



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas

André de Paiva Cavalcanti Alencar
Ana Caldas Lewinsohn

Para citar este artigo:

ALENCAR, André de Paiva Cavalcanti; LEWINSOHN, Ana Caldas. Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0104>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas¹

André de Paiva Cavalcanti Alencar²

Ana Caldas Lewinsohn³

Resumo

O presente artigo tece algumas reflexões acerca do lugar da bufona e do bufão na sociedade, a partir da acepção do termo, além de discutir questões relacionadas à ética na performance bufa. Passando por autores e artistas como Beth Lopes, Henry Bergson, José Tonezzi, Leo Bassi, dentre outros, friccionam-se camadas do riso zombeteiro, atrelando-o ao reconhecimento histórico e social dessas figuras, a fim de introduzir uma problematização das técnicas desenvolvidas pelos pedagogos franceses Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, atentando para as suas implicações nos processos criativos.

Palavras-chave: Bufonaria. Performatividade. Riso. Técnica.


Who mocks whom? From today's buffoons to revisited techniques


Abstract

This article aims to share reflections on the buffoons' place in society, based on the meaning of the term. In addition, it discusses ethical issues in buffa performance. Supported by authors and artists such as Beth Lopes, Henry Bergson, José Tonezzi, Leo Bassi, among others, this text rubs many layers of mocking laughter, linking it to the social and historical recognition of these figures in order to introduce a problematization about the techniques developed by the French pedagogues Jacques Lecoq and Philippe Gaulier, focusing on their implications over creative processes.

Keywords: Buffoonery. Performativity. Laughter. Technique.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Philipe Pereira Borba de Araújo, Doutorando em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Graduado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

² Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialização em Literatura Brasileira e Interculturalidade pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicamp). Graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ator e pesquisador do grupo Teatro Miçanga.
paivandre16@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/8470611458566720>  <https://orcid.org/0000-0002-2872-8090>

³ Atriz e diretora. Professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre em Artes e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Realizou Pós-Doutorado LUME Teatro (Unicamp). É coordenadora do LabMask – Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras da UFRN. ana.caldas@ufrn.br
<http://lattes.cnpq.br/0090264123376586>  <https://orcid.org/0000-0002-1646-5270>



¿Quién se burla de quién? De los bufones de hoy a las técnicas revisitadas

Resumen

El presente artículo reflexiona acerca del lugar de la bufona y el bufón en la sociedad, a partir de la acepción del término, además de discutir cuestiones relacionadas con la ética en la actuación cómica. Pasando por autores y artistas como Beth Lopes, Henry Bergson, José Tonezzi, Leo Bassi, entre otros, se friccionan capas de la risa burlona, vinculándola al reconocimiento histórico y social de estas figuras, con el fin de introducir una problematización de las técnicas desarrolladas por los pedagogos franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, prestando atención a sus implicaciones en los procesos creativos.

Palabras clave: Bufonería. Performatividad. Risa. Técnica.



Ser bufão hoje em dia – cenário real e campo poético

Quando ouvimos o termo “bufão” associado a personagens fora do cenário artístico, percebemos uma relação imediata com algo que é incivilizado, fora do padrão, desbocado. Não se trata de um apontamento com base científica; apenas gostaríamos de trazer dois exemplos de personagens da nossa sociedade para os quais se utiliza, por vezes, esse termo com a carga adjetival a que nos referimos. Um é o mendigo, mais precisamente um mendigo louco que fala sozinho, se veste de maneira desalinhada, frente ao qual os passantes ficam temerosos, talvez por receio de serem abordados de forma incômoda, de serem intimidados na frente de outras pessoas, quando não o ajudam com algum dinheiro. O outro é o *político*, mais precisamente um político que diz o que pensa. Um ótimo exemplo deste último, no cenário nacional, é o ex-presidente Jair Bolsonaro, que tanto foi intitulado de bufão entre os anos de 2016 e 2022.

É de se intrigar a constatação de possíveis semelhanças entre essas duas personagens, tão distantes socioeconomicamente, que as fazem receber uma mesma denominação. É evidente que o uso da palavra, enquanto fala ou escrita, em qualquer comunidade linguística, é uma ação em constante mutação, livre, capaz de gerar multiplicidade de sentidos e contradições. Os termos “palhaço” e “palhaçada” exemplificam bem isso: o tom muitas vezes pejorativo no uso dessas palavras distancia-as de sua etimologia e de sua história. Tal emprego dos termos revela, por conseguinte, o olhar desprestigiado da sociedade moderna ocidental, que atribui ao riso, à comicidade e ao artista cômico papel de menor importância, frente ao que ela considera mais elevado, como a seriedade, a ordem e o progresso.

No caso do *bufão*, é preciso admitir que há algo condizente com a sua origem quando se associa o termo a certos comportamentos das personagens supramencionadas. Friso bem: *certos comportamentos*. Coadunamos com o

professor Philippe Gaulier⁴, cujo pensamento reforça o lugar de onde vêm os bufões, destacando sua condição de oprimidos e marginalizados na sociedade. Nesse sentido, o uso da palavra associada aos mendigos, aos loucos, aos que perambulam na rua destoando das pessoas “civilizadas” e “bem vestidas” é notadamente coerente quando se pensa a ancestralidade do bufão. Ao exemplificar os bufões dos dias de hoje, Gaulier destaca os “loucos, deficientes mentais, homossexuais, ciganos, aidéticos, negros” (Gaulier, 2016, p. 103), representações dos que foram *expulsos* do paraíso na sociedade francesa e europeia.

O diretor de teatro e ator Joaquim Elias (2018), em *No encalço dos bufões*, dedica o seu prólogo a figuras de sua infância: o *Missianão*, “espécie de versão do ‘homem do saco’ [...], a quem as mães recorriam como estratégia para assustar as crianças quando elas se tornavam insuportáveis” (Elias, 2018, p. 8); o *Zétomove*, um “delirante senhor” que “morava atrás de um bambuzal” e que dividia o quintal de sua casa com a do vizinho (Elias, 2018, p. 9), dentre outros “desajeitados [...], mendigos e aleijados”, nos quais, apesar dos seus sofrimentos, percebia uma “alegria de viver” e uma “disposição para o risco que implicava estarem vivos” (Elias, 2018, p. 12).

No caso do político com comportamentos “bufonescos”, é preciso distinguir, primeiro, se foi o bufão que entrou na política, ou se o político usou de *bufonaria* para se promover. Ricardo Lucena e José Tonezzi (2017), no artigo *Bufonaria e processo civilizador*, atribuem ao deputado federal Tiririca⁵ a função de “novo bufão”, incrustado na instância de poder (Lucena, Tonezzi, 2017, p. 196). Sem nos atermos a esse exemplo específico, consideramos importante destacar, acerca da conduta no meio político, a distinção entre bufonaria e *malandragem*, colocada pelos autores. Com vistas a alcançar ou manter a popularidade, o “malandro” possui um caráter dissimulador, cujo ato “visa à obtenção de vantagens pela

⁴ Fundador da École Philippe Gaulier, que funciona em Paris, uma das mais importantes instituições de palhaços do mundo, Gaulier foi discípulo de Jacques Lecoq e é hoje um dos maiores mestres na arte da palhaçaria.

⁵ Francisco Everardo Oliveira Silva, conhecido pelo codinome Tiririca, foi cantor e humorista, eleito quatro vezes como deputado federal, sendo em 2010 o mais votado do Brasil. No referido artigo, os autores fazem menção a uma reportagem da revista Piauí, edição 68, de maio de 2012.



produção e uso de inverdades” (Lucena, Tonezzi, 2017, p. 193)⁶. E acrescentam:

Por seu turno, diferentemente do malandro, o bufão age de maneira natural e direta, recusando-se ao comportamento esperado. Mostra-se como contraponto aos costumes e regras. Por denotar desfaçatez para com o seguimento da ordem socialmente estabelecida, os atos de um bufão ajudam na confusão para o bom entendimento do termo. Diferente do malandro, que simula propositadamente, o bufão é um ser verdadeiro, que provoca riso e ironia por escancarar o que há de inquietante e hipócrita nas relações humanas (Lucena, Tonezzi, 2017, p. 193).

Georges Minois (2003), sobre o riso no século XX, acentua bem como “os meios políticos conseguem exterminar o cômico, tornando-se eles próprios cômicos” (Minois, 2003, p. 596), a respeito do que as propagandas eleitorais são uma amostra exemplar. Nesse caso, o riso passa a ser uma estratégia malandra de imprimir popularidade ao personagem político. Em outros casos, a mesma finalidade é almejada por meio de outra estratégia, tão malandra quanto: mostrar-se verdadeiro e desbocado, ainda que a sua verdade e insensatez verbal revele um discurso de ódio, que reitera uma visão colonizadora, racista, machista e homofóbica, e que suas ações procurem desestabilizar a estrutura democrática. Se, por um lado, o comportamento e o discurso do ex-presidente soavam de maneira “natural” e nada diplomática, “recusando-se ao comportamento esperado” de um chefe do executivo, por outro, sua proximidade com setores mais conservadores da sociedade, sob o discurso ideológico que ressalta valores como Deus, pátria e família, denotam uma simulação proposital em se promover enquanto presença diferenciada na esfera política nacional, quando, na verdade, reforçava velhos “costumes e regras”.

Não pretendemos aqui problematizar a utilização do termo “bufão”, sugerindo que tomemos maiores cuidados com o seu uso, para não incorreremos na mesma “injustiça” que ocorre no caso do termo “palhaço”. É preciso reconhecer que a dimensão absurda de alguns comportamentos do ex-chefe do executivo brasileiro, como brincar com a falta de ar dos acometidos pela doença da Covid-19, ou homenagear o ex-coronel Brilhante Ustra, reconhecido pela justiça brasileira como

⁶ Os autores não deixam de sublinhar que o termo “malandro” apresenta conotações diversas, existindo, inclusive, um “malandro do bem”, com caráter poético.



torturador (quando Bolsonaro era deputado federal), são ações que ironicamente tornam compreensíveis que se atribua a ele a denominação de bufão, pelo seu caráter inusitado. No entanto, é crucial atentar para o propósito embutido nessas ações. Ao atribuir a esse estrategista o título de bufão, é como se considerássemos que um falso bobo da corte assumira o papel de rei. Ocorre que, nessa ocasião, não há um simples comportamento desregrado cuja “presença parece já ser suficiente”, como se referem Lucena e Tonezzi (2017, p. 196) ao deputado Tiririca; nem há, sob a máscara do rei, um *subalterno* se contorcendo de prazer enquanto zomba do poder e de sua lógica insana, “te confundindo pra te esclarecer”, como brinca Tom Zé na canção Tô, de 1976. Esse falso bufão tem propósitos bem definidos.

É importante aqui destacar alguns conceitos acerca do termo “bufão”. Patrice Pavis (2015), em seu *Dicionário de Teatro*, o destaca como “princípio vital e corporal por excelência”, que “guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis e simiescas” (Pavis, 2015, p. 35). Ao tratar da cultura cômica na idade média, Mikhail Bakhtin (2010) refere-se aos bufões como “veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval)”, situando-se na fronteira entre a vida e a arte (Bakhtin, 2010, p. 7). Sua figura remonta aos mimos da Grécia Antiga, aos tipos das comédias atelanas e da Sátira Menipeia, ao bobo da corte, aos *jongleurs* que atuavam nas feiras no medievo⁷, e cuja natureza se aproxima dos palhaços sagrados no sudoeste norte-americano e do hotxuá entre os Krahôs do Tocantins, como aponta Mario Fernando Bolognesi no artigo *Palhaços e outros cômicos: do sagrado ao profano* (Bolognesi, 2017).

A compreensão dessa natureza infantil, telúrica, carnavalesca, na concepção do seu imaginário, é importante para pensar no “espírito” motivador do bufão, movido pelo desejo da carne, das coisas terrenas e por si mesmas sagradas. Seu desregramento é percebido justamente por ser ele um ser que não se adequa ao ambiente institucionalizado. Adentrando o campo da arte, por sua vez, quando podemos distinguir intencionalidades no trabalho autoral de determinados

⁷ No livro *No encalço dos bufões*, Joaquim Elias (2018) traça uma trajetória dessa figura na cultura ocidental, estabelecendo paralelos entre o bufão e alguns tipos e personagens da antiguidade e do período medieval na Europa.



artistas, é importante o reconhecimento da origem dos bufões, como destaca Gaulier. Para além desse estado descabido diante dos padrões, há uma postura transgressora por parte de quem sente determinadas injustiças.

Nessa perspectiva, com um posicionamento provocativo, situando-se, inclusive, na fronteira entre a vida e a arte, Leo Bassi (EUA/ESP)⁸ é um ótimo exemplo entre os artistas contemporâneos. Em entrevista ao pesquisador André Ferreira⁹, Bassi conta como fundou a sua *Igreja Patólica*, depois das perseguições e atentados que sofreu durante a temporada do espetáculo *La Revelación* e do processo no qual foi acusado de “injustiça” e blasfêmia:

[...] descobri todo um nascer de coisas nesse momento. A primeira coisa era a ignorância e a estupidez deste pequeno mundo da extrema direita. E não só havia o perigo de lutar contra essa gente para a liberdade de expressão, mas, por outro lado, era tão estúpido, uma luta inútil, era como lutar com crianças porque seus argumentos são inexistentes. Então comecei a pensar como posso argumentar seriamente com estas pessoas quando seus argumentos não eram nada sérios, eram totalmente irracionais. Então pensei que a melhor maneira de responder isso era fazer uma coisa irracional eu também, e humorística. Então fazer tudo que eles faziam... de sua intolerância... de usar a ideia de um pato de plástico, utilizando então os mesmos argumentos, as mesmas palavras... (Bassi apud Ferreira, 2018, p. 315).

Bassi é referenciado pela pesquisadora e professora Vanessa Bordin como um dos “ativistas”, por adotarem “uma forma de vida condizente com aquilo que pregam utilizando a arte como instrumento para provocar transformações sociais a partir de suas convicções” (Bordin, 2013, p. 101). Em sua dissertação *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*, ela recorre aos tipos bufônicos elencados por Jacques Lecoq¹⁰: o bufão místico, ou profeta, como ela se refere, em que traz como referência Reverend Billy (EUA), em que se “profana a imagem do

⁸ Nascido em uma família circense tradicional, Leo Bassi vive hoje na Espanha e se autodenomina bufão. Desde a década de 1970, afastou-se dos picadeiros do circo e passou a desenvolver um trabalho autoral a partir do jogo cômico. Dentre as suas principais obras estão *Instintos Ocultos* (2011), *Bassibus* (2004 a 2014), *La Revelación* (2006) e *Igreja Patólica* (2012).

⁹ A entrevista encontra-se anexa à dissertação de André Luiz Ferreira, *Bufonaria e política a partir de Leo Bassi* (2018).

¹⁰ Jacques Lecoq foi o fundador da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Na obra *O corpo poético* (2010), organizada a partir de entrevistas concedidas pelo professor, é possível acompanhar o trabalho pedagógico realizado no curso, que atravessa da *mimodinâmica* à *geodramática*. No capítulo dedicado aos bufões, Lecoq aponta para três territórios de onde eles surgem: o mistério, o grotesco e o fantástico.



televangelista”, que “se confunde com um astro de rock”, “denunciando atitudes de uma sociedade capitalista de consumo” (Santos, 2020, p. 22); o bufão fantástico, referenciando Guillermo Gómez Peña (MEX/EUA), cujo *linguajar blasfematório* ao realizar suas críticas busca “romper com barreiras e definições sociais, como identidade cultural, gênero e sexualidade” (Santos, 2020, p. 23); e o bufão grotesco, que tem Leo Bassi como referência.

Outro importante artista bufão contemporâneo, presente no cinema, é o comediante inglês Sacha Baron Cohen. Destaco aqui o longa-metragem *Borat*, de 2007, em que atua como um jornalista do Cazaquistão que viaja pelos Estados Unidos entrevistando pessoas de diversos segmentos da sociedade. Mesclando acontecimentos ficcionalizados e outros realizados sem a ciência dos personagens envolvidos, o filme apresenta traços marcantes do espírito bufo, como o sarcasmo e o deboche, revelando os preconceitos enraizados na sociedade norte-americana que se externam quando são provocados pelo personagem, confundindo, muitas vezes, o (tele)espectador, quando não se distingue o artista por trás da máscara bufa, que tem por divertimento parodiar o (sistema) opressor.

Na cena teatral e televisiva brasileira, vale destacar a figura da Dercy Gonçalves (1907-2008), não por um ativismo direcionado, mas por uma existência que por si só instaurava um posicionamento reivindicativo, ao se firmar enquanto artista mulher, que subvertia o “fracasso” em potencialidade cômica. Nela também se observa um limiar tênue entre a ficção e o real, a ponto de não distinguirmos quem é a artista e onde começa a bufona. Sua definição enquanto pessoa artista bufa, cuja separação entre a realidade e o palco é quase imperceptível, foi defendida por Virgínia Namur (2009) em sua tese *Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro*. A autora destaca três personalidades que compunham a artista: a Dolores (seu nome de nascimento e que remonta a Dercy antes de se tornar artista, com seus “moralismos e dores”), a própria Dercy (com suas “inseguranças transitórias e polissêmicas”) e a bufona (com suas “determinações fulgurantes, exibicionistas ou chocantes”), formando uma “entidade triplanar, mas indissociável e única” (Namur, 2009, p. 290).



A ética bufônica no teatro

Bya Braga (2017), no artigo intitulado *Figuras Bufônicas: Cultura Material de Ator e Outros Bichos*, chama a atenção para a problemática social na qual se insere a memória cênica da figura do bufão, reiterando como o seu modo de expressividade estética transita entre realidade e ficção. A figura do bufão, segundo a autora, “sinaliza discursos diferenciados e pode, portanto, colaborar para o fortalecimento da ação humana para além do ato artístico. O Bufão pode contribuir, assim, para determinados modos de ativismo social” (Braga, 2017, p. 38), como as referências trazidas por Bordin em sua dissertação exemplificam bem.

Roberta de Mello Casa Nova (2017), por sua vez, em *A Estratégia do Prazer ou o Prazer da Estratégia*, destaca o caráter amoral dessa figura, sem lados e sem bandeiras. Ao discorrer sobre a própria experiência na criação e no desenvolvimento de uma cena, ela relata como o seu apreço pela temática explorada na dramaturgia e a ideia de que compreendia tudo o que construía cenicamente a fez perder a leveza em sua *performance*, tornando-se mais “militante” e menos “sedutora” aos olhos do público. Além da leveza, a autora ressalta o prazer e a liberdade como elementos imprescindíveis no processo criativo do bufão. E destaca, como armadilha, a vontade de defender causas políticas:

Se levarmos em conta o forte teor de crítica social inerente ao discurso de um bufão, não podemos negar a reverberação política que tal discurso provoca, porém o ator deve estar atento para não transformar sua performance em ato de militância. A liberdade do bufão reside no fato de que ele não faz (e não quer fazer) parte da vida em sociedade, ele não tem necessidade de nós e de nós não quer nada. É isso que lhe dá a liberdade de rir de tudo (Casa Nova, 2017, p. 100).

Sem nos atermos à distinção evidente entre os termos “ativismo” e “militância”, tais apontamentos nos levam à reflexão sobre o papel do bufão na arte contemporânea. Existe, em primeiro lugar, esse “papel”? Por outro lado, há como distinguir o artista do seu bufão? Teria aquele a necessidade de um engajamento político afirmado e este a indiferença frente à sociedade? É possível



a indiferença quando um bufão se coloca no mundo? A única certeza latente: a presença desse corpo-discurso disforme (seja grotesco, profético ou fantástico) é política por si só. O estado desse corpo carregado de cicatrizes – reflexo das mazelas e incongruências de uma sociedade avessa à percepção do outro – é, por si só, provocativo. No entanto, é sob a derrisão que essa figura opera; e é enquanto festa que se personifica; ela ri, apesar de tudo. Daí a necessidade de leveza, apontada por Casa Nova.

Beth Lopes (2017), em *Bufonaria: Tradição e Contemporaneidade*, aponta para os dilemas que perpassam o processo de investigação de muitas atrizes e atores nessa linguagem, e para a visão algumas vezes “equivocada” por parte da plateia:

A despeito da reação negativa que o bufão possa provocar no público, considerando que ele debocha de tudo e de todos, e quebrando todas as regras, é que ele nos desafia a duvidar dos valores instituídos na sociedade: a religião, o poder, a sexualidade. Isso nem sempre é bem recebido, tendo em conta que, em tempos de posturas “politicamente corretas”, muitas vezes ele pode ser incompreendido não só pelo público, mas também pelos próprios atores que em seus “purismos” se digladiam entre o certo e o errado. Nem sempre fica bem claro que o “politicamente incorreto” dos bufões pode revelar [...] a verdade omitida e calada (Lopes, 2017, p.20).

É evidente que o artista pode, e até deve, ter a consciência desperta a fim de pensar sobre determinadas causas que não devem ser ignoradas, inclusive pelo reconhecimento histórico e social dessa figura, a fim de não cair na armadilha de um humor que acentua preconceitos e estruturas majoritárias. O documentário *O riso dos outros* (2012), dirigido por Pedro Arantes, toca bem nessa problemática. Com enfoque nos comediantes de *stand-ups*, o filme levanta reflexões, por exemplo, sobre quem é a vítima de uma determinada piada, de quem estamos rindo, ou se é característica necessária para um verdadeiro comediante ser politicamente incorreto. Incorreto para quem?

Embora o bufão não seja um *stand up comedian*, ainda que um *stand up comedian* possa ser um bufão, o filme nos leva a concluir, acerca da comicidade, que o interesse em agradar e fazer um grande público rir, ainda mais quando não problematizamos de quem estamos rindo, não deve reger o impulso criativo do artista bufônico ou *clownesco*. A piada pronta, carregada de estereótipos, que só



retroalimenta uma estrutura patriarcal, machista e homofóbica, descaracteriza um dos aspectos mais incisivos do escárnio, que é o seu poder desestruturante e subversivo. Passar a mão no traseiro do guarda não é tão fácil quanto no de um mendigo, como comenta um dos entrevistados no documentário.

Henry Bergson (2018), em *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*, destaca a *função social do riso*. Acentuando que o cômico se dirige à *inteligência pura*, e que, portanto, não há comicidade quando a “vítima” desperta piedade, temor ou simpatia, o autor reforça que “os personagens da vida real não nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir às suas aventuras como a um espetáculo que vemos do alto de nosso camarote” (Bergson, 2018, p. 96). Nessa relação de equivalência entre palco e realidade, revelam-se interesses subjacentes ao riso, tanto nas comédias quanto na vida.

[...] mesmo no teatro o prazer de rir não é um prazer puro, isto é, um prazer puramente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura um pensamento de fundo, pensado por nós pela sociedade, quando não o pensamos por nós mesmos. Nele entra a intenção não declarada de humilhar e, por ela, é verdade, de corrigir, pelo menos exteriormente (Bergson, 2018, p. 96).

Além disso, o autor acredita, ainda, que o distanciamento entre o que é risível e aquele que ri não revela necessariamente o caráter imoral de uma determinada personagem, senão antissocial:

A verdade é que, a rigor, a personagem cômica pode estar em total acordo com estrita moral. Falta a ela entrar em acordo com a sociedade. [...] Um vício flexível será mais difícil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. É a rigidez que é suspeita para a sociedade. [...] Qualquer um que se isola se expõe ao ridículo, porque o cômico é feito, em grande parte, desse próprio isolamento. Desse modo se explica que o cômico seja quase sempre relativo aos costumes, às ideias - em uma palavra, aos preconceitos de uma sociedade” (Bergson, 2018, p. 97).

O fato de que algumas piadas provocam o riso em um determinado grupo de pessoas e em outros não, como fica evidente no documentário mencionado, reflete, no mínimo, o quanto a sociedade brasileira não corresponde a um grupo homogêneo do qual destoam alguns *marginalizados* dos quais rimos, mas à existência de grupos diversos, com os seus valores e os seus discursos. A última



eleição presidencial, em 2022, reitera inclusive a polarização dessa sociedade, dividida em sua maioria por duas vertentes ideológicas. É evidente que Bergson traz uma abordagem, de certa forma, descritiva sobre o riso, acentuando seu funcionamento e o seu papel nas relações sociais, destacando a dramaturgia cômica europeia como imaginário referencial. No entanto, pensar a comicidade no Brasil do século XXI, e sobretudo a bufonaria, é atentar sobre a presença dessa figura ancestral em nossa sociedade heterogênea; é atentar para as vozes das minorias, silenciadas por séculos.

O bufão é antissocial, logo, potencial “vítima” do riso dos outros, na perspectiva bergsoniana. Mas ele aceita e joga com essa condição, não faz e não quer fazer parte da sociedade (como mencionou Casa Nova). Quando parodia os “homens de bem”, “sociáveis”, o bufão reflete as mazelas dessa ala majoritária. Sua fala, “ao mesmo tempo proibida e ouvida” (Pavis, 2015, p. 35), carrega, para além da superfície das palavras, um desejo blasfemo. De “vítima”, ele passa a manipulador do escárnio. Esse “ser humano em estado bruto” (Lopes, 2005, p. 17) é, sim, amoral, livre para atirar seu discurso sem pudores nem bandeiras, mas sua origem do gueto, da “periferia”, da escória, reforça o destino da sátira. Não é reforçando preconceitos que ele se mobiliza, senão expondo-os, destruindo as camadas de sociabilidade que os escondem.

As técnicas e os seus desdobramentos

Quando Jacques Lecoq propôs aos alunos, no estágio em que trabalhavam a bufonaria na *École Internationale de Théâtre*¹¹, que eles utilizassem vestimentas, encheimentos e adereços para compor um outro corpo, distanciando-os de sua própria fisicalidade, ele visava instaurar um clima mais fecundo para que os alunos pudessem zombar uns dos outros. Lecoq conta-nos que, num dos exercícios de paródia, pedia-se que alguém fosse ao público fazer um “discurso sensato” e que, a partir daí, um outro se colocava diante do público também, imitando o orador. Era uma etapa seguinte à da imitação do outro em sua maneira de caminhar, de falar, de gesticular etc. Nessa próxima etapa, em que se imitava o discurso do

¹¹ A *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* foi fundada em 1956 por Lecoq e funciona até hoje em Paris.



colega, zombava-se inclusive de convicções profundas, procedimento que “atingiu muito rapidamente uma forma de maldade, difícil de assumir”, e que levou o professor a concluir que aquele que zomba deveria se distinguir daquele que era motivo de zombaria – “ele tinha de ser outro” (Lecoq, 2010, p. 180).

Por meio dessa transformação corporal, nesse corpo reinventado e artificial, de repente eles se sentiam mais livres. Ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com seus próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara. Diante desses corpos bufonescos, personagens parodiados aceitavam mais facilmente que “loucos” zombassem deles; era mais inconsequente. Não havia conflito algum entre o bufão e aquele de quem ele zombava (Lecoq, 2010, p. 180-181).

Philippe Gaulier (2016), que fora aluno de Lecoq e que depois criou sua própria escola, utilizava-se também de exercícios similares no estudo do bufão. Em *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*, o autor elenca quatro etapas nesse processo. É importante destacar que, apesar de trazer alguns procedimentos *didáticos*, Gaulier não costuma explicar regras ou aplicar métodos de criação, como constata Casa Nova, a partir de sua experiência e dos relatos de seus ex-colegas quando cursou a escola¹². Feita a ressalva, vamos às etapas por ele sugeridas: divertir-se imitando outro; buscar três modelos de “pilantra”; buscar o próprio bufão, “suas deformações físicas, que ajudarão a descobrir o prazer do jogo, da paródia, da alegria de vir a público dizer a verdade aos burguesinhos de bunda perfumada” (Gaulier, 2016, p. 103); e buscar o bufão dos dias de hoje.

No Brasil, as técnicas francesas de Lecoq e Gaulier influenciaram muitas artistas, pesquisadoras e pesquisadores que trabalharam ou trabalham com a bufonaria, tais como Beth Lopes (USP), Claudia Müller Sachs (UFRGS), Joice Aglae (UFBA), Bya Braga (UFMG), Marianne Consentino (UFPE), Vanessa Bordin (UEA), Joaquim Elias (MG), José Tonezzi (UFPB), dentre outras. É provável que todas elas tenham tido a experiência, em seus processos de criação ou em sala de aula, de investigar a corporeidade grotesca a partir da utilização de enchimentos e artefatos para composição de deformações físicas. Para além desse procedimento, é possível identificar também algumas problematizações acerca da

¹² Roberta de Mello Casa Nova menciona a sua experiência na École Philippe Gaulier no artigo já mencionado *A estratégia do prazer ou o prazer da estratégia* (2017).



técnica, visando novas perspectivas a partir das experiências e peculiaridades de cada impulso artístico e vital, refletindo, como bem aponta Elias, a “multiplicidade de formas às quais [o bufão] se presta” (Elias, 2018, p. 21).

Em conversa informal na ocasião da XI Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas e II Colóquio de Pesquisa em Artes nas Escolas, realizada em novembro de 2022 na UFPB, a pesquisadora Nykaelle Barros (2017)¹³ comentou que vem trabalhando, em suas oficinas, outras proposições criativas na construção dos corpos bufões, partindo de outras indicações, em que ao invés de serem acessados os tipos *aleijado, corcunda, gordo*¹⁴, entre outros, investigam-se os bichos asquerosos. Em outra experiência, dessa vez no III Colóquio de Mascaramento da Cena Expandida, que ocorreu *on-line* em maio desse mesmo ano, deparamo-nos com outras possibilidades que vêm sendo desenvolvidas por pessoas que estão pensando e performando no universo bufo. Matheus Silva (UFMG) trouxe, por meio de uma comunicação performativa, um pouco de sua *Adivinha Diva*, uma “bufona *cyborg* bicha”, em que ela desenvolve na prática o conceito de instauração, de Étienne Souriau¹⁵. Segundo ela, com base no autor, “instaurar é fazer com que essas existências mínimas que nos habitam existam mais”¹⁶. Aline Marques apresentou parte de seu projeto de mestrado na UFRGS, onde propusera a criação de um monólogo em que a criação de sua nova bufona se daria sem o uso de “recursos concretos convencionalmente envolvidos na construção do corpo-máscara do bufão” (Marques, 2022, p. 8), diferentemente do que ocorrera nas suas outras criações – da bufona Celoi e do garoto Valdorf¹⁷.

Em sua dissertação, *Esculhambada: um modo bufo de criação*, Marques

¹³ Nykaelle Aparecida Pereira de Barros é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Em 2017, defendeu sua dissertação de mestrado, intitulada *Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo*, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

¹⁴ Na investigação do corpo bufão, a partir das técnicas de Lecoq e Gaulier, os atuantes utilizam-se de enchementos e artifícios que os caracterizam dessas formas.

¹⁵ Referência feita por Matheus Silva em sua comunicação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3cJ_oAFLACM&t=8426s>. Acesso em: 10 dez. 2022.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3cJ_oAFLACM&t=8426s>. Acesso em: 10 dez. 2022.

¹⁷ Em sua dissertação, Aline Schneider Marques discorre um pouco sobre o processo criativo da bufona Celoi, com a qual integrou o espetáculo *As bufas* (2008 a 2015) e do bufão Valdorf, com o qual realizou o solo bufo homônimo (2016).



(2022) propõe um cruzamento entre a bufonaria e a atuação em primeira pessoa, acentuando a urgência em trazer aquilo que a move no momento presente, e demonstrando interesse em acessar esse modo por meio de outros caminhos, que não o da dilatação física com base nos recursos convencionais advindos das técnicas francesas. Segundo a autora, cabem à bufonaria algumas “atualizações e problematizações no sentido de estabelecer diálogos com práticas contemporâneas” (Marques, 2022, p. 52).

Em todas elas, portanto, é nítida a problematização acerca do comprometimento ético e estético envolvido no modo de criação do mascaramento bufo. Silva inclusive, caracteriza como reivindicativa sua postura performática, em favor da causa LGBTQIA+. Barros, ao buscar outras formas de acessar o grotesco, atenta para o cuidado sobre o corpo do outro e sobre a receptividade a respeito do que é satirizado. Aline Marques, ao investigar sua bufona atuando em primeira pessoa, além de transitar do teatral para a performatividade, e de evidenciar esse mesmo cuidado com a comicidade que é desenvolvida no próprio corpo e no jogo com a plateia, acentua o caráter multifacetado do humano. Se considerarmos que o trabalho do bufão é tão pessoal quanto o do *clown*, inserindo-se na mesma lógica de “criar seu próprio *clown*”, como sugere Cláudia Müller Sachs (2017, p. 73), e lembrando que Aline tem dois bufões (a Ceoi e o Waldorf), anteriores ao seu processo mais recente, esse último aspecto parece corroborar com o conceito de instauração, apresentado por Matheus. São diferentes Alines que nela habitam, e que ela vai redescobrando, fazendo existir mais cada uma delas, por meio de cada processo investigativo.

Considerações finais

Ao entrar em contato com técnicas bufônicas na linguagem teatral, é importante a percepção do nosso lugar e das nossas feridas. Adentrar esse universo requer o despojamento das convicções, o contato profundo com a própria imperfeição. É pela exposição de si mesmo e pelo desejo de blasfêmia que a bufona ou o bufão se move. Os questionamentos e atravessamentos aqui desenvolvidos nos levam a pensar sobre o lugar de fala que ocupamos, enquanto



seres-artistas na sociedade. Refletir sobre o próprio lugar, portanto, é crucial quando se propõe investigar a bufonaria, devido à carga de pessoalidade envolvida e à busca por encontros fronteiriços.

Cientes de que caberia uma discussão mais aprofundada sobre o termo “lugar de fala”, bem como sobre o tema da identidade que perpassa esse conceito e tudo o que foi apresentado aqui, ativemo-nos a uma breve introdução acerca da problematização das técnicas do bufão, que vem sendo levantada por pesquisadoras brasileiras nos últimos anos. É de extrema importância, portanto, discutir e atualizar as técnicas, atentando sempre para a origem dessa figura ancestral, numa interação constante entre artistas, pesquisadores e todos os que se interessam pela comicidade e que reconhecem na estética desenvolvida uma relação direta com a ética presente no discurso bufo.

Se observarmos os bufões contemporâneos mencionados neste artigo, verificamos que suas performances não passam necessariamente pela deformação física ou pelo uso de artifícios para transformar o corpo. No teatro, os trabalhos de Nykaelle Barros e Aline Marques reforçam esse redirecionamento. Não se trata de se contrapor às técnicas desenvolvidas pelos pedagogos franceses, mas de ampliar as possibilidades de investigação das deformidades, e reconhecer na diversidade estética bufa o caráter múltiplo de sua expressão, sem perder de vista o prazer de existir e o de zombar, escrachada ou ironicamente, como forma de crítica e revelação das hipocrisias da sociedade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Ed. da Univ. de Brasília, 2010.

BARROS, Nykaelle Aparecida Pereira de. *Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo*. 2017. [92] f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. e notas de Maria Adriana Camargo Cappello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços e outros cômicos: do sagrado ao profano*.



In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

BORDIN, Vanessa Benites. *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRAGA, Bya. Figuras bufônicas: cultura material de ator e outros bichos. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

CASA NOVA, Roberta De Mello. A estratégia do prazer ou o prazer da estratégia. In: *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

DOCUMENTÁRIO - *O Riso dos Outros* (Pedro Arantes). Um filme dirigido por Pedro Arantes, 2012. 1 vídeo (51:37). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uVvYKY_qgd54&t=31s. Acesso em: 10 mai. 2022.

ELIAS, Joaquim. *No encalço dos bufões*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

FERREIRA, André Luiz R. *Bufonaria e política a partir de Leo Bassi*. 2018. [318]f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GAULIER, Philippe. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*. São Paulo: Sesc, 2016.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* / Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. In: *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

LOPES, Elisabeth Silva. A Blasfêmia, o prazer, o incorreto. *Sala Preta*, São Paulo, v.5, p. 9-21, 2005.

LUCENA, Ricardo; TONEZZI, José. Bufonaria e processo civilizador. In: *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

MARQUES, Aline Schneider. *Esculhambada: um modo bufo de criação*. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves - o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,



Campinas, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição - 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. In: *O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania*. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

SANTOS, Rafael Dayon de Sousa. *A paródia em meio ao caos: o jogo do bufão na sala de aula*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Departamento de Artes) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em: 17/04/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br