, mas também cultural, unidas ao movimento de sair da própria voz, retornar a ela e encontrá-la, em alguma medida, modificada. Como dito no excerto, a voz é metade do corpo do ator, embora menos tangível, demarcando, assim, a onipresença do corpo em *El Cíclope*. Nesse aspecto, as ações físicas operadas com o porrete nos fazem pensar em outra transformação alquímica: a madeira tornada barco, pernas-de-pau, arma mutiladora e porrete.

O porrete rege as ações físicas, não sendo apenas porrete, mas também batuta. Uma batuta que ritma o jogo de vozes entre os atores. Como já mencionado, o texto é declamativo, versificado, e, ao longo da peça, oito músicas são cantadas pelos atores. As canções são divididas entre Ulisses Palacio (Ulisses) e Luciano Temperini (Sileno). Julián Ramacciotti (Polifemo) não canta na peça. Contudo, embora seja o único a não cantar, a voz de Ramacciotti é a mais teatralizada, sendo bastante dessemelhante a voz do ator e de sua personagem.

A voz de Ulisses traz inflexões sérias e fabulatórias. A seriedade opera como contraponto à comicidade de Sileno, como no jogo entre os palhaços branco e augusto, somando mais derrisão à peça. O reconhecimento da retórica ulissiana chega ao ponto de Sileno emitir a seguinte fala: “**Sileno:** Um conselho quero dar, patrãozinho! Não deixe de devorar nem sequer um osso desse farsante. Coma-o inteiro. Vagabundo! E se devora seus lábios, te converterá em orador, político, vendedor, charlatão, cantor e sábio. (*O Cíclope lava os dentes e depois cospe em Sileno*)” (Brie, 2002, s/p).

A fala de Sileno retoma a fama de Ulisses como burlador, o homem de mil ardis. A partir do ritual antropofágico pré-colombiano, comer o que há de melhor no inimigo, Polifemo adquiriria as qualidades dos lábios de Ulisses (orador, político, vendedor, charlatão, cantor e sábio). Ulisses, dessa forma, é a voz mais apolínia, capaz de capitalizar seu discurso em benefício próprio, cingindo o porvir de sua liberdade.

Nesta passagem, a imagem centra-se na boca. Sileno chama a atenção de Polifemo para os lábios de Ulisses, enquanto o Cíclope, que não canta na peça, limpa os dentes e cospe

no Sátiro; um gesto mudo, representando seu desprezo pelo servo. A canção que se segue a essa passagem chama-se, justamente, “Canção abre a boca” e versa sobre como deve ser temperado, preparado e consumido o corpo de Ulisses.

A voz de Sileno possui inflexões satíricas, ébrias e bajulatórias. Progressivamente ébrio, o Sátiro tem falas que não contribuem diretamente para o andamento da ação, retardando-a, assim como o fazem as canções, e garantido momentos de grande força cômica:

Sileno: (*Entra bebendo vinho e se encaminha para o meio da plateia*) Estela? Estela, volta malvada, perdoo seu deslize, nesta casa, sem ti ninguém cozinha nada para mim. Estelinha, por favor... Um instantinho e um instantinho. Me prepara um bom assado, meu doce amor. Meu bem-querer! Jamais voltarei a te bater, depois de ter me embriagado. Te juro, mãezinha. Volta pra casa, amada Caboclinha (Brie, 2002, s/p).

Ébria, a voz do Sátiro ritma a tomada do vinho, a burla ao Ciclope e as fabulações de Ulisses para modificar sua situação. Contingente até o último momento, Sileno é a voz mais dionisíaca, o devir teatral, a teatralidade satírica.

Polifemo, a voz que não canta, o patrão, o senhor, é a voz que agencia o terror; cavernosa, rouca, gutural, monstruosa. Uma voz violenta que avisa e descreve como matará, esquartejará e comerá os homens de Ulisses, inculcando-lhes o medo paralisante:

Ciclope: E o que espera, desgraçado? (*Golpeia Ulisses*) Vá preparar a peixeira e a lenha para o assado! Deles vou fazer picadinho, na grelha pedaços de suas pernas! Aí que dia! E, no espeto, seus braços comerei com alegria! Carne humana... cheirosa... cozida em fogo ardente! Que jornada proveitosa, quando se devora gente! (Brie, 2002, s/p).

Isso, claro, até a pequena mudança pela qual passa, após beber o vinho, chegando a chamar Sileno de irmão quando deseja dividir o vinho com seus irmãos ciclopes. As vozes dos atores e suas inflexões miméticas – Polifemo (terrível), Ulisses (séria e fabulatória) Sileno (satírica, ébria, bajulatória) – é algo já pontuado na *Poética* aristotélica: “[...] uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz [...]” (Aristóteles, *Po*, c. I, 1447a, vv. 20). Dessa forma, os encenadores propõem a prática da *eutonia* gestual e vocal, uma busca da consciência e domínio dos próprios recursos vocais, para que o ator, como também pensado por Brie, conheça sua voz, saia dela e, ao retornar a ela, a reencontre modificada pelo exercício. Para Brie, a voz é como uma flor: deve ser cultivada.

Entretanto, num teatro político e engajado, a voz mimética não é uma simples representação da realidade, mas também uma tentativa de intervir nela. As vozes dialógicas de Ulisses, Sileno e Polifemo, cujas réplicas entre si simbolizam os conflitos sociais, têm, ainda, na execução das canções, tanto o retardamento da ação, quanto um realce para as opressões que se passam em cena. Enquanto recurso épico, as canções narram o que não pode se passar na cena, o *obsceno*, quase sempre relativo à violência de Polifemo.

Como trazido por Rosenfeld (2014, p. 159), a música, como pensada no teatro político brechtiano, é um recurso de distanciamento. A partir de Brecht, amplia-se as possibilidades de uso psicológico da canção para seu uso sociológico, com a manutenção do divertimento. Dentre todas as atividades desenvolvidas por La Tropilla na turnê de exibição de *El Cíclope* (2010 – 2011), destaca-se uma apresentação na cidade argentina de Rafaela, no dia de comemoração

da Declaração Universal dos Direitos Humanos (10 de dezembro), em protesto contra o assassinato de Silvia Suppo,¹¹ militante política e testemunha em causas de lesa humanidade.

Na tessitura do texto e da cena de *El Cíclope*, a voz rapsódica de César Brie, unida às vozes encarnadas de Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti, articulam os rituais andinos com as técnicas europeias, a herança grega e a ancestralidade boliviana, amplificando suas vozes, reunindo-as, em praças públicas, às vozes de crianças e adultos que foram assistir a *El Cíclope*. A participação nos protestos por justiça para Silvia Suppo é um dos muitos exemplos do engajamento estético, ético e político propostos por Brie, Los Andes e La Tropicilla.

5 À guisa de conclusão: em terra de cego, quem tem dois olhos é o quê?

Provavelmente, a resposta é “o que quiser”. Ulisses e Sileno cegam Polifemo na busca por liberdade. O que fica do texto e de sua encenação é que não basta ver, é preciso ouvir e é preciso cantar. Cantar, esse gesto extracotidiano, permite-nos retornar a nós mesmos modificados, refletindo por que fazemos, cotidianamente, o que fazemos.

O contato com *El Cíclope*, essa fábula popular, nos permite revisitar nossos monstros reais e imaginários. Sua reescrita por Brie, depois de Eurípedes e antes deste por Homero, faz pensar em quantas outras fábulas não podem ser reescritas, repensadas, reimaginadas. Teria Brecht pensado em Eurípedes ao escrever *O Sr. Puntila*? Teria a Cia de Latão pensado, ao traduzir *O Sr. Puntila*, em *O Patrão Cordial*? Terá Brie pensado em *O Sr. Puntila* ao recriar *O Cíclope*? O jogo rapsódico é incessante.

O rastreio de Brie, Barba e Brecht como encenadores para direção e atuação de Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti nos parece mais tangível, pois são muitos os rastros deixados pela companhia em entrevistas e em seu *blog*, aqui revisitados. Obviamente, La Tropicilla atualiza Brie, Barba e Brecht em um fazer teatral próprio, pois os corpos são sempre singulares e é na dimensão do corpo que vimos o desequilíbrio pensado a partir do álcool.

O corpo, amplificado em voz, teatralizou-se em *El Cíclope*, tornando-se maior ainda pelo uso das pernas-de-pau. O corpo agiganta-se em cena. A voz mimética inflexiona o político, insaciável do festim estético, locupleta-se em ética, engajando-se no social. A liberdade, proposta a Sileno por Ulisses, é a liberdade que propõe esse teatro à vida.

A praça pública, em *El Cíclope*, não é palco improvisado, é um palco estrategicamente montando, aproximando o público do teatro, levando a arte aos povoados, navegando suas aventuras. Os naufrágios são muitos, mas mesmo seus restos podem ser tábua de salvação, pois flutuam nesse mar infindo da poética e da encenação. Com *El Cíclope*, aprende-se que o corpo humano não nasceu para ser vertido em alimento, mas em liberdade.

¹¹ Rafaela, Santa Fe, 31 de agosto de 1958 – 29 de março de 2010.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BARBA, E. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BRECHT, B. O Sr. Puntilla e seu criado Matti. In: BRECHT, B. *Teatro Completo*, v. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 11-120.
- BRIE, C. M. *El Cíclope*. Texto inédito cedido pelo autor. Yotala, Bolívia, 2002.
- BRIE, C. M. La Ilíada. In: BRIE, C. M. *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2013a. p. 09-63.
- BRIE, C. M. La Odissea. In: BRIE, C. M. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013b. p. 07-108.
- BRIE, C. M. Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor. *El Tonto del Pueblo*, La Paz, n. o, p. 76 - 80, 1995.
- BRIE, C. M. Reflexões Lírico-Práticas sobre o Ator. Tradução de Michel Silva Guimarães. *A Palo Seco*, São Cristóvão, ano 15, n. 17, p. 100-120, 2023.
- BRIE, C. M. César Brie vuelve a Buenos Aires con todos sus nuevos espectáculos. Entrevista concedida a Juan José Santillán. *Clarín*, 05 mar. 2015. Disponível em: https://www.clarin.com/teatro/cesar-brie-fui-festival_brie_2015-el_galpon_de_guevara-banfield_teatro_ensamble-karamazov_o_Hkkwm5wQe.html. Acesso em: 17 ago. 2026.
- BRIE, C.M. César Brie: “Hoy soy un naufrago que trata de volver a su país”. Entrevista concedida a Carolina Reznik. *Zibilia*, 21 fev. 2019. Disponível em: <https://www.zibilia.com/revista/cesar-brie-hoy-soy-un-naufrago-que-trata-de-volver-a-su-pais>. Acesso em: 17 ago. 2026.
- EURÍPEDES. O Cíclope. In: EURÍPEDES; ARISTÓFANES. *Teatro Grego – Um drama satírico: O Cíclope; e duas comédias: As Rãs e As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 37-68.
- GUIMARÃES, M. S. *A Odisseia de César Brie: quadros do êxodo boliviano*. Curitiba: Editora CRV, 2022a.
- GUIMARÃES, M. S. *César Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva*. Curitiba: Editora CRV, 2022b.
- HOMERO. *A Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- HOMERO. *A Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.
- JOLLY, G.; SILVA, A. M. da. Voz. In: SARRAZAC, J.-P.; NAUGRETT, C.; et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify. 2012. p. 185-189.
- LA TROPILLA. Blog La Tropilla Teatro, 2010. Disponível em: <https://latropillateatro.blogspot.com/>. Acesso em: 18 ago. 2026.
- ROJO, S. Os Estudos Culturais e o teatro latino-americano no final do século. In: MACIEL, M. E.; ÁVILLA, M.; OLIVEIRA, P. *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana no século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 49-67.

ROJO, S. O padrão cordial. *In: ROJO, S. Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. p. 195-199.

ROSENFELD, A. O teatro épico de Brecht. *In: ROSENFELD, A. O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 145-174.

SARRAZAC, J.-P. Fábula (crise da). *In: SARRAZAC, J.-P.; NAUGRETT, C. et al. (Orgs.). Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 79-84.