UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

VANESSA BENITES BORDIN

O jogo do bufão como ferramenta para o artista

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

VANESSA BENITES BORDIN

O jogo do bufão como ferramenta para o artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do teatro – Formação do artista teatral.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

São Paulo

2013

FICHA CATALOGRÁFICA (INCLUO NO PDF)

BORDIN, Vanessa Benites.

O jogo do bufão como ferramenta para o artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do teatro – Formação do artista teatral.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À Beth Lopes, que foi a pessoa mais importante para mim em São Paulo, por toda a compreensão, conhecimento e generosidade compartilhada. Também por sua paciência e amizade.

A minha família, que mesmo distante esteve sempre presente.

A Kaya, Patrícia e Livia, que foram minhas companheiras de jornada.

A Elizabeth Azevedo e Renato Ferracini por contribuíram com o desenvolvimento deste trabalho.

Esta pesquisa foi realizada com o financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo;

RESUMO

BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Este estudo tem como eixo a relação entre a prática artística e política do ator. A partir da pesquisa com o bufão pretende-se analisar a eficácia de seu jogo na realização de ações políticas, em lugares cênicos e/ou públicos. Esta pesquisa, que se refere ao campo da bufonaria, circunscreve a investigação na esfera do grotesco cômico popular. Sendo assim, centrado no caráter de denúncia e protesto do bufão, examina-se os jogos de paródia e blasfêmia que endereçam suas críticas e ações sempre em favor da liberdade. Parte-se da referência dos bufões e bobos da Idade Média para entendermos as raízes populares do jogo do bufão, analisando como os bobos do rei desempenhavam seu papel nesse período. Para pensarmos na evolução do trabalho com esta figura emblemática no teatro, vamos ao encontro de Bertolt Brecht, que percebe na figura bufonesca de Karl Valentin elementos para o ator de seu teatro político. E na atualidade, comparando a gestualidade crítica do bufão com a de artistas, por exemplo, examina-se os trabalhos de Reverend Billy, Guillermo Gómez-Peña e Leo Bassi que se utilizam do grotesco, da ironia e da bufonaria para denunciar as injustiças contra o homem na sociedade capitalista. Por fim, trazemos uma abordagem pedagógica sobre o trabalho do bufão para atores que desejam exercitar a denúncia de atitudes que consideram equivocadas na sociedade utilizando como ferramenta o humor e o prazer da blasfêmia da bufonaria.

Palavras-chave: Ativismo; Bufonaria; Denúncia; Grotesco; Humor.

ABSTRACT

BORDIN, Vanessa Benites. **The jester's game as a tool for the activist**. 2013. 114 f. Dissertation (Master's degree) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This study has as its axis the relationship between artistic practice and politics the actor. From the research I seek to analyze the buffoon with the effectiveness of his play in carrying out political actions in public places or scenic. This research, which belongs to the field of buffoonery, limited research in this sphere of popular comic grotesque. Thus, focusing on the character of complaint and protest buffoon, I examine the play of parody and blasphemy that address their criticisms and actions always in favor of freedom. It starts with the reference of buffoons and jesters of the Middle Ages to understand the grass roots of the game buffoon, analyzing how the fools King played its role in this period. To consider the evolution of working with this iconic figure in the theater, we meet Bertolt Brecht, who perceives the buffoon figure Karl Valentin elements for the actor in the political theater. And presente, comparing the critical gesture of buffoon with the man who graphite, for example, examine the works of activists as Reverend Billy, Guillermo Gómez-Peña and Leo Bassi who use the grotesque, irony and buffoonery to denounce the injustices against the man in capitalist society. Finally, we present a pedagogical approach on the work of buffoon for actors who wish to exercise social critique as a tool using humor and pleasure of buffoonery.

Keywords: Activism; Buffoonery; Complaint; Grotesque; humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 ERA UMA VEZ UM BUFÃO... ..	13
1.1 BUFÕES E BOBOS NA IDADE MÉDIA: SUBVERSÃO OU AFIRMAÇÃO?.....	13
1.2 TRIBOULET – O CONSELHEIRO POLÍTICO.....	28
1.3 BRUSQUET – O ASTUTO SUBVERSIVO.....	33
2 BUFÕES DO MUNDO, UNI-VOS!.....	38
2.1 BERTOLT BRECHT E O CÔMICO POPULAR KARL VALENTIN – SUBVERSIVO OU BOBO DO FÜRER?.....	38
2.2 OS ARTIVISTAS.....	54
2.2.1 Reverend Billy – “O profeta anticonsumo”.....	54
2.2.2 Guillermo Gómez-Peña – “ <i>O Latin Loco</i> ”.....	63
2.2.3 Leo Bassi – “o atípico e utópico”.....	70
3 A BIGORNA QUE CAI COMO UMA PENA.....	77
3.1 PARODIANDO O “BASTARDO” – O PRAZER DA BLASFÊMIA	77
3.2 GROTESCO: O CORPO SATÍRICO DO BUFÃO.....	92
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

A prática com o bufão possibilitou esta reflexão teórica a respeito do potencial crítico contido no jogo de paródia com humor desta figura, que se caracteriza por seu corpo grotesco e seu linguajar blasfematório. A descoberta desta linguagem foi uma revelação enquanto possibilidade artística, que aconteceu ainda durante a graduação em Artes Cênicas no Rio Grande do Sul. Foi o contato com o bufão que fez a pesquisadora sentir o que significa estar vivo em cena, entender o espírito do “aqui e agora” do teatro, abrindo-se para o jogo. Antes era difícil saber se colocar em contato com os colegas e compreender o que significava o jogo cênico. Cada um tem seu momento de descoberta, neste caso, o bufão foi a porta de entrada para posteriores avanços.

Assim que o interesse sobre o assunto se fez crescente, a vontade em conhecer mais pesquisadores e referências também aumentou, ainda no Rio Grande do Sul, tomou-se conhecimento da pesquisa de Elisabeth Lopes, e quando houve a oportunidade, no ano em que a pesquisadora chegou em São Paulo, a diretora e pedagoga estava ofertando uma disciplina da pós-graduação, por coincidência intitulada o ator bufão, aberta com possibilidades para alunos especiais, o resultado dos aprovados foi uma alegria, poderia agora estar perto desta referência e conhecer na prática sua pedagogia. O processo de vivência da disciplina foi enriquecedor, se conheceu novas formas de trabalhar com a bufonaria e um vasto número de referências teóricas, o que despertou o desejo de buscar algo dentro do assunto que pudesse ser explorado.

Quando surgiu a ideia de transformar este desejo em uma pesquisa de mestrado, pensou-se em focar no cunho político do bufão ligado ao seu caráter cômico popular, e como isto poderia se desdobrar em uma reflexão a respeito do trabalho do ator, uma vez que o tema é amplo. Deste modo, iniciou-se o estudo sobre estas questões em torno do bufão, pensando em como isto se dava na prática da pesquisadora e na prática de outros artistas.

Logo no começo da pesquisa, houve a possibilidade de ampliar o horizonte a respeito do político na arte, com a ideia de ativismo. Sendo a orientadora da pesquisa, membro do Instituto Hemisférico de Performance e Política e com uma pesquisa também voltada para a performance, foi possível um conhecimento sobre o campo da performance política. Houve a oportunidade de participar de um curso de Arte e Resistência, realizado em San Cristóbal de Las Casas no México em 2011, promovido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política, que foi fundamental para o desenrolar do estudo, pois possibilitou o contato com

ativistas que realizam suas ações de denúncia com humor, de maneira similar a ideia do jogo do bufão, inclusive dois dos artistas aqui abordados. Devido a essa oportunidade, o contato pode se fazer constante durante toda a pesquisa, inclusive com uma viagem a Nova York, onde se localiza a sede Instituto Hemisférico de Performance e Política, e também onde o artista Reverend Billy, um dos objetos de nossa pesquisa, vive e desenvolve grande parte de suas ações. Esse universo da performance política, principalmente por abranger os artistas, foi significativo para os novos rumos que a pesquisa tomou, passando a incorporar o termo para designar a ideia deste ator com um trabalho autoral, que tem como base a paródia com humor no desejo de realizar ações de protesto em espaços cênicos e/ou públicos.

A paródia com humor se efetiva no bufão pela construção de um corpo grotesco combinado a blasfêmia que suas ações e palavras podem representar, dentro de um universo lúdico, possibilitam ao ator um jogo livre de interpretação, pois o bufão não é um personagem, mas sim um trabalho de descoberta do próprio ridículo do ator. Desta forma, a pesquisa é calcada no desejo de analisar esta linguagem como um processo criativo para o artista, que através da prática com a paródia corporifica imagens reais para denunciar determinadas situações sociais, jogo este, em que o prazer é o elemento chave da descoberta. Alcançar o prazer da crítica na paródia com humor, partindo da desconstrução corpórea (que brinca com o feio, ridículo e obsceno) para quebrar paradigmas do próprio corpo do ator. Construindo uma forma exterior busca-se a interiorização de um “eu” mais profundo, um desnudamento de sua própria vaidade, por isso acredita-se também, que é uma experiência muito difícil e poucos conseguem atingir momentos de encontro total com a arte do bufão. Pode ser um trabalho doloroso para alguns e para outros a maior diversão, quem consegue encontrar o prazer da denúncia e da blasfêmia se delicia com a descoberta.

No intuito de compreendermos de onde vem a ideia de uma prática com o bufão, que tem origens primitivas e em diferentes povos, com seu apogeu em nossa cultura ocidental durante o período de passagem da Idade Média para o Renascimento, faremos uma análise da obra de Mikhail Bakhtin. O estudo de Bakhtin, analisa a obra literária de François Rabelais, na qual encontra referências a respeito dos bufões e bobos que faziam parte do universo medieval e representavam a subversão das regras rígidas do sistema feudal, já que durante o período festivo era permitido a eles rir e parodiar os cerimoniais sérios da igreja católica invertendo a hierarquia vigente. O caráter de libertação está contido principalmente no disfarce e na imitação por meio da paródia que permite a brincadeira durante o período festivo, libertando os participantes do peso da seriedade medieval, representando a renovação de papéis sociais. Nesse período, os bobos do rei desempenhavam um papel importante, muito

além de divertir, eles eram os únicos que podiam falar tudo ao rei, a verdade que feria e que poucos tinham coragem de dizer. Eles exerciam inclusive um papel político, dando conselhos ao rei e podendo zombar de outros poderes como a Igreja e a nobreza, sempre protegido pela bobice que representavam, como veremos a partir das histórias de dois bobos renomados: Triboulet e Brusquet, pertencentes à corte francesa.

A ideia de inversão hierárquica e subversão das regras, que faz parte do universo bufonesco, é uma referência importante para que o ator perceba o potencial de denúncia do bufão, acredita-se que essa é uma das funções do bufão nos dias de hoje, fazer a denúncia por meio da paródia com humor. É relevante destacar que esses elementos faziam parte de um universo livre e de brincadeira, proporcionado pelas festas populares, sendo de igual relevância que se mantenha este mesmo estado de liberdade e brincadeira no jogo do ator bufão nos dias de hoje.

Para pensarmos em como seria o bufão da atualidade, primeiramente é importante observar que apesar da figura dos bobos e bufões terem desaparecido após o período medieval, os cômicos populares continuaram existindo e guardaram em seu repertório essas origens, e muitos encenadores importantes do século XX olharam para eles e perceberam que possuíam uma dinâmica de improviso e contato direto com o público que se diferenciava da maneira tradicional de representação em voga no teatro europeu, estes encenadores como Stanislavski, Meyerhold e Brecht, perceberam que poderiam resgatar algo do cômico popular para o trabalho em seu teatro. Sustentado por um estado de jogo, o trabalho desses cômicos mostra-se movido pelo prazer e pelo divertimento. Com escárnio, eles lançavam questionamentos a sua sociedade, na medida em que ridicularizavam suas instituições de saberes e poderes, denunciando e se divertindo com as paixões e vícios do comportamento humano.

No caso de Brecht, seu trabalho se aproxima de nosso estudo, pois ele encontra na figura de um ator cômico popular, Karl Valentin, premissas básicas para a elaboração de técnicas para o ator de seu teatro. O mais relevante, é que Brecht pensa em um teatro crítico, no qual o ator esteja carregado de críticas conscientes em sua atuação, no intuito de fazer a denúncia social. Portanto, o caráter político da bufonaria é retomado por Brecht, causando, poderíamos dizer, uma revolução na maneira de pensar o teatro de sua época. Revolução essa que fez com que seu trabalho servisse e hoje ainda serve de modelo para artistas de diferentes partes do mundo, não só pelos recursos técnicos, mas principalmente pela ideia de um teatro que aborde questões sociais, sem a perda do prazer. Essa ideia de prazer e diversão em Brecht,

que traz de sua experiência com Karl Valentin, é a mesma ideia do prazer e diversão do jogo do bufão que também tem em si o desejo de crítica social.

O pensamento ideológico de Brecht sobre o teatro, se reverbera na prática de artistas que hoje trazem elementos da bufonaria em seu trabalho para fazer ativismo, são os ativistas (ao final do trabalho encontra-se a definição destes termos). Dentro de inúmeros trabalhos de artistas ativistas que encontramos na atualidade, alguns se destacam por se aproximarem da ideia do bufão que desejamos hoje, já que se trata de um trabalho artístico autoral de cunho político, com humor, brincadeira, sátira, blasfêmia, contato direto com o público e que acontece em diferentes espaços. Portanto, vemos a possibilidade de abordar as ações de alguns ativistas, principalmente por se tratarem de figuras políticas com pensamentos político, que utilizam o humor para difundir sua ideologia. Optamos por três, relacionando-os com os conceitos tratados por Jacques Lecoq, que fala de três tipos de bufões: o profeta, o fantástico e o grotesco¹. Assim, vimos uma possibilidade de profeta, tendo como referência Reverend Billy. Já, para falarmos do bufão fantástico, analisaremos o trabalho do artista Guillermo Gómez-Peña. E o eleito como bufão grotesco, é o “*atípico e utópico*”² bufão Leo Bassi.

Para fecharmos nossa reflexão nesta pesquisa, vamos falar do trabalho pedagógico com o bufão a partir de experiências pessoais da pesquisadora, tendo como referência o trabalho de artistas pedagogos como: Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Elisabeth Lopes e Daniela Carmona. Assim, pretendemos mostrar caminhos que podem servir de modelo para os artistas que buscam no trabalho com o bufão - ou que buscam um trabalho com o humor da bufonaria -, para a criação de algo próprio a partir da experiência íntima e pessoal de autoconhecimento do próprio ridículo para encontrar o ridículo do outro, no intuito de realizar a denúncia com o prazer da blasfêmia.

Pensamos ser necessário fornecer ao leitor uma trama de conceitos, que constituem a complexidade da figura do bufão. Por tal razão, falaremos do grotesco, visão estética, por onde ele transita. É preciso também situar a questão do popular, pois ele tem sua origem ligada à cultura cômica popular. Em seguida, o conceito de ativismo aparece enquanto ideia chave de como poderia dar-se a denúncia do bufão na atualidade. Por fim, uma breve relação da ideia de performance com a bufonaria ligada ao popular e ao conceito de ativismo. Assim, acreditamos ser importante que primeiramente o leitor esteja a par dos conceitos que envolvem o universo dos bufões e bobos, para que os compreenda melhor quando deparar-se

¹ LECOQ, Jacques. O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac, 2010: 182.

² Como ele se autodenomina em algumas entrevistas e em sua página do facebook.

com eles. Estes conceitos estão definidos ao fim do terceiro capítulo como uma espécie de glossário, intitulado: Mergulhando no universo dos bufões.

1 ERA UMA VEZ UM BUFÃO...

1.1 BUFÕES E BOBOS NA IDADE MÉDIA: SUBVERSÃO OU AFIRMAÇÃO?

O importante estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra literária de François Rabelais ajuda-nos a melhor compreender o vasto mundo de manifestações populares e folclóricas da Idade Média e Renascimento, cuja tendência cultural baseada no humor e no riso contém conceitos fundamentais para esta pesquisa sobre os bufões. Os conceitos enfatizados por Bakhtin mostram-nos a importância do riso para a cultura da época em contraposição ao tom sério e oficial da cultura feudal e eclesiástica do período medieval. Os bufões e bobos são figuras características do mundo romanesco de Rabelais que representam uma forma de vida do universo medieval e renascentista, fundamentais para compreender o sistema de imagens que compõem a obra do autor.

Este sistema de imagens que tem suas raízes na cultura cômica popular auxilia-nos, como ponto de partida histórico, no entendimento de alguns dos principais elementos que caracterizam o jogo do bufão. Aqui evidenciamos os seguintes: a paródia com humor, incluindo a linguagem blasfematória ou linguagem familiar da praça pública; e o princípio material e corporal, representado pelo corpo grotesco do bufão.

Os bufões e bobos faziam parte das festas cômicas populares do período de transição da Idade Média para o Renascimento, que aconteciam nos campos e nas cidades ao lado de eventos sérios e solenes. “O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos”.³

A paródia realizada com humor trazia à tona a inversão das hierarquias, deste modo, as figuras superiores (como membros da Igreja e nobres) eram rebaixadas ao plano inferior, o que era permitido durante este período festivo, pois “o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’ e por isso têm direitos e privilégios especiais. Estas figuras que riem, elas mesmas são também objeto de riso.”⁴

³ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec. 3ª edição, 1996: 4.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). São Paulo: Hucitec, 1988: 276.

Ao parodiar, o bufão conquistava o universo sério do mundo medieval colocando-se como igual, ou melhor, invertia a hierarquia e assumia o papel de “rei”, colocando-se acima do sistema que o oprimia, podendo, assim, rir desse mesmo sistema. Percebemos que o riso da paródia é potencialmente crítico, pois possui uma estrutura de desmoralização ao zombar do poder, e está intrínseco ao jogo do bufão desde sua origem.

Bakhtin mostra-nos que a Idade Média, por ser consentido aos bufões fazer paródia dos cerimoniais sérios, possuía um caráter libertador, provocando, assim, uma nova visão que trouxe a marca da dualidade na percepção do mundo: de um lado, a visão oficial e religiosa, configurada pelos valores da sociedade feudal e eclesiástica; de outro, a visão não oficial, representada pela cultura cômica popular, com seu caráter festivo e carnavalesco, invertendo a ordem social, tendo na figura do bufão a sua maior representação.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior a igreja e ao estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens na Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo.⁵

A dualidade na concepção do mundo medieval e renascentista pressupõe a ambivalência que possibilita ao bufão a experimentação com o cômico e o trágico, o sublime e o grotesco, o sagrado e o profano como elementos indissolúveis, pois essas contradições compõem o mundo. E uma não poderia existir sem a outra. Assim, as contradições é que caracterizam o homem, são elas que o diferenciam dos animais e dos seres sobrenaturais, elas trazem ao mesmo tempo o que o homem tem de mais instintivo e também racional, contrapondo-se e dialogando. O corpo do bufão é constituído de contradições, relacionando-se consigo mesmo e com o outro, representando o outro, mas também negando-o ao criticá-lo, negando, com isso, a si próprio, uma vez que a contradição representa também a negação de algo.

Na Idade Média os bufões e bobos não eram atores que representavam um personagem somente durante os eventos cômicos, eles viviam essa situação em tempo integral. Podemos ver que já possuíam uma das características atribuídas aos artistas no sentido moderno do termo.

⁵ BAKHTIN, 1996: 4-5.

Os bufões e bobos, como por exemplo, o bobo Triboulet, que atuava na corte de Francisco I (e que figura também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais encarnavam uma forma especial de vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.⁶

Este diferente modo de viver é ressaltado durante as festas populares, principalmente no carnaval, onde o bufão é coroado rei. Bakhtin mostra-nos que a carnavalização possibilita uma visão crítica do mundo, onde as hierarquias entre os homens são eliminadas, promovendo a inversão de papéis sociais e com isso, novas relações entre os indivíduos. “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.”⁷

Deste modo, bufões e bobos (personagens típicos do carnaval), representam a liberdade, quando, ao romper com o caráter de seriedade medieval, revelam novas possibilidades de relações entre os homens. A partir do humor e da diversão estes denunciam os equívocos do sistema vigente na época. “A mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética de denúncia (paródica) do bufão.”⁸

A denúncia camuflada pelo caráter de libertação evidencia-se com a paródia humorística, que possibilita a brincadeira durante o período festivo, representando a reestruturação dos papéis sociais.

O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única do gênero.⁹

Durante as manifestações cômicas populares medievais, cria-se uma maneira própria de comunicação: o uso de grosserias, palavrões e xingamentos. Para Bakhtin foi o caráter

⁶ BAKHTIN, 1996: 7.

⁷ BAKHTIN, 1996: 8.

⁸ BAKHTIN, 1988: 278.

⁹ BAKHTIN, 1996: 9.

sério da Idade Média que possibilitou a difusão do riso de libertação, tendo na figura do bufão o principal elemento da época a revelar esse riso degradante, realizando a paródia através da linguagem blasfematória, ou o que ele chama de “linguagem familiar da praça pública”¹⁰, caracterizando-se pelo uso frequente de xingamentos e expressões blasfematórias que tem sua origem da comunicação primitiva dos povos.

Nas civilizações primitivas a comunicação com expressões blasfematórias tinha uma função mágica, que se transformou ao longo da evolução humana. No carnaval, esta adquire outro sentido, permitindo aos participantes experimentar um momento de brincadeira sem restrições ou proibições. “Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico e secundário do mundo.”¹¹ A linguagem familiar da praça pública está diretamente ligada ao “princípio material e corporal”¹² que é compreendido como sendo popular e universal, rebaixando ao plano material e corporal - o da terra e do corpo - tudo que é elevado e espiritual.

O bufão traz em seu corpo o “princípio material e corporal” que configura a inversão do elevado e espiritual para o plano do “baixo”, que é o contato com o lado mais primitivo do homem, revelando o ridículo de figuras soberanas ao representá-las de maneira invertida, rebaixando-as por meio da paródia com humor.

Bakhtin demonstra em sua obra que foi o caráter de seriedade medieval que criou essa válvula de escape para o homem através da bufonaria e do riso. O homem necessitava, em algum momento da vida, libertar-se de todas as amarras impostas pelo sistema feudal e eclesiástico da época e encontra esse momento durante as festas populares onde podia divertir-se livremente.

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se a mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz.¹³

Portanto, o riso do bufão traz em sua história um caráter de degradação do poder, que surge como metáfora da subversão das regras através do linguajar injurioso e blasfematório ligado ao “baixo material e corporal” intensificando a paródia. Como nos fala a pesquisadora e orientadora desta dissertação Elisabeth Lopes em sua tese sobre bufões: “O gesto hiperbólico e o discurso chistoso, por extensão, também se afirmariam pela excentricidade e

¹⁰ BAKHTIN, 1996 - 2002.

¹¹ BAKHTIN, 1996: 15.

¹² BAKHTIN, 1996.

¹³ BAKHTIN, 1996: 80.

pela liberdade de expressão.”¹⁴ Consequentemente, acredita-se que o jogo com a blasfêmia e o corpo grotesco possibilite chegar a um estado de liberdade consciente, pois se passa a compreender o mundo a partir de uma visão menos racional e mais visceral e instintiva.

A linguagem blasfematória, com suas grosserias, juramentos, maldições e gesticulações obscenas, era liberada na praça pública e representava particularidades da linguagem não oficial. Era uma forma de resistência às regras de linguagem e considerada uma violação.

Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais de linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais.¹⁵

Grande parte dos conceitos, que aparecem como princípios do jogo do bufão, fazem parte do sistema de imagens da cultura cômica popular. “Nesse sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado”¹⁶. Essa tradição persiste até hoje nas festas populares carnavalescas, onde se espanca e queima um boneco, que muitas vezes é representado por figuras de políticos. O ritual de espancar os bonecos do carnaval pode ser interpretado com o mesmo sentido da época medieval, pois é uma forma dos participantes se libertarem daqueles que os oprimem, denunciando seus atos e rebaixando-os, como na brincadeira do Nego Fugido, que o fato dos participantes escarnecerem seus opressores faz com que se sintam libertos ao conhecerem sua verdadeira história.

Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que seu reino terminou, disfarçam-no, mascaram-no, fazendo-o vestir a roupa do bufão. Os golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põe a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no de suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes destronam o soberano.¹⁷

O travestimento, ou disfarce, funciona como uma máscara de corpo inteiro e assim como o bufão que usava as roupas do rei e aos poucos ia se desnudando e revelando sua

¹⁴ LOPES, Elisabeth Silva. Ainda é tempo de bufões. (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001: 30.

¹⁵ BAKHTIN, 1996: 162.

¹⁶ BAKHTIN, 1996: 172.

¹⁷ IDEM 16.

essência verdadeira, o ator que parodia também se caracteriza ao vestir a máscara que o assemelha ao seu objeto de paródia, denunciando atos e convicções de quem está parodiando. “Na Medida em que o bufão usa o recurso da paródia de saída ele parte de uma referência real, sendo que a imagem da derrisão será o seu duplo parceiro.”¹⁸

A paródia, intensificada pelo travestimento, evidencia seu caráter cômico, uma vez que a característica de travestir-se está intrínseca ao homem desde sua origem, provinda das festas carnavalescas que segundo Dario Fo, também interessado no estudo sobre os cômicos populares, existiu em todos os tempos e em todos os lugares: “Percebe-se na festa do carnaval o aflorar de um ritual muito antigo simultaneamente mágico e religioso. Certamente, é na origem da história humana que encontramos as máscaras e, com elas, o travestimento.”¹⁹

Podemos observar que o ato de travestir-se ou disfarçar-se passa por transformações ao longo da história da humanidade, adquirindo novos sentidos, até chegar a ser utilizado como máscara pelos cômicos que divertem o público com a paródia. Esta paródia com humor, que no bufão se dá a partir da sua “máscara” que representa a tolice, é enormemente ambivalente ao brincar com elementos contrários, criando contradições, o que pressupõe “ambiguidade, com os valores estabelecidos contraditos.”²⁰

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente: ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na observância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da seriedade.²¹

Com a máscara da tolice, o bufão pode revelar suas verdades rindo, pois está fora das regras do mundo oficial. A forte imagem da tolice, simbolizando o saber, pode criar desdobramentos de imagens que contribuem para o trabalho do ator, pois ela contém a ideia de sabedoria que liberta das regras e preocupações da vida cotidiana, possibilitando ao ator fazer a denúncia social com humor.

A tolice é representada pelo corpo grotesco que não está pronto nem acabado, ele é um corpo em movimento, sempre pronto a se recriar, a se transformar e a construir outro corpo, em um ciclo constante que representa vida, morte e renascimento.

¹⁸ LOPES, 2001: 72.

¹⁹ FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: SENAC, 2004: 31.

²⁰ FO, 2004: 142.

²¹ BAKHTIN, 1996: 227.

O caráter de eterna transformação e renovação cíclica faz com que este corpo grotesco esteja aberto para que o mundo possa entrar e sair dele, “esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”²². Por isso, o corpo grotesco é representado principalmente pelos orifícios, partes do corpo que estão abertas para entrada e saída do que quer que seja.

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou um segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo: e em seguida o traseiro.²³

A figura do bufão tem seu corpo grotesco que representa o exagero e que o mantém em contato com o mundo, pois está livre, deixando-se penetrar e penetrando. É um corpo que se desdobra em outro corpo ao exagerar os órgãos que, ou estão escondidos na maior parte do tempo, como o falo e o ventre, ou escancarados, como o nariz e a boca.

A ideia do corpo grotesco é ultrapassar seus próprios limites, já que está em contato com o todo do mundo, permitindo-se ora fazer parte dele, ora devorá-lo. O corpo grotesco no bufão representa a subversão, pois rebaixa e inverte os atributos reais ao ser a representação derrisória do rei. “No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, invertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”.²⁴

O “mundo às avessas” representado pelas festas populares se caracterizava por inverter a ordem hierárquica dessa passagem da Idade Média para o Renascimento, que foi um período de renovação do pensamento filosófico da época, onde o teocentrismo deu lugar ao humanismo, colocando o homem como centro (antropocentrismo), valorizando a razão. Ocorre, então, uma ruptura com as estruturas medievais e um florescimento cultural e científico, assim, essas festas populares passaram a simbolizar a perspectiva desse novo ideal de mundo, período de transformações nas áreas da vida humana, representando a passagem do feudalismo para o capitalismo.

A visão de Mikhail Bakhtin a respeito da função do riso nas festas populares da Idade Média e Renascimento é criticada por George Minois²⁵, que questiona o poder subversivo

²² BAKHTIN, 1996: 276.

²³ BAKHTIN, 1996: 277.

²⁴ BAKHTIN, 1996: 325.

²⁵ MINOIS, George. História do Riso e do Escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.

desse riso. Deste modo, Minois acredita que ao contrário do que pensava Bakhtin, as festas cômicas populares serviam para inverter a hierarquia, não por ser uma forma de libertação do caráter sério e oficial da Idade Média, mas sim porque tinham o intuito de reforçar a hierarquia vigente.

Na idade Média, o riso carnavalesco é antes um fator de coesão social que de revolta. Derrisão ritualizada, o Carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos. (...) O riso carnavalesco medieval contempla, ao mesmo tempo, a ordem social e as exigências morais pela paródia e pela derrisão, que demonstram, a um só tempo, o grotesco do mundo insensato e a impotência do mal.²⁶

Desfavorável à ideia de que o riso é uma arma de libertação na mão do povo contra os seus opressores, Minois vê nas festas populares um lugar em que estes estabelecem claramente suas regras sociais, e que, ao propor a inversão de papéis, esta acaba por reforçar a hierarquia vigente.

Para Minois, quando os opressores permitiam aos bufões fazer a paródia com seus corpos grotescos e sua linguagem blasfematória, estavam, na verdade, mostrando ao povo o que não era normal, o que estava fora dos padrões estabelecidos, tratando isso como um exemplo a não se seguir. Deste modo, liberava-se o travestimento, a paródia e a utilização livre da linguagem blasfematória para que a população experimentasse aquilo que era anormal e após o período festivo voltasse à vida com mais disciplina às normas.

Na Idade Média, o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo do bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina.²⁷

Minois pretende fazer uma crítica à possibilidade da paródia medieval ser um meio de denúncia e subversão. Para ele a paródia dos poderosos ao invés de rebaixá-los ao plano do “baixo material e corporal”, aumentava sua autoridade e por isso era aceita pelo sistema feudal e eclesiástico. Podemos perceber que ele vai à contramão da ideia de Bakhtin sobre o poder subversivo do riso na época medieval, mostrando que também existia uma apropriação dessas festas cômicas populares por parte do sistema vigente como recurso regulador.

²⁶ MINOIS, 2003: 168-169.

²⁷ MINOIS, 2003: 174.

O riso da festa coletiva na Idade Média recorre à paródia, porque a cultura, essencialmente oral, era muito ritualizada, repetitiva, e o ritual, conhecido por todos, pode facilmente derivar para a paródia cômica. Esse riso de grupo, tirânico, é poderoso fator de coesão social e de conformismo. Ele parodia para reforçar as normas e os valores, não para atacá-los. (...) O soberano cômico, imitando o soberano sério, confirma o poder deste último; o riso de um só faz exaltar o poder do outro, porque não há alternativa. Rir da paródia do poder não é rir do poder, este adquire um aumento de legitimidade.²⁸

Mas apesar de sua oposição à postura de Bakhtin, Minois considera sua obra importante para entender a época de transição da Idade Média para o Renascimento, pois, deflagra este período de renovação do pensamento humano, principalmente no que concerne ao estudo sobre o sistema de imagens do grotesco cômico popular presente na obra de Rabelais. Contudo, deixa claro que suas conclusões sobre o riso medieval e renascentista diferem das dele.

Ao contrário do que Mikhail Bakhtine pretendia, não é um riso popular de contestação, mas um riso de massa e de exclusão. A Idade Média exclui e marginaliza, pelo riso, aqueles que violam seus valores, ou que querem mudá-los, como o testemunham o *charivari* ou o humor dos sermões. O riso do fim da idade média é agressivo, de exclusão.²⁹

Para Minois, a visão de Bakhtin é uma percepção idealista do mundo a partir de sua orientação política marxista, que o leva a ver a cultura popular medieval como referência à sua realidade social e política na União Soviética, produzindo uma espécie de projeção do que vislumbra como possibilidade de libertação para o povo, que tem em suas raízes a cultura cômica popular.

Os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista. O revelador dessa revolução pelo riso foi Rabelais, o Marx da hilaridade, o fundador da internacional do riso, cujo apelo à união dos ridentes do mundo inteiro prefigura o que o Manifesto lançara aos proletários. A analogia não é fortuita: escrevendo na URSS dos anos 1930, Bakhtine não podia deixar de dar a sua obra contornos marxistas, mesmo que suas íntimas posições pessoais ainda sejam, hoje, objeto de debate.³⁰

Sabe-se, no entanto, que sempre existiram festividades que serviram para fortalecer a hierarquia vigente e festividades que buscaram o contrário disso. Talvez Bakhtin tenha se

²⁸ MINOIS, 2003: 181.

²⁹ MINOIS, 2003: 240.

³⁰ MINOIS, 2003: 272.

limitado apenas a falar daquelas caracterizadas por inverter a ordem estabelecida. O fato é que temos a obra de Minois para contrapô-lo, ajudando-nos a complementar o pensamento sobre o poder do riso medieval e renascentista, mostrando também o seu caráter contraditório.

O medievalista Paul Zumthor traz os dois lados sobre o caráter das festividades e mostra que durante a Idade Média existiam as festas que reforçavam a hierarquia vigente e as festas que invertiam essa hierarquia, evidenciando a teatralidade do mundo medieval.

No centro da teatralidade desse mundo, a Corte do príncipe, teatro por excelência, apresentava-se como um lugar elevado, visível a todos, marcando o coração da Cidade (em razão de esquemas de pensamentos arcaicos, artificialmente mantidos e nos quais se acreditava ou se fingia crer), mas não separado dela e onde se desempenhava uma ação projetada num tempo imutável, ligado ao vivido por uma relação de analogia. Neste palco os Papéis reassumiam toda individuação num discurso emblemático. Mas este discurso era duplo (como dupla era a festa que ele pedia: Comemoração ou Carnaval: ora confirmava, ora invertia. O que ele confirmava era a aparência de um mundo que tomava por vazio; se ele se invertia era para mostrar o espelho deformante da paródia, manifestando o vazio: ou ainda o espelho não tinha estanho, era apenas uma janela fechada, para além da qual a Morte fazia caretas. Valores convencionados, fundados só nas palavras do príncipe, do obispo ou de poetas, seus porta-vozes; ou ainda esta ameaça de aniquilamento; tudo isto inextricavelmente misturado. Duplicidade profunda das formas oferecidas, cujo sabor amargo ou irônico provinha da circulação incessante, dessas rupturas, dessa marola (*remous*), sob a firmeza retórica e a continuidade das superfícies.³¹

Apesar de criticar a unilateralidade do pensamento idealista de Bakhtin, que aborda somente as festas cômicas populares como forma de libertação do povo, Minois admite que na Idade Média houvesse sim, uma forma de riso com poder revolucionário, que era representado pelos goliardos. Os goliardos eram clérigos pobres, que foram afastados da universidade pela Igreja, ficando a mercê da marginalidade e, portanto denunciavam os abusos da sociedade feudal com sermões báquicos e missas paródicas. Eles não apenas zombavam, mas viviam de maneira diferente, o que provava que podia se viver em outro sistema de valores.³²

Todavia, como vimos anteriormente, Bakhtin diz que os bufões e bobos não eram atores que representavam seu papel, eles viviam estes papéis em tempo integral. O fato é que os goliardos existiram e também eram classificados como bufões, como nos fala o próprio Minois:

³¹ ZUMTHOR, Paul. Falando de Idade Média. São Paulo: Perspectiva, 2009: 93 - 94.

³² MINOIS, 2003: 186 - 187.

Qualificados, às vezes, de jograis, bufões, ribaldos ou vagabundos, eles têm uma reputação cáustica, e os historiadores sentem dificuldade para situá-los. Até a origem de seu nome permanece misteriosa. Se a etimologia mais séria o faz derivar de gula, goela, significando com isso que eles são gritadores, eles também costumam ser vinculados a Golias, o herói negativo, adversário de Davi. É que sua reputação é muito ruim.³³

Parece difícil situá-los, mas sabe-se que faziam paródia com humor durante a Idade Média, e pelo visto esta tinha um caráter subversivo e revolucionário, o que reforça a ideia de que podemos nos apropriar dos elementos contidos no riso do bufão como ferramenta de denúncia social. Claro que devemos ter em mente que o caminho que estamos percorrendo é formado por estradas tortuosas que se bifurcam, já que a paródia com humor pode ser incorporada tanto no sentido de subverter como o de regular o sistema vigente, tudo vai depender da maneira como ela é utilizada, levando-se em consideração sempre o contexto social em que está inserida.

Os goliardos também usavam blasfêmias e obscenidades nas cerimônias cultas, para rir do sagrado, porém, não eram aceitos dentro dessas cerimônias, o que os difere dos demais bobos e participantes das festas carnavalescas. Eles eram proibidos de participar das cerimônias sérias e acabaram desaparecendo no decorrer dos tempos, porque na verdade, o que se condenava neles não eram suas blasfêmias e paródias, mas sim sua forma de vida. “Seus propósitos blasfematórios e obscenos contra as cerimônias do culto, contra o clérigo e seus vícios, contra as crenças fundamentais deixam pairar uma forte suspeita de ateísmo.”³⁴ Os goliardos denunciavam condutas que acreditavam equivocadas fazendo uma espécie de ativismo, pois como vimos sua forma de vida estava ligada a sua arte e o mais revolucionário nisso tudo é que viviam a partir de suas próprias regras.

É a vagabundagem que torna seu riso perigoso. Nas festas oficiais, a derrisão, mesmo muito impertinente, é controlada, circunscrita; ela é expressa pelas pessoas do lugar, conhecidas, integradas à sociedade local e que aprovam os valores coletivos. O goliardo diz a mesma coisa que os alegres foliões do Carnaval; se seu riso se revela subversivo, é porque ele se encarna num gênero de vida que propõe uma verdadeira alternativa.³⁵

Contudo, Minois parece não considerar o fato de que Bakhtin fala dos bufões e bobos de maneira geral, assim, supõe-se que Minois generalize ao dizer que o riso medieval era opressor, embora ele mesmo destaque os goliardos, que representavam um tipo de riso

³³ MINOIS, 2003: 186.

³⁴ MINOIS, 2003: 187.

³⁵ MINOIS, 2003: 187.

revolucionário. Minois observa o caráter dúbio inerente às manifestações populares cômicas, que podem se caracterizar como arma de resistência de um povo, mas que muitas vezes acabam sendo incorporadas e aceitas pelo sistema vigente servindo como arma opressora. Está claro, que Bakhtin aborda somente a característica subversiva do riso, falando do bobo do rei e de todos os bufões presentes nas festas populares, inclusive o próprio povo, que se disfarçava e parodiava. Nota-se que o que mais incomoda Minois é a ideia do riso como possibilidade de libertação para todo o povo, criticando o fato de que todos que brincassem o carnaval estavam fazendo parte de um sistema que invertia as hierarquias.

No entanto, Minois não é contrário à ideia de que o bobo do rei tivesse um poder subversivo, porque este era sempre bufão, não somente no período festivo. Fala que na Idade Média, o bobo do rei tem uma posição relevante, capaz de revelar todas as verdades ao rei. Para Bakhtin todos podiam subverter as regras, para Minois não. Apenas o bobo podia, pois vivia este estado em tempo integral.

O bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar.³⁶

Os bobos representavam uma compensação à exaltação do poder, uma vez que todos os reis possuíam seus bufões. Ficaram conhecidos internacionalmente como bobos do rei. Só ele podia dizer tudo ao rei porque estava protegido pela máscara da loucura, o que o transportava a um universo simbólico, colocando-o como um sábio.

Importante ressaltar que na Idade Média a loucura tinha um significado diferente do da nossa sociedade atual, possuindo um caráter mágico e de sabedoria, como nos mostra Michel Foucault³⁷ ao falar da *Sultifera Navis*³⁸ ou “Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos.”³⁹ Embarcação que realmente existiu durante a Idade Média e inspirou muitos escritores e artistas como o pintor Bosch.

Na primeira parte de seu trabalho, Foucault faz uma análise da loucura na Idade Média e Renascimento a partir da literatura de Erasmo, das pinturas de Bosch e Brueghel, mostrando a força da simbologia dessas figuras e como elas retratavam a imagem da loucura e suas

³⁶ MINOIS, 2003: 230-231.

³⁷ FOUCAULT, Michael. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978.

³⁸ FOUCAULT, 1978: 7 (Subtítulo da primeira parte).

³⁹ FOUCAULT, 1978: 13.

significações, tendo como ponto de partida a Nau dos Loucos da pintura de Bosch, mais tarde transformada em poema, servindo como o fio condutor da escrita.

A ideia de Foucault sobre o caráter da loucura na Idade Média ajuda a refletirmos sobre o poder do riso do bufão (o louco) como arma de subversão das regras, crítica e denúncia social.

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e na sotias, a personagem do louco, do simplório, ou do Bobo assume cada vez mais importância. (...) Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. As antigas festas dos loucos, tão consideradas em Flandres e no Norte da Europa, não deixam de acontecer nos teatros e de organizar em crítica social e moral aquilo que podiam conter de paródia religiosa e espontânea.⁴⁰

Percebemos que a loucura assume um sentido ligado à verdade, e isto acontece não somente nas festas populares, mas também na literatura, na pintura e no teatro, criando a metáfora de estar mais próxima daquilo que seria a razão, ou o que seria a verdade, do que a própria racionalidade.

Fo em seu estudo também traz uma revelação importante da referência da Nau dos Insensatos: alguns de seus navegantes, na verdade, não eram loucos (no sentido de doentes mentais), mas sim críticos que denunciavam a moral da época. “Muitos deles não poderiam, de modo algum, ser considerados loucos, mas incomodavam com suas críticas contínuas e suas ironias contra os sagrados lugares-comuns da moral, da religião e da administração pública.”⁴¹

Deste modo, o bobo do rei veste a máscara da loucura falando o que pensa e, por estar vestido como louco, é aceito dentro da cultura feudal e eclesiástica. Seu caráter subversivo parece estar no fato dele não ser um personagem que vem parodiar apenas em um determinado período do ano. Ele o faz de modo constante, pois o bobo é sempre o bobo e está sempre com o rei, o que o diferencia do restante do povo que somente no momento festivo se traveste e parodia.

⁴⁰ FOUCAULT, 1978: 18-19.

⁴¹ FO, 204: 118-119.

O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas coincidência que a função de bobo do rei tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato.⁴²

A sensatez representada pelo riso do bobo lembra ao rei que ele também é um mortal e isto o ajuda a não se perder no seu poder. Todos os reis e rainhas possuíam um bufão, muitas vezes escolhidos por suas habilidades e também por suas deformidades que além de proporcionarem o riso, significavam sorte.

Ele soube utilizar a loucura, que os escultores e os vidreiros das catedrais representam sob os traços de um homem seminu, carregando uma clava – que se transformará mais tarde num bastão- e recebendo um pedregulho na cabeça: imagem do bobo caçado pelas crianças a pedradas. Trata-se de um bobo comum, do verdadeiro bobo, mais ou menos inquietante, de quem as comunidades procuram se livrar. Porém, é um bobo honorável, respeitável e respeitado, ao qual a Idade Média deu um lugar importante: o bobo do rei.⁴³

O bobo representa o ridículo com seu capuz com orelhas de asno, seu saco de ervilhas e seu bastão. Muitas vezes aparece bem vestido como o rei ou usando a tradicional roupa de bobo da corte com losangos nas cores amarela e verde, escolha de cores esta não feita ao acaso, já que elas possuem um caráter simbólico:

O verde é a cor da ruína e da desonra; o amarelo, cor do açafrão – que tem influências maléficas e atua sobre o sistema nervoso, provocando riso incontrolado -, é a cor dos lacaios, das classes inferiores, dos judeus. Às vezes aparece o vermelho, como no traje de *Hainselain Coq*, bobo de Carlos VI. Isso também é símbolo de fantasia, ideia reforçada pela bexiga de porco inflada, contendo ervilhas secas, que evoca a cabeça vazia de bobo. Sobre sua roupa, costuram-se pequenos sinos cujo tilintar incessante faz pensar no caos primitivo, na matéria inorgânica. O bobo carrega um bastão encimado por uma cabeça de bufão com guizos; é seu cetro derrisório, que para alguns evoca também um falo.⁴⁴

Portanto, o bobo do rei é aquele que representa a paródia constante do seu senhor, ele é a própria inversão, é bufão em tempo integral e sua função de provocar o riso é primordial, pois se não cumpri-la pode ser decapitado. Por isso, ele vive em constante alerta, pois mesmo

⁴² MINOIS, 2003: 232.

⁴³ MINOIS, 2003: 227.

⁴⁴ MINOIS, 2003: 228.

sendo autorizado a falar tudo ao rei, essa verdade tem que vir carregada de humor, o humor da loucura e da brincadeira. O bobo é cruel, assim como a criança, mas não é agressivo. Ele consegue atingir seu alvo de maneira profunda, mas sempre com a gargalhada do monarca. “O bobo é o avesso do rei, o rei para rir, destinado a lembrar ao soberano sério a realidade concreta. O riso como equilíbrio do poder político: eis o que é digno do século de Rabelais.”

⁴⁵ Logo, pudemos constatar que os bufões e bobos tiveram um importante papel no período medieval, revelando outra possibilidade de ver o mundo a partir do humor.

Bakhtin vê um potencial subversivo na figura do bufão ao realizar a paródia com humor, trazendo à tona elementos da “linguagem familiar da praça pública” ligada ao “princípio material e corporal” configurado pelo seu corpo grotesco. Elementos estes considerados importantes para a prática do ator, pois possibilita-lhes a construção de imagens e a criação de um treinamento específico.

Mesmo que as ideias de George Minois vão de encontro às de Bakhtin, ele informa que existia um riso subversivo e revolucionário, como o dos goliardos. Ademais, seu estudo sobre o bobo do rei tem uma grande relevância para esta pesquisa, pois Minois atribui a ele importante papel político, tratando-o como uma figura central dessa época a revelar as verdades ao rei, representando o equilíbrio do poder. Minois também traz um excelente contraponto para pensarmos até que ponto a busca pelo caráter subversivo e de denúncia, contidos na paródia com humor, pode ser incorporado pelo sistema vigente que se pretende criticar e se tornar uma arma opressiva ao invés de subversiva. Este questionamento persistirá ao longo do estudo como uma ferramenta chave para pensarmos o trabalho com o bufão na busca por uma atuação crítica no mundo contemporâneo.

Identificaremos os conceitos que estamos analisando no jogo do bufão a partir da referência de dois bobos renomados: Triboulet e Brusquet, que pertenceram a reis importantes do período medieval.

1.2 TRIBOULET – O CONSELHEIRO POLÍTICO

Como vimos no item anterior, na Idade Média o bobo do rei alcança seu apogeu, tornando-se uma figura respeitada e adorada. Ele é a própria representação derrisória do rei

⁴⁵ MINOIS, 2003: 293.

com seu corpo grotesco, adquire o ofício de bobo, proporcionando divertimento e revelando verdades, por meio da paródia com humor, que ninguém mais ousaria revelar.

Poderíamos falar dos bobos dos reis que existiram em diferentes culturas e em diferentes épocas, como nos fala Lopes:

Os bobos da corte, entretanto, existiam desde a Antiguidade como conta um importante historiador, numa epopeia sânscrita que Sita, a esposa de Rama, teria a seu lado um bufão, assim como, o rei *Akisch*, do país de *Gath* que também possuía bufões em sua corte. Salomão, por sua vez, teria um bufão chamado Marcolfo, cuja descrição desenha um homem baixo e disforme, entre tantas outras aberrações físicas.⁴⁶

No entanto continuaremos a seguir a linha medieval e ocidental, conhecendo mais sobre a função de bufão - que é também um modo de vida neste período - refletindo acerca de algumas histórias que nos mostram a maneira pela qual o bobo interagiu dentro da corte, neste caso, a corte francesa e da sua influência sobre o rei.

Os bobos frequentavam festas e cerimônias importantes sempre ao lado dos reis. Recebiam presentes e eram muito bem tratados e respeitados onde quer que fossem levar suas brincadeiras e paródias. Temos notícia de que todas as cortes europeias possuíam bufões, “Até o papa tem um: em 1538, em Aigues-Mortes, Francisco I oferece tecidos de ouro e uma medalha a Le Roux, “gracioso” do soberano pontífice.”⁴⁷

Um dos bobos mais ilustres da corte francesa foi Triboulet, considerado o mais famoso de todos os bufões, “bufão de Luiz XII e depois de Francisco I. Seu nome verdadeiro era Fevrial e algumas de suas histórias são um bom exemplo da insolência que se permitia a um bobo de talento.”⁴⁸

Triboulet aparece como personagem de obras de autores renomados como Victor Hugo que escreveu em 1832 o drama *Le Roi s’amuse*⁴⁹ (traduzindo para o português, ‘O Rei se diverte’), que conta a história do Rei Francisco I, e expõe sua vida amorosa de maneira ridícula, pois aparece como um grande galanteador e sedutor de todos os tipos de mulheres, inclusive as casadas. Na peça Triboulet tem um papel de destaque como o bobo do rei, realizando paródias, dando conselhos e provocando a todos com brincadeiras ardilosas.

Porém, os censores do governo, acreditando que a peça agredia a moral da época, censuraram-na e sua representação foi proibida nos teatros, o que causou indignação em

⁴⁶ LOPES, 2001: 48.

⁴⁷ MINOIS, 2003: 285.

⁴⁸ CASTRO, Alice Viveiros de. O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo. Rio de Janeiro, 2005: 33.

⁴⁹ HUGO, Victor. *Le Roi S’amuse*. Paris: Librairie D’Eugène Renduel, 1832.

Victor Hugo. No prefácio de nossa edição-referência, o autor fala sobre a proibição da obra e de algumas características de Triboulet que talvez tenham colaborado para tal ação, uma vez que a representação derrisória do rei ressaltava os podres da realeza.

A peça é imoral? Você acredita? E baseado em que? Aqui está no que se baseia, Triboulet é disforme, Triboulet é doente, Triboulet é bufão da corte; miséria tripla que lhe torna mal. Triboulet odeia o rei porque ele é o rei, os senhores, porque eles são os senhores, os homens, porque eles não têm uma corcunda sobre as costas. Ele deprava o rei, ele corrompe, brutaliza e o leva à tirania, à ignorância, ao vício; ele lhe deixa passar por todas as famílias de homens gentis, lhe mostrando sempre a mulher para seduzir, a irmã para arrebatar, a filha para desonrar. O rei na mão de Triboulet é apenas um fantoche que quebra todas as existências no meio do qual o bufão manipula.

⁵⁰

Victor Hugo retrata Triboulet como uma figura debochada e manipuladora, no entanto seu fim na peça é triste: ele vê o rei desonrar sua própria filha. O drama é importante para mostrar o papel do bobo na corte, pois além de divertir, ele aconselhava e ajudava o rei em suas armações. “Poderosos como poucos, atraindo inveja, mas sempre submissos aos desejos de seu senhor.” ⁵¹

A obra de Victor Hugo serviu de inspiração para o compositor italiano Giuseppe Verdi na ópera *Rigoletto*. Contudo, Verdi faz algumas adaptações devido à censura: o rei passa a ser um duque, Triboulet torna-se *Rigoletto* e a história se passa na Itália ao invés da França. ⁵²

Triboulet em francês do século XIV significa tribulação, partindo da expressão *tribouler* que tem o sentido de atormentar. Portanto, parece que Triboulet atormentava a todos com suas paródias chistosas, mas também encantava por sua imprevisibilidade que o tornava surpreendente. Essa capacidade de improvisação do bobo é um elemento chave que revela o quanto ele sabia muito bem usar suas artimanhas e conhecimentos para arrancar boas gargalhadas, especialmente do rei que o protegia.

Triboulet ficou conhecido como um louco de gênio cáustico, que a todos arremedava, dançando, fazendo travessuras e réplicas de tamanha agudeza.

⁵⁰ HUGO, 1832: 7. Original: *La pièce est immorale? Croyez-vous? Est-ce par le fond? Voici le fond. Triboulet est difforme, Triboulet est malade, Triboulet est buffon de cour; triple misère qui le rend méchant. Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'il sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passe-temps est d'entre-heurter sans relâche les seigneurs contre le roi, brisant les plus faible ou plus fort. Il deprave le roi, il le corrompt, il l'abrutit; il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice; il le lâche à travers toutes les familles des gentils-hommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la soeur à enlever, la fille à déshonorer. Le roi dans le mains de Triboulet n'est qu'un pantin tout-puissant qui brise toutes les existences au milieu desquelles le bouffon le fait jouer.*

⁵¹ CASTRO, 2005: 34.

⁵² Não encontrou-se a ópera em livro, então a referência que se tem é do filme da ópera *Rigoletto* de Jean-Pierre Ponnelle de 1981.

Parece ter sido tão importante e perspicaz este bufão, que Francisco I, por exemplo, seguia pontualmente seus conselhos.⁵³

No livro de A. Gazeau⁵⁴ encontra-se a imagem de Triboulet em uma moeda italiana, onde podemos ter uma ideia de como era a constituição da imagem de seu corpo grotesco, ele aparece como um homem robusto de barriga saliente, careca e com uma barba exagerada, segurando na mão um bastão de bobo coroado por uma cabeça.

No filme de Jean-Pierre Ponnelle também podemos ver estas especificidades, já que a caracterização do ator procura ser fiel às fontes históricas sobre Triboulet, ele não possui a barba enorme, mas o grotesco de seu corpo é mantido com a barriga saliente e uma leve corcunda, pois representa um homem mais velho, e ainda podemos ver a roupa e o chapéu típico de bobo da corte (como nos descreveu Minois) usado por Rigoletto. Os gestos do ator são exagerados, diferindo dos demais atores, percebemos o cômico em Rigoletto pela maneira em que atua com seu corpo grotesco, evidenciando o peso da corcunda e da barriga que o fazem levemente cambalear em direção ao chão de um lado a outro, no entanto, sem perder a agilidade quando necessário. A expressão facial também revela o humor, sem ser caricato, uma vez que suas reações são sempre comunicadas através do olhar para que fiquem evidentes. A ambivalência entre o cômico e trágico fica por conta do drama vivido por Rigoletto, que logo no início da ópera declara o quão duro é ser bufão e disforme, pois mesmo quando está sofrendo não pode fazer outra coisa senão rir.

Com essas características, Triboulet agradava a todos e lançava suas brincadeiras a quem quer que fosse, sem despertar a raiva de ninguém, porque sabiam que era o bobo do rei e sua função primeira era divertir.

Ele foi levado à corte ainda jovem, primeiro para o castelo de Luis XII, onde teve um mestre chamado Michel de Vernoy, encarregado de ensinar-lhe a função de bufão. Os métodos de ensino utilizados por Michel de Vernoy incluíam agressões físicas, como chibatadas, e teria sido essa educação rígida que transformou Triboulet em um magnífico bufão. Podemos ver que para ser um bufão era preciso além de habilidade, uma preparação específica para essa função, portanto, a tentativa de sistematizar uma pedagogia para o trabalho do ator com o bufão na atualidade, remonta a uma tradição secular onde encontramos indícios para isso.

⁵³ LOPES, 2001: 49.

⁵⁴ GAZEAU, A. *Historias de Bufones*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995: 73.

Na corte de Francisco I é que Triboulet alcança seu apogeu, “levantando auto e firme seu cetro de guizos.”⁵⁵ O bobo do rei tinha autoridade para votar dentro da corte, sendo considerado até mais que um ministro. Ao assumir um papel de destaque na corte de Francisco I, Triboulet acompanhava o rei em todos os compromissos importantes, onde era permitido que desse sua opinião e falasse suas verdades em todos os assuntos.

Fica claro, a partir do exemplo deste bobo real, o que Bakhtin e Minois tratam sobre o bufão e sua capacidade de representar a sabedoria através da máscara da loucura, sempre trazendo o rei para a realidade, o que prova seu poder político dentro da corte.

Seu papel é expressar a verdade pelo riso, pela derrisão, chamando as coisas por seu nome, ou seja, chamando as sublimes “razões do Estado”, pelo que elas são na verdade: vulgares cálculos de interesse. Com afirmação do absolutismo, o rei, cercado de conselheiros-cortesões, tende a perder o contato com a realidade e, sobretudo, com os aspectos desagradáveis do real. Somente o pseudobobo pode, impunemente, desmistificar, desvelar as quimeras e os falsos saberes. (...) Triboulet é o riso ministro do Estado, o riso loucura-sensatez.⁵⁶

É possível verificar, desta forma, que o bobo é um privilegiado, o que garante a ele o direito de rir até mesmo do clero, o que era considerado crime durante a Idade Média. E não era apenas do clero que ele podia zombar, mas também da nobreza. Triboulet falava com os senhores feudais com ironia, usando a linguagem blasfematória ao dizer o que pensava, tornando-se temido por muitos. Porém, se algum desses senhores lhe ofendesse, ele contava tudo para o rei Francisco I, que dava-lhe a garantia de enforcá-los caso reincidissem na ofensa.

Além de ser o protegido do rei, Triboulet era muito esperto: suas brincadeiras são cruéis, mas nos dão uma ideia de ingenuidade, mais parecendo um jogo infantil. É notável a astúcia do bufão que fala as verdades com humor, pois ele mantém o caráter de brincadeira nas suas ações, por isso elas se tornam aceitas: brincando, suas verdades são ditas.

Triboulet não aparece nas histórias apenas como um bobo debochado, há algumas que o mostram como um verdadeiro sábio. Conta-se que no final de 1524 quando Francisco I planejou sua expedição para Milanesado,⁵⁷ (que foi um desastre, culminando no sequestro do rei), fez-se um conselho para escolher os melhores meios de entrar na Itália e o conselho de Triboulet foi:

⁵⁵ GAZEAU, 1995: 75. “*levantando alto y firme su cetro de cascabeles.*”

⁵⁶ MINOIS, 2003: 285.

⁵⁷ Era como chamavam o ducado de Milão, a principal potencia da Itália durante a Idade Média.

- Mas, primo- lhe disse – Você vai ficar na Itália?
- Não.
- Então desaprovo todos os seus meios.
- Por quê?
- Porque estão falando em entrar na Itália, e o mais importante não é isso.
- O quê?
- O principal é sair da Itália, e disso ninguém fala.⁵⁸

Outro fato que mostra sua sabedoria aconteceu quatorze anos depois do ocorrido acima: o imperador Carlos V pediu permissão para entrar na França. Triboulet aconselhou-o a não deixá-lo entrar, mas mais uma vez não foi ouvido. E novamente o rei se deu mal. Francisco I permitiu que Carlos V entrasse na França, e foi bem recebido. Em troca tinha prometido casar uma de suas sobrinhas com o duque de Orleans, terceiro filho de Francisco I. No entanto, quando o rei pediu a Carlos V que cumprisse o prometido, este disse-lhe que não havia prometido nada. Assim, o monarca arrependeu-se de não ter seguido o conselho de Triboulet. Encontramos uma versão do conselho dado por Triboulet, onde faz uma brincadeira utilizando uma metáfora para advertir o rei:

- Um dia, o rei viu o bufão escrevendo o nome de Carlos V em seu Diário de loucos, e lhe perguntou o que ele estava fazendo. – Escrevo – disse o bufão.
- o nome do imperador aqui, por sua loucura de passar pela França.
- E o que diria se o deixasse passar livremente?
- Apagarei o nome dele e escreverei o teu.⁵⁹

Essa anedota mostra o quanto Triboulet sabia usar suas habilidades de bobo para falar o que desejava. E a partir da informação de que Triboulet tinha um “Diário de loucos”, fica evidente a importância do riso do bufão para a cultura medieval. Neste “Diário de loucos”, Triboulet apontou muitos conselhos ao rei e os que não foram ouvidos resultaram em desastres. Aqui Triboulet aparece como um grande conselheiro político, que por meio de representações cômicas trazia à tona a verdade com um ar profético.

⁵⁸ GAZEAU, 1995: 77. *Pero, primo – le dijo - ¿vas a quedarte en Italia?*

No.

Entonces desapruebo todos esos medios.

¿Y por qué?

Porque todo es hablar de entrar en Italia, y no es esto lo esencial.

Pues ¿qué?

Lo esencial es salir de Italia, y de esto nadie habla.

⁵⁹ GAZEAU, 1995: 79. *Un día, viendo el Rey a su bufón escribir en lo que él llamaba su Diario de locos, el nombre de Carlos V, le preguntó qué hacía.*

Escribo – contestó el bufón – el nombre del emperador aquí por su locura de pasar por Francia.

¿Y qué dirías cuando le deje pasar libremente?

Borraré su nombre y escribiré el tuyo.

Como vimos até o presente momento, o bufão ocupa um papel importante na sociedade medieval e as histórias de Triboulet servem de reflexão, para mostrar como essa figura utilizava a loucura e o humor de uma maneira reveladora. Por ser um “louco artista” ele era admirado dentro da corte. O bufão podia falar tudo ao rei, porque seus conselhos serviam para protegê-lo, em vista disso ele podia criticar o clero, rir da nobreza e dos senhores feudais. Só não podia agredir ao rei, pois, caso isto ocorresse, poderia ser decapitado.

Assim, o bobo do rei fazia a crítica ao sistema dentro do próprio sistema, subvertendo regras e denunciando atitudes, sendo o único que tinha a liberdade de rir de quem quer que fosse. Até os atos do rei o bobo podia criticar (por exemplo, o fato de Francisco I liberar a entrada de Carlos V na França), pois o que fora criticado pelo bufão poderia prejudicar realmente o rei. Eis o que parece ser o grande trunfo que possibilita ao bobo rir de quem quisesse. Triboulet foi o bufão favorito do rei Francisco I e viveu como bufão até sua morte.

Porém, parece-nos que a paródia com humor de Triboulet traz em si uma contradição entre a subversão e a regulação do sistema, uma vez que ele subverte os principais poderes medievais como a Igreja e a Nobreza, mas sempre pensando em legitimar o poder maior que é o do rei. Enfim, é importante perceber como isso se opera dentro da corte, analisando a maneira que o bobo utiliza seu jogo de paródia com humor, travestido com a máscara da loucura que envolve seu corpo grotesco, para fazer revelações e contestações, denunciando com a linguagem blasfematória, de modo divertido, o que acreditava ser equivocado, tanto pesando para o lado da regulação do poder do rei, quanto para o lado da subversão dos poderes eclesiásticos e clericais.

1.3 BRUSQUET – O ASTUTO SUBVERSIVO

No reinado seguinte, surge Brusquet, considerado o maior bufão de todos os tempos, estimado como o “*rey de los bufones y burladores*.”⁶⁰. Brusquet, que na realidade chamava-se Jehan-Antoine Lombart⁶¹, era um mestre da bufonaria, um artista talentoso, que como dizem popularmente “nasceu com esse dom”, divertia-se em diferentes papeis com êxito, inclusive o de próprio bufão, já que ser bufão é, além de revelar verdades, revelar suas próprias verdades.

⁶⁰ GAZEAU, 1995: 82.

⁶¹ CASTRO, 2005: 34.

“Brusquet era tão reconhecido por seu talento que possuía suplentes em caso de sua falta: Thonin, Lorris, Sibilot, Maturina e Chicot”⁶², o que confirma o quanto era ilustre e famoso.

A. Gazeau conta que Brusquet veio de Provença e chegou à Paris durante a invasão de Carlos V, em torno de 1536, onde foi tentar a vida fingindo-se de médico, carreira que o fez ganhar muito dinheiro, até que descobriram sua armação e ele foi condenado ao enforcamento. Entretanto foi salvo por Enrique II que ao conhecê-lo encantou-se com sua capacidade de comediante e chamou-o para ser seu bobo pessoal. Deste modo, ele começou sua carreira de bufão, mostrando seu humor já em seu julgamento, pois quando Enrique II perguntou-lhe por que ele havia matado tanta gente fingindo-se de médico e se isso o fazia sentir-se culpado, ele disse: “E como podem reclamar de meus remédios os que já estão curados da febre na eternidade?”⁶³. Realmente o humor sarcástico e ao mesmo tempo ingênuo de Brusquet fazia dele um legítimo bufão, porque provocava o riso com sua verdade dolorosa.

A maneira lúdica como expõe essa verdade é o que caracteriza seu jogo bufonesco. Acredita-se que fazer comicidade é saber jogar com o tempo presente, independentemente da situação que se manifesta. Esta percepção é elementar para o artista que pretende utilizar o humor como ferramenta, pois fará com que consiga lidar em situações de adversidades.

Brusquet começou na corte como criado até tornar-se capitão de montaria, colocando nomes graciosos nos cavalos e fazendo apostas. Com isto ficou rico em pouco tempo. Mas não foi só com as apostas de cavalos que ele enriqueceu, ele tinha artimanhas especiais que usava na casa de magnatas e príncipes conseguindo todos os tipos de objetos que queria.

Se não queriam lhe dar nada de graça, muitas vezes, quando estava na sala de alguém e colocava seus olhos em um vaso de prata, de repente lançava mão de sua espada, fazendo acreditar que tinham uma briga com ele e o haviam ferido e depois sem mais, metia a joia por baixo de sua capa e saía. Como fez em Bruxelas na casa do Duque de Alba, quando o cardeal estava lá para jurar a paz. Levou Brusquet consigo e o apresentou a Felipe II, que se agradou muito com ele, assim o rei Felipe lhe estimou muito e lhe concedeu muitos benefícios; e não contente com isso, em um dia de grande festa, na qual estavam Madame de Lorena e muitas outras senhoras e senhores, convidados para a solenidade de juramento de paz, quando estavam na sobremesa e iam levantar os guardanapos, Brusquet se envolveu neles rodando de um lado a outro da mesa e recolhendo pouco a pouco os pratos com tamanha habilidade que armou uma confusão com eles e quando saiu da mesa estava tão carregado que mal podia dar um passo. E carregado desse jeito saiu pela porta por ordem do rei que o deixara sair livremente, rindo e achando o jogo tão inteligente e hábil, que queria que tudo fosse para o bufão. E o mais estranho do caso foi que não quebrou uma costela. (Este

⁶² LOPES, 2001: 49-50.

⁶³ GAZEAU, 1995: 84. “¿Y cómo se quejan de mis remédios los que están ya curados de la fiebre a perpetuidad?”.

ocorrido com Brusquet foi retirado por A. Gazeau da obra de Pedro de Bourdeilles, senhor de Brantôme, que viveu entre 1510 e 1614, e escreveu: Vida de homens ilustres e dos grandes capitães franceses; Vida dos grandes capitães estrangeiros, Vidas das damas ilustres, entre outras que ficaram famosas e que contém referências sobre os bufões das cortes.).⁶⁴

É a notável destreza do bufão e sua inteligência cômica, que conseguem causar encantamento, principalmente no rei, que aplaudia em pé suas intrujices, o que nos permite acreditar que na época eram realmente treinados para essa função e escolhidos por suas habilidades.

Brusquet, da mesma maneira que Triboulet, estava presente em todos os momentos da vida da corte acompanhando o rei. Isso dava-lhe a regalia de zombar dos conselheiros do parlamento de Paris, do clero e da nobreza parodiando inúmeras situações. Conta-se que o primo de Catarina de Médicis, Pietro di Strozzi, que foi marechal na França, gostava muito de retrucar as brincadeiras de Brusquet que pareciam incomodar a todos, mas divertiam o rei. Existem inúmeras histórias sobre Brusquet e Strozzi, mas destacaremos uma que parece ser a mais significativa para percebermos o poder de persuasão e liberdade criativa do bufão.

Uma vez, o marechal Strozzi, foi a Paris na véspera de Páscoa e ficou de repouso em sua casa em *Saint-Germain*, porque não queria que lhe perturbassem até que passasse o período da festa de páscoa. Quando Brusquet ficou sabendo disso, falou a uns frades que havia um homem em *Saint-Germain* que estava com o diabo no corpo e não queria ir à igreja, nem ouvir falar em Deus, por isso eles deveriam ir rezar por ele e levar água benta. Como Brusquet já era conhecido dos criados foi fácil entrar na casa de Strozzi. Quando os frades chegaram ao seu quarto, ele estava lendo um livro e assustou-se, mas os frades começaram a rezar e jogar água benta nele. Neste momento Strozzi pegou sua espada e começou a ameaçá-los. Assim que o engano foi desfeito, Brusquet foi denunciado à Inquisição.

O castigo de Brusquet foi rápido, e o pobre bufão por pouco não paga muito caro por meter-se em zombarias com a Igreja. Não havia cometido um crime imperdoável naquele tempo de fanatismo religioso? Não havia ridicularizado

⁶⁴ GAZEAU, 1995: 86-87. *Si no le querían dar nada gratis, con mucha frecuencia, cuando estaba en la sala de alguno y había puesto la mira en algún vaso de plata, echaba de improviso mano a la espada haciendo creer que le había dado una desmentida, y que tenía contienda con él y lo acometía hiriéndolo, y después, sin otra forma, se metía la alhaja bajo la capa y desalojaba, como hizo en Bruselas en casa del duque de Alba, cuando el cardenal de Lorena fue allá a jurar la paz. Llevó el cardenal consigo a Brusquet y lo presentó a Felipe II, que lo halló muy de su gusto (...) y por esto el rey Felipe le cobró estimación y le hizo muchos beneficios; y no contentándose con esto, un día de un gran festín que dio, en el cual se hallaban Mad. de Lorena y muchas otras damas y señores, convidados para la solemnidad del juramento de la paz, cuando estaban ya en los postres y se iban a levantar los manteles se envolvió en ellos rodando de un cabo a otro de la mesa y recogiendo poco a poco los platos con tal y tan sutil maña que armó su cuerpo con ellos, y saltando luego de la mesa se encontró tan cargado que a duras penas podía dar un paso; y cargado así con su botín pasó la puerta por orden del rey que dijo se le dejara salir libremente, riendo a carcajadas y encontrando el juego tan ingenioso y hábil, que quiso que todo fuera para el bufón. Y lo más extraño del caso fue que no se quebró una costilla.*

dois ministros da religião? A Inquisição não entendia de piadas, foi assim que o bufão burlador do rei chegou perto de aprender às suas custas. O Marechal Strozzi, depois de dois dias, foi se queixar ao inquisidor da fé, da ofensa que se havia feito a Deus, além da zombaria, usando seus santos ministros para ridicularizar e fazerem parte do escândalo que aconteceria, mas que sobreviveram, porque esteve a ponto de matá-los.⁶⁵

Depois de ter brincado com os valores da Igreja, Brusquet foi preso e sofreu perseguições da Inquisição, que na época levava quem infringia e desrespeitava a Igreja para a fogueira, mas ao saber do ocorrido pelo próprio Strozzi, o rei foi tirar o bobo do cárcere. Brusquet conseguiu se safar, mas depois disso não atuou mais na corte com o mesmo entusiasmo de antes.

O fato de Brusquet ter sido preso nos faz considerar que ele tinha um caráter subversivo diferente de Triboulet, pois, abusava de seu privilégio em ser o bobo do rei, infringindo todas as regras rígidas do período medieval. Visto que Triboulet, na verdade podia criticar todos, pois tinha como trunfo proteger o poder maior pertencente ao rei, já Brusquet parece que não estava tão preocupado com isso.

Mas já foi dito, que na França o bufão do rei foi o único personagem que tinha o direito de dizer e fazer tudo, na condição, claro, de não se expor a ira do Santo Ofício. Quando tudo calava ao redor do trono, quando os corações de todos estavam petrificados pelo temor ou corrompidos pela lisonja, ele levantava a voz e ao som dos sinos de seu cetro derrisório fazia os poderosos do dia ouvir sua palavra de liberdade.⁶⁶

Brusquet foi bobo nos reinados de Enrique II, Francisco II e ainda no de Carlos IX. Mas acabou mal no fim de sua vida, porque mais uma vez se envolveu em escândalos ligados à Igreja e foi acusado de calvinismo, deixando de ser bobo do rei e tendo que fugir de Paris, vindo a falecer alguns anos mais tarde (em torno de 1565).

Brusquet conservou, então, por cerca de um terço de século, desde 1535 até 1565, o cargo ou função de bobo da corte, ou título de ofício, e vimos que

⁶⁵ GAZEAU, 1995: 100. *El castigo de Brusquet no se hizo esperar, y el pobre bufón por poco no paga muy caro el meterse en burlas con la Iglesia. ¿No había cometido un crimen imperdonable en aquel tiempo de fanatismo religioso? ¿No había ridiculizado a dos ministros de la religión? La Inquisición no entendía de burlas, así fuera el burlador bufón del rey, y faltó poco para que Brusquet lo aprendiera a su costa. El mariscal Strozzi, al cabo de dos días, fue a quejarse al inquisidor de la fe, de la ofensa que se había hecho a Dios, aparte de la burla a él, sirviéndose de sus santos ministros como cosa de risa y del grande escándalo que pudo sobrevenir, porque estuve a punto de matar a los dos santos varones.*

⁶⁶ GAZEAU, 1995: 101. *Pero, ya lo hemos dicho, era cosa admitida que el bufón del rey fuera en Francia el único personaje que tuviera el derecho de decirlo y hacerlo todo, a condición, por supuesto, de no exponerse a las iras del formidable Santo Oficio. Cuando todo callaba alrededor del trono, cuando los corazones todos estaban petrificados por el temor o corrompidos por la lisonja, él solo levantaba la voz, y al son de los cascabeles de su burlesco cetro hacía oír su libre palabra a los poderosos del día.*

com muito esplendor, ao menos no reinado de Enrique II, que foi o tempo mais feliz de sua vida. Pode-se dizer dele que era realmente o príncipe dos bobos da corte.⁶⁷

Com o “príncipe dos bufões” encerramos o capítulo sobre o bufão e sua história, conhecendo algumas pilhérias dos bufões na Idade Média. Pensando assim em estabelecer relações que contribuam para o trabalho do ator com o bufão na atualidade, compreendendo como o bobo do rei utilizava o humor da paródia e suas habilidades técnicas para constituir um espaço onde pudesse atuar livremente.

Triboulet e Brusquet serviram como referências de bobos que realmente existiram, não somente como figuras simbólicas ou literárias, mas como atores mesmo, pois na realidade, como bem vimos, eles não eram atores que representavam um papel, mas sim bufões em tempo integral. Entretanto, percebemos que talvez Triboulet tenha tido uma função mais reguladora do poder do que subversiva, já que sempre que fazia a crítica ao rei, denunciando suas atitudes, era porque essas atitudes poriam realmente em risco o poder do soberano.

Com base nas histórias de Brusquet, parece-nos que ele tinha um papel mais subversivo, inclusive na maneira como chegou à corte, julgado de charlatão por se fingir de médico, o que evidenciava uma tendência de vida fora dos padrões culturais da época. Depois, como bufão do rei, novamente acaba sendo preso e mesmo após ser libertado, continua a realizar paródias com humor, denunciando principalmente a Igreja, até chegar a um limite de tolerância e ser expulso do país, deixando de ser bobo da corte.

Desta forma, o ator contemporâneo poderá identificar, a partir destas histórias dos bobos, como eles utilizavam na prática alguns conceitos que estamos abordando. O principal aqui é compreender o espírito de brincadeira e liberdade do bufão medieval - que atua sempre no tempo presente - e sua soberania em dizer verdades e denunciar fatos rindo, ao mesmo tempo lançando mão de uma crueldade, quase infantil, que divertiu gerações.

⁶⁷ GAZEAU, 1995: 103. *Brusquet conservo, pues, por espacio de un tercio de siglo, o sea desde 1535 hasta 1565, el cargo o empleo de bufón de corte, o con título de oficio, y ya hemos visto con qué esplendor, al menos durante el reinado de Enrique II, que fue el tiempo más feliz de su vida. Puede decirse de él que fue verdaderamente el príncipe de los bufones de corte.*

2 BUFÕES DO MUNDO, UNI-VOS!

2.1 BERTOLT BRECHT E O CÔMICO POPULAR KARL VALENTIN – SUBVERSIVO OU BOBO DO FÜRER?

Para falarmos da evolução na maneira como o trabalho com o bufão vem sendo incorporado ao teatro a partir do século XX, podemos dizer que muitos pesquisadores retomam esta figura para desenvolver suas propostas cênicas, analisando a relevância em resgatar as origens do popular. Especificamente, como nos fala Elisabeth Lopes, a “máscara grotesca utilizada pelo ator popular”⁶⁸, buscada, sobretudo, por encenadores como Stanislavski, Meyerhold e Brecht, que pensavam um teatro crítico. “Com todo seu vigor o bufão volta ao espetáculo retomado pelos encenadores da esquerda vanguardista, do princípio do século XX, num resgate da cultura do passado, do caráter popular da personagem e de todo tipo de manifestação coletiva e duradoura como a do tetro oriental.”⁶⁹

O trabalho de Bertolt Brecht é relevante nesta pesquisa, já que desenvolvemos uma reflexão que pretende contribuir com o ator que deseja se colocar como um ativista, utilizando o humor em suas ações. Mesmo que muitos encenadores tenham buscado elementos da máscara grotesca do ator popular, Brecht nos traz a referência de um ator real, assim como encontramos na Idade Média Brusquet e Triboulet. A partir da vivência prática ao lado do cômico popular, Karl Valentin⁷⁰, Brecht identificou em sua maneira de atuar elementos da bufonaria e do humor que poderiam constituir alguns dos pressupostos básicos para uma atuação crítica dentro de seu teatro político.

Como os bobos da Idade Média, que viviam este estado em tempo integral, Valentin também era o que representava, misturando vida e arte, seu “personagem”⁷¹ era a composição de si mesmo, ressaltando o seu ridículo, exagerando suas características mais marcantes para

⁶⁸ LOPES, Elisabeth Silva. A blasfêmia, o prazer e o incorreto. Revista Sala Preta (USP), v.5, p. 9-21, 2005: 13.

⁶⁹ LOPES, 2005: 13.

⁷⁰ Além de Karl Valentin ser a maior referência do grotesco cômico popular para Brecht, também encontramos seu interesse pelas figuras presentes nas obras do pintor medieval Peter Brueghel, que contém elementos do grotesco retratado por Bakhtin. Mas reiteramos que nosso trabalho pretende ter o foco específico no trabalho do ator, por isso, optamos por falar da relação com Valentin.

⁷¹ Optou-se colocar a palavra personagem ente aspas, como vimos também que os bobos não eram personagens. O termo personagem soa estranho, já que estamos falando de uma construção que parte das vivências pessoais do ator, misturando vida e arte e muitas vezes falar em personagem remete a algo exterior. Muitos usam o termo “persona” na tentativa de mostrar que a criação artística parte de uma busca interior.

provocar o riso. Igualmente a máscara do bufão, que sempre deixa uma brecha para enxergarmos a persona do ator, a caracterização cômica de Karl Valentin deixava transparecer a essência de sua figura humana. Battistella, em seu estudo sobre a relação entre Brecht e Valentin, descreve o cômico: “Usando botas enormes, calças curtas e um casaco justíssimo, acentuou ainda mais sua magreza e altura, e somou a esses elementos um nariz postiço desproporcional, tanto em tamanho quanto em petulância, para criticar o que tivesse vontade.”⁷²

A desproporcionalidade na caracterização de Valentin representa a hiperbolização, sendo a imagem ideal do corpo grotesco, começando por seu nariz postiço. Conforme vimos em Bakhtin, o nariz é um dos motivos grotescos mais difundidos⁷³, uma das partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, porque representa os orifícios que mantêm o corpo aberto e em contato com o mundo, apresentando-se ainda como um elemento que pode separar-se do corpo levando uma vida independente. O nariz também configura um dos gestos mais injuriosos e degradantes, uma vez que “é sempre o substituto do falo.”⁷⁴ Em contraponto ao nariz no plano alto, estão suas botas enormes no plano baixo, que o mantém enraizado a terra - sendo que o tamanho dos pés também possui uma relação fálica – todos esses elementos trazem ambiguidade ao seu corpo esguio ressaltado pelas calças justas e curtas.

A ambivalência, presente no corpo do bufão, ainda, evidencia-se em Valentin pela mistura de elementos trágicos e cômicos, ao tratar de conteúdos referentes à condição social do indivíduo, que na maioria das vezes não é engraçada em si, mas se torna pela forma como aborda, utilizando a paródia com humor para isso. Ao refletirmos sobre a caracterização de Valentin, percebemos uma figura abundante de significados, que fala por si só, uma vez que o teatro do bufão é um teatro de imagem, construído a partir de corpos grotescos, mas que partem de referências reais.

Ao lado de Karl Valentin, diversas são as referências que estão na base do teatro político de Brecht, entre elas, a obra de Wedekind⁷⁵, o contato com Piscator⁷⁶ e com a arte

⁷² BATTISTELLA, Roseli Maria. O Jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007: 19.

⁷³ BAKHTIN, 1996: 276.

⁷⁴ Idem 73.

⁷⁵ Benjamin Franklin Wedekind autor alemão considerado precursor do movimento expressionista. O interessante aqui é saber que Wedekind resgatou a cultura cômica popular medieval em suas obras, utilizando o grotesco em cena, tratando dos instintos mais profundos do homem, como o sexual, “o baixo material e corporal”, mostrando seu descontentamento com o mundo, mas sempre com humor e ironia.

⁷⁶ Erwin Piscator, encenador alemão, com o qual Brecht trabalhou, que inicia experimentos cênicos pensando em um teatro épico, como a utilização do filme em cena, dos cartazes para fazer comentários, elementos que mais tarde Brecht incorpora em seu teatro épico.

chinesa. Brecht, inclusive fala que “copiou” essas práticas, já que para ele o sentido de copiar é apropriar-se de uma obra transformando-a, deixando de ser uma mera reprodução, mas uma releitura artisticamente construída a partir de um novo olhar. “Olha para citar minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo copiei a dramática nipônica, helênica e elisabetana e, como encenador, os arranjos cênicos de Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre.”⁷⁷

Consequentemente todo esse universo serviu para a elaboração do que mais tarde Brecht chamará de “novo modelo de teatro”, o teatro épico, em resposta ao teatro dramático aristotélico.⁷⁸ O contato com Karl Valentin foi de fundamental importância, pois percebeu na comédia algo daquilo que seria a base de seu teatro: o efeito de distanciamento ou efeito V.⁷⁹ “O efeito V é uma artifício antigo, conhecido da comédia, de certos ramos da arte popular e da prática do teatro asiático.”⁸⁰

Na comédia, por exemplo, no jogo do bufão, o efeito de distanciamento se dá pela capacidade do ator mostrar o outro e ao mesmo tempo mostrar-se, evidenciando a duplicidade entre o ser representado e o ser que representa, trazendo o público para o tempo presente, pois o jogo com o disfarce acontece a partir do jogo com a realidade e o ato de parodiar representa isso.

Deste modo, Brecht resgatou o efeito de distanciamento da comédia, pensando em uma nova técnica da arte de representar que aflorasse no ator a necessidade de assumir um posicionamento de análise crítica perante o seu personagem e a fábula⁸¹ trazidos à cena, despertando também no público um posicionamento crítico.

A crítica consciente nasce dentro de um universo lúdico que proporciona prazer aos sentidos, esta capacidade de denunciar por meio do riso fascinava Brecht que lutava por uma

⁷⁷ BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005: 220.

⁷⁸ BRECHT, 2005: 31 Nesta página do livro há um comparativo entre o teatro dramático e o teatro épico. O que entendemos como o principal para falarmos do ator é que a crucial diferença entre os gêneros está no fato de que o dramático pretende a identificação por meio da ilusão e o épico o distanciamento por meio da reflexão.

⁷⁹ *Verfremdungseffekt*: efeito V. Não é somente um recurso estilístico para o trabalho do ator, mas uma ferramenta política para seu teatro épico como um todo, visando à transformação social. Brecht pensava que o ator deveria ter uma consciência crítica em relação ao mundo e essa consciência deveria estar baseada nos preceitos da dialética materialista marxista, fazendo com que os atores assumissem um comprometimento social na prática. O efeito de distanciamento visa à interrupção da ação, combatendo a ilusão, mostrando os fatos apresentados em cena como históricos e não como fatos naturais e recorrentes.

⁸⁰ BRECHT, Bertolt. A compra do latão. Lisboa: Vega. 1999: 14.

⁸¹ Fábula é o termo utilizado por Brecht para designar o que é apresentado em cena, como um contraponto ao drama. “A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.” (BRECHT, 2005: 159).

arte que pudesse contribuir nas transformações sociais sem que o prazer fosse deixado de lado. “Na crítica que é construtiva nascem a alegria e a seriedade.”⁸²

Brecht acreditava que o teatro poderia ser uma ferramenta para revelar as contradições existentes na sociedade, mostrando que as condições podem ser alteradas e que o mundo pode ser modificado, sempre enfatizando que a prática política engajada de teatro deve estar envolta de diversão. Utiliza o prazer e o humor para realizar a crítica social, mostrando seu interesse no poder transformador que o riso provoca sobre as pessoas.

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto.⁸³

O mesmo prazer e diversão que buscamos com o jogo do bufão para realizarmos o ativismo. Brecht e Valentin possuíam características que os ligam aos artistas, pois a arte estava em paralelo com suas vidas na busca por transformações sociais.

A função de divertir no teatro de Brecht é renovada para que desperte no público o interesse pela realidade, revelando a potencialidade lúdica e ao mesmo tempo provocativa do riso. “Um teatro em que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas.”⁸⁴ Percebeu desde cedo que o riso poderia ser uma ferramenta de denúncia, principalmente ao lado de Karl Valentin que lançava mão de elementos da bufonaria para realizar a paródia com humor, denunciando alguns padrões sociais de sua época que considerava equivocados.

Notamos, na história dos bufões e bobos da Idade Média que eles possuíam suas raízes ligadas à cultura cômica popular, o que também é uma característica de Karl Valentin, provindo, neste caso, da cultura cômica popular alemã. “Valentin pertence a uma rica tradição de cantores populares (ele se dizia *Volkssänger*⁸⁵), muito atuante na Baviera e adjacências”⁸⁶, o que lhe conferia uma habilidade em utilizar o dialeto bávaro popular⁸⁷ misturado à linguagem culta alemã.

⁸² BRECHT, 1999: 17.

⁸³ BRECHT, 2005: 128.

⁸⁴ BRECHT, 1999: 115.

⁸⁵ Cantor popular.

⁸⁶ BORNHEIM, Gerd. Brecht: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal. 1992: 62.

⁸⁷ Podemos dizer que o dialeto bávaro seria o equivalente da “linguagem familiar da praça pública”, pois é a linguagem popular com todas as suas implicações grotescas ligadas ao “princípio material e corporal”, que tem sua origem da comunicação primitiva dos povos, cultura que é ligada à terra, representando a renovação cíclica de vida, morte e renascimento.

Essa percepção de Valentin fazia com que seu trabalho contemplasse diferentes públicos, o que para Brecht era um dos maiores ganhos do artista, porque ao mesmo tempo em que estava ligado a suas raízes, conservando o caráter popular de sua linguagem, trazia a referência da língua culta, o que o desenraizava de sua regionalidade, conferindo um caráter ambíguo a seu trabalho: “(...) ambiguidade que instala no espectador uma boa dose de espírito crítico. Entende-se que Brecht fosse sensível a tais conseqüimentos.”⁸⁸

O jogo do bufão é sempre marcado pela ambiguidade, o que confere ao ator uma capacidade em saber aproveitar de diferentes situações, mesmo que pareçam divergentes, para elaborar novas possibilidades cênicas, por isso, ao fazer uso da linguagem dos cantores populares misturada à erudita, Valentin se diferenciava dos outros artistas que somente seguiam a tradição oral, sem transformá-la.

De forma original, ele analisava a língua alemã, sua estrutura fonética, buscando a comicidade através dos sons gerados. Adorava o efeito linguístico provocado, a maneira como o simples recurso do emprego consciente da linguagem podia gerar o riso e repercutir sobre a plateia.⁸⁹

Em razão do aparecimento do cinema, do rádio e de outras formas de entretenimento, esses cantores populares foram perdendo o seu espaço e somente aqueles que conseguissem subverter o convencional sobreviviam, foi o caso de Karl Valentin, que tinha a capacidade de estar sempre ligado aos fatos que aconteciam no mundo ao seu redor, para a partir deles realizar um humor calcado em questões que estavam na ordem do dia. Considera-se de primordial importância para o ator que busca realizar a crítica social tendo o humor como ferramenta, estar sempre atento a tudo que acontece no mundo, descobrindo maneiras de utilizar esse humor a fim de atentar para os acontecimentos relevantes de sua época.

Karl Valentin resgatou o folclore alemão, utilizando-se de tipos característicos, mas sem cair em estereótipos, conseguia fugir do clichê ao criar esquetes cômicos que denunciavam certas camadas sociais, com personagens representando empregados que parodiavam seus patrões exploradores. Isso era possível devido ao ambiente em que vivia na época, onde as festas populares eram de grande importância para a comunidade, possibilitando um momento de diversão, liberdade e inversão de hierarquias.

Para melhor compreender e avaliar a obra de Valentin é necessário imaginar a cidade de Munique na década de 1920, os seus tipos, os *Grantler* (andarilhos zangados e loucos) da cidade, as festas populares, como a

⁸⁸ BORNHEIM, 1992: 62.

⁸⁹ BATTISTELLA, 2007: 20.

Oktoberfest, tradicional Feira de Outubro ainda realizada em diversas cidades da Alemanha, reunindo milhares de pessoas, em que todos dançam e cantam músicas tradicionais, comendo muita salsicha e mostarda e principalmente bebendo cerveja, cuja tradição remonta há séculos pelas cervejarias da Alemanha.⁹⁰

Podemos dizer que as festas populares (fonte da qual bebem nossos bufões) constantemente se distinguem por ser um espaço livre e com brincadeiras onde se cria uma segunda vida, a vida festiva. Neste ambiente, o contato com o “baixo material e corporal” está sempre relacionado à comilança, a bebida e a satisfação de todas as necessidades básicas e instintivas do homem, constituindo-se de um universo grotesco ao revelar outra possibilidade de ver e questionar o mundo, mesmo por aqueles que se sentem oprimidos pelo sistema vigente.

O sofrido público da década de 1920 é o mesmo que, apesar do momento político, social e econômico degradado, cantava e falava alto em feiras e cabarés como um meio de expurgar as dores do momento. O senso de humor irônico e genial de Valentin foi fruto de todas essas vivências, numa época conturbada, não só para a Alemanha, mas para toda a Europa.⁹¹

Assim, Brecht vai buscar esses elementos que proporcionam liberdade e diversão no teatro popular, para renovar a prática teatral obsoleta do teatro burguês. “O teatro popular é um gênero literário há muito desprezado e voltado ao diletantismo ou à rotina. É tempo de entregá-lo ao alto objetivo a que, já pela sua designação, se encontra destinado.”⁹²

Acredita-se que o encontro entre Bertolt Brecht e Karl Valentin tenha ocorrido em algum dos cabarés⁹³ da cidade de Munique, por volta da década de 20 do século passado, onde Valentin realizava suas apresentações em espetáculos de variedades. De acordo com Gerd Bornheim, “(...) os contatos sempre mais intensos com Karl Valentin o introduziram na participação ao vivo de um espetáculo: Brecht se fez ator.”⁹⁴

Esse dado é importante para pensarmos o quanto a experiência prática como ator influenciou Brecht a formular uma ideia própria para o trabalho do ator em seu teatro, pois somente quem pratica percebe o que é fazer a crítica com humor, e consegue identificar os mecanismos que funcionam e os que não funcionam no próprio corpo. O olho no olho do ator

⁹⁰ BATTISTELLA, 2007: 23.

⁹¹ BATTISTELLA, 2007: 23.

⁹² BRECHT, 2005: 120.

⁹³ Em Bornheim, encontramos uma definição precisa do significado de cabaré para os alemães. *Kabarett*: local noturno, provido de palco, em que o público, enquanto come e bebe, assiste a um espetáculo satírico, cômico, com música e canções, pequenos textos e anedotas. (BORNHEIM, 1992: 64).

⁹⁴ BORNHEIM, 1992: 50.

com o público faz toda a diferença na compreensão de como se operam as diferentes possibilidades de jogo cênico. Podemos descrever todos os procedimentos que identificamos a partir de exemplos concretos, mas somente a prática do dia-a-dia trará a constatação ou contestação de tudo isto. Desta forma, o que tentamos fazer é apontar caminhos que podem servir para esta descoberta, provocando também a descoberta de novos caminhos.

Brecht era um jovem dramaturgo vindo de Augsburgo, interior da Alemanha, enquanto Valentin já era um artista renomado no país, considerado pelo jovem um modelo a ser seguido. Prova disto, é que na montagem de uma de suas primeiras peças, *Eduardo II*, Brecht pede ajuda a Valentin para a elaboração da cena dos soldados. O acontecimento é citado por Brecht em *A Compra do Latão*, onde narra o episódio, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa: “Quando o homem de Augsburgo encenou sua primeira peça, que incluía uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados. <<Como são os soldados na batalha?>> Sem hesitar, Valentin respondeu.”⁹⁵ A resposta não aparece no texto, todavia, nas notas consta que Valentin teria dito: “São pálidos e tem medo”. Foi então que Brecht pintou os rostos dos atores de branco.

Ao pintar os rostos dos atores de branco, Brecht usa o recurso cômico da máscara, provocando o efeito de distanciamento por ele desejado, pois os soldados já não possuem o rosto do ator, nem do personagem, os rostos do ator e do personagem são sobrepostos. Assim, os personagens são transportados no tempo presente e na história, pertencendo a uma realidade efêmera, visto que o jogo com o disfarce é ao mesmo tempo o jogo com a realidade.

Mesmo que tenhamos poucas referências à Valentin na obra de Brecht, o pouco que temos é de caráter relevante para percebermos o quanto o aprendizado com o cômico popular influenciou sua obra, já que, no mesmo texto o próprio Brecht admite que quem mais lhe ensinou foi Valentin:

Era um jovem quando a primeira guerra mundial acabou. Estava a estudar medicina na Alemanha do Sul. As suas principais influências eram dois escritores e um palhaço popular. (...) Mas com quem aprendia mais era com o palhaço Valentin, que se apresentava numa cervejaria. Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizavam. O papel do patrão era feito, pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa.⁹⁶

⁹⁵ BRECHT, 1999: 35.

⁹⁶ BRECHT, 1999:35.

A partir deste pequeno depoimento vamos elaborar observações importantes para nossa investigação, logo, veremos como se dá a utilização dos elementos do jogo do bufão na prática cênica de Karl Valentin. Segundo os conceitos que estamos abordando, já no primeiro trecho verificamos o recurso da paródia com humor quando Brecht fala: “Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizavam.” Ao tornar ridículo o patrão, parodiando-o, o ator recorre ao recurso cômico do travestimento, assim como o bobo da corte que veste a roupa do rei, o empregado veste a roupa do patrão, rebaixando-o. Deste modo, a cena conjectura o riso para além do disfarce, por tratar de uma inversão de papéis, uma vez que debochar do patrão não é algo “aceitável” pelas normas sociais de classe, dado este, que evidencia o caráter de crítica social.

Ao fazer a paródia do patrão, o empregado denota a sua condição social, simbolizando o vínculo mecânico que está por trás da relação patrão e empregado estabelecido por um condicionamento social com normas de convivência definidas. A questão da mecanização da vida é um dos elementos cômicos apontados por Bergson em seu estudo sobre o riso:

Imitar alguém é destacar parte do automatismo que ele deixou-se introduzir em sua pessoa. (...) Sugerir essa interpretação mecânica deve ser um dos processos prediletos da paródia. Acabamos de deduzi-lo a priori, mas sem dúvida os bufões há muito tem intuição dela.⁹⁷

Quando Bergson fala da mecanicidade como força motriz do riso, que remete a algo que não é natural do ser, o riso pode vir como uma válvula de escape, tanto repressora como restauradora daquele comportamento mecânico. Lembremo-nos de Minois, que fala sobre o riso repressor da Idade Média que serve para reforçar as normas vigentes ao mostrar, através da inversão, atitudes que não deveriam ser seguidas. Mas, pensando a partir da concepção Bakhtiana, pode ser uma forma de o oprimido castigar o tirano parodiando-o e invertendo as hierarquias.

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem vida. Exprime, pois uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e acontecimentos.⁹⁸

⁹⁷ BERGSON, Henri. O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2º Ed. 1983: 20.

⁹⁸ BERGSON, 1983: 43.

O segundo momento onde identificamos os elementos do jogo do bufão é no trecho: “O papel do patrão era feito pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa.” Além da paródia da mulher disfarçada de patrão, representando a inversão da hierarquia e degradando o patrão, a cena também revela uma inversão de gênero, onde a mulher, que representa socialmente “o sexo frágil”, tem a oportunidade de vingar-se do homem, que socialmente representa “o forte”, rindo dele. Rir é a maneira que encontra de se tornar superior e denunciar esta condição machista abusiva. A paródia com humor se intensifica pela caracterização da atriz, que brinca com seu próprio corpo e com a barriga artificial, o que pressupõe o exagero, configurando o corpo grotesco como máscara de corpo inteiro do bufão. Com a utilização da barriga postiça a atriz agrega a seu disfarce um elemento material externo, que funciona como máscara e remete ao patrão, dando forma paródica ao seu corpo. Já quando a atriz transforma sua voz, falando grosso, cria, a partir de seu próprio corpo, uma nova voz que parte da referência real que é o parodiado.

O corpo deformado constitui-se numa máscara de corpo inteiro, plasmada numa alegoria que implica em inúmeras conotações e cujos sentidos deixam entrever a visão do mundo não só da personagem, mas também do ator. O corpo aleijado, deformado e defeituoso pode ser materializado por um figurino exagerado e descomunal. Mas sem figurino, o ator pode reconstruir e destruir o comportamento dos homens somente com a força expressiva de seu corpo.⁹⁹

A degradação da paródia se manifesta no corpo grotesco tornando desprezível o que antes era respeitado. “O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele.”¹⁰⁰ Assim sendo, o ator bufão quer “derrubar o seu alvo”¹⁰¹ com o riso da paródia, utilizando a degradação e a linguagem blasfematória para transportar a figura parodiada do plano alto para o baixo, partindo da ideia presente no conceito de Bakhtin de “princípio material e corporal”, que degrada ao mesmo tempo em que dá vida, por isso é divertido, não é uma degradação negativa, mas sim renovadora. A denúncia do bufão pretende acabar com os velhos paradigmas que dificultam a vida, para que o novo possa se manifestar e transformá-la.

As festas populares e os cabarés, onde Karl Valentin realizava suas apresentações, eram ambientes livres em que as pessoas assistiam aos espetáculos se divertindo, bebendo, comendo, conversando e interagindo diretamente com os artistas. Tal possibilidade de

⁹⁹ LOPES, 2001: 17.

¹⁰⁰ BERGSON, 1983: 65.

¹⁰¹ Elisabeth Lopes usa frequentemente essa expressão.

interação chamava a atenção de Brecht, admirado com a capacidade improvisacional de Valentin que lhe permitia relacionar-se de maneira viva com o público. O público que durante esses eventos sentia-se atuante e consciente da efemeridade do teatro. Brecht percebeu então, que isso acontecia porque não havia barreiras que separavam palco e plateia. A ideia de uma quarta parede, presente no teatro tradicional da época, não era aplicada ao teatro cômico popular, pois o ator podia e devia se dirigir diretamente ao público (efeito conhecido como triangulação¹⁰² no linguajar cômico), esta percepção fez com que Brecht pensasse na eliminação da quarta parede em seu teatro para evidenciar ainda mais o efeito de distanciamento.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público seja nítido o gesto de mostrar. A ação de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.¹⁰³

Quando Bergson fala sobre o riso, percebemos que o efeito de distanciamento na comédia se dá pela “insensibilidade que naturalmente acompanha o riso”¹⁰⁴, o riso é inimigo da emoção. “Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito.”¹⁰⁵ Tirando a emoção, ao se afastar das situações, tudo pode se tornar cômico. “O cômico, dissemos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção.”¹⁰⁶ Por isso o bufão guarda sempre algo de crítico em suas ações.

O ator bufão quebra com a ideia de uma quarta parede no momento em que assume o ato de mostrar, permitindo que o público perceba e identifique o objeto da paródia (o parodiado), e um dos recursos que atenta para isso é o direcionamento do olhar para o público. Isto porque, o riso pertence à coletividade, no sentido de que não se ri sozinho, mas com um grupo. “Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários.”¹⁰⁷ Assim,

¹⁰² A triangulação permite que o ator realize uma ação e comunique ao público, o que frequentemente desperta o riso, porque pressupõe a cumplicidade com o público. Estamos tratando essa característica estilística da triangulação como parte integrante da paródia, uma vez que ao realizar a paródia, o jogo direto com o público está implícito, falaremos mais sobre isso no capítulo final sobre a pedagogia do bufão.

¹⁰³ BRECHT, 2005: 104.

¹⁰⁴ BERGSON, 1983: 7.

¹⁰⁵ BERGSON, 1983: 8.

¹⁰⁶ BERGSON, 1983: 67.

¹⁰⁷ BERGSON, 1983: 8.

sempre que o bufão dirige o olhar para o público, ele busca sua cumplicidade, incluindo-o na ação, o que frequentemente traz a tona o riso e a consciência daquilo que se ri.

O que impressionava Brecht na atuação de Valentin era a astúcia em saber utilizar os elementos próprios da linguagem cômica popular, misturados a uma “comicidade seca e interior”¹⁰⁸, um riso irônico, que não estava preso ao psicológico, impedindo a identificação por parte do público. “A obra de Valentin é marcada pela desconfiança do mundo, oferecendo uma visão irônica e um senso muito especial para encarar o ridículo e assumi-lo como instrumento próprio de crítica.”¹⁰⁹

Uma possibilidade de ver como Karl Valentin atuava é assistindo ao filme mudo, dirigido por Brecht e Erch Engel: *Os Mistérios de uma Barbearia*¹¹⁰. Na verdade, um curta-metragem de 25 minutos, onde podemos constatar a utilização dos elementos da bufonaria por meio da paródia com humor feita pelos atores caracterizados por corpos grotescos e evidenciada em ações que parecem ser improvisadas, pois conservam um caráter de brincadeira. Tudo isto em um universo de crítica evidente ao próprio cinema da época que utilizava efeitos especiais e temáticas de suspense.

Com o intuito de obter o efeito de distanciamento as cenas são articuladas de maneira que rompam com a estrutura clássica do cinema, onde uma cena está em decorrência da outra. No filme, Brecht propõe que as cenas se desenvolvam independentes, sem início, meio e fim definidos, tudo dentro de uma lógica onde o prazer e a diversão são os elementos principais com o aporte da experiência de Karl Valentin.

Com uma temática um tanto desconexa do contexto cinematográfico habitual, Brecht e seus colaboradores colocaram em cena uma situação estranha aos olhos do espectador desavisado, mas perfeitamente coerente com seus ideais de trabalho. Os mecanismos cênicos utilizados são objetos comuns, do dia-a-dia, mas que num outro contexto tornam-se surpreendentes, provocando um estranhamento imediato no espectador. (...) O elemento surpresa, os recortes e o desenrolar dos fatos sem uma finalização explícita dão mostras evidentes da sua origem nas manifestações populares e cabarés.¹¹¹

Brecht soube utilizar a ferramenta moderna da época, que era o cinema, para colocar na ordem do dia suas inquietações em relação à condição social do homem, mostrando que a paródia com humor pode divertir e também provocar o público. O cinema era um meio ideal

¹⁰⁸ BORNHEIM, 1992: 62.

¹⁰⁹ BATTISTELLA, 2007: 36.

¹¹⁰ Filmado em Munique, Alemanha em 1923. O filme faz parte da coleção sobre Brecht: Brecht no Cinema, no DVD 2.

¹¹¹ BATTISTELLA, 2007: 82.

para isso, espaço onde podia usar os recursos da bufonaria ao máximo, Minois nos fala que no cinema foi possível a degradação de tudo que era elevado, tornando ridículo qualquer situação da condição humana. “Foi o cinema que mostrou que se pode rir de tudo, tudo tem um aspecto risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, a deportação, o trabalho, o desemprego, o sagrado.”¹¹² O cinema trazia para Brecht a possibilidade de alcançar um maior número de espectadores e difundir seu ativismo no espaço e no tempo. Além disso, criava as condições ideais para provocar o efeito de distanciamento através do riso.

Promovendo um distanciamento total em relação à vida, o cinema realiza, pois, as condições ideais do riso, que sempre resulta da constatação da distância, de si mesmo e dos outros. (...) o cinema provou, no século XX, que basta mudar alguns detalhes para fazer surgir o lado derrisório do mundo e que a tragédia é, muitas vezes, uma comédia desconhecida. Tudo depende, de fato, da maneira como se olha.¹¹³

No filme, que se passa em uma barbearia, Karl Valentin é o barbeiro, no início de nosso texto descrevemos sua figura caracterizada de maneira a evidenciar seus traços mais marcantes, o que pode ser confirmado no filme. Valentin usa calças justas e curtas, coletinho apertado, gravata borboleta, cabelos bem penteados, repartidos ao meio e grudados na cabeça pela brilhantina. Todos estes itens servem para realçar sua magreza e altura conferindo comicidade a sua imagem. Fuma um charuto e seu nariz postiço comprido se destaca, assim como os sapatos enormes, que são grotescos, mas não grosseiros, guardando algo de tétrico e ridículo ao mesmo tempo, revelando a ambivalência contida em sua figura. O nariz comprido, não parece falso, mas é exagerado ao ponto de reconhecermos o disfarce, no entanto, trata-se de uma máscara que dá vida a caracterização do ator, como um prolongamento de seu próprio corpo, o que realça seu ridículo auxiliando no jogo do ator.

É bonito observar quando a caracterização da imagem trata-se de um trabalho minucioso em reconhecer aquilo que se tem de melhor para utilizar como efeito cômico. Uma inteligência cênica em perceber em si mesmo características que podem contribuir para fazer a paródia, destacando seu próprio ridículo e descobrindo como compor com o ridículo do outro. Não tentando fabricar uma imagem, mas recebendo a essência do outro por meio da observação minuciosa, sem perder a referência do parodiado e cair no exagero de um ridículo forçado - que frequentemente leva ao estereótipo - mas agindo com naturalidade e buscando o prazer no jogo com todos os elementos cênicos.

¹¹² MINOIS, 2003: 588.

¹¹³ MINOIS, 2003: 588.

Valentin é capaz de dar vida ao barbeiro sem ser caricato, nada em suas ações é artificial, o cômico está justamente na sua capacidade de realizar ações, que poderiam ser consideradas absurdas, de maneira natural, como a criança que brinca e vive sua brincadeira, ao mesmo tempo em que tem consciência de se tratar de uma brincadeira. Ele não força o cômico, ele simplesmente age diante das situações que vão se desenrolando, as ações são desenhadas, precisas, ficam claras, por isso não é necessário texto, as imagens falam por si só.

Todos os personagens do filme são caracterizados para representarem figuras bem definidas, que só de olhá-las identificamos quem são e percebemos seu estado interior nas ações. É o que Brecht traz da bufonaria - enraizada num mundo imagético originário da cultura popular - para o cinema, que é mudo, e, portanto, precisa de imagens fortes de significados. Os clientes são personagens grotescos com barbas exageradas, que se movem com ações precisas e bem desenhadas, remetendo a mecanização. A ajudante da barbearia tem algo de macabro e ao mesmo tempo cômico, o que evidencia a paródia com humor aos filmes de suspense, com cabelos desgrehados, maquiagem escura, um sorriso em que podemos ver seus dentes sujos e em todas as suas ações também ficam claras suas intenções.

Na primeira cena Valentin tira um furúnculo de uma cliente com um martelo, tudo com a maior naturalidade, ela não demonstra sinal de dor, não sai sangue, e ao final da cena levanta e vai embora, como se aquilo fosse algo corriqueiro. Os clientes estão esperando pela sua vez, no entanto, eis que chega o professor Moras, sua entrada é precedida da frase: “Moras, professor de cosmética e autor da obra: Como ser atraente.” Ele é um homem bonito e bem vestido, o único personagem com nome, porque representa um papel social importante. Ele é atendido antes dos outros clientes, que já estavam esperando há mais tempo, tem preferência devido a sua posição social. Na cena as ações dos atores deixam evidente a crítica aos privilégios de maneira sarcástica.

O professor, que chega acompanhado de uma bela mulher, vê o cartaz da barbearia e pede para ficar igual, enquanto isso a ajudante da barbearia, que é apaixonada pelo professor, vai arrumar a bela mulher, mas aproveita para torturá-la. O barbeiro (Valentin) está a todo o momento olhando o cartaz para fazer o serviço da melhor maneira possível no professor, até que em um dado momento, alguém muda o lado do cartaz, e a foto que aparece é de um chinês careca com um fio de cabelo na testa e uma barba dividida em duas.

Valentin estranha ao ver o retrato, o que fica evidente em sua ação, destacada, ainda, pela frase: “O homem tem um gosto peculiar”, isso provoca o riso imediato no espectador, que já pode pressupor o desastre. Enquanto isso, os clientes esperam lendo o jornal. A matéria bombástica do jornal diz que mais um cliente teve sua cabeça cortada por um barbeiro, nesse

momento surge Valentin com uma faca de açougueiro e começa a amolar a faca na frente dos clientes. O movimento da cena é divertido, pois os três clientes se movem como se fosse uma dança, no ritmo em que Valentin amola a faca, fazem isso em um estado que demonstra medo, sem ser forçado, mas bem coreografado, o que se torna cômico pela mecanicidade. Valentin deixa a sala e realiza o serviço como viu no cartaz, o professor vai embora indignado e sua dama também, após ser torturada pela ajudante.

Por fim, o barbeiro recebe mais um cliente e enquanto está fazendo a barba dele assusta-se e corta-lhe a cabeça, a ação é precedida da frase: “Opa, um pequeno acidente ou por que não se deve assustar os barbeiros.” A cabeça é arrancada sem sangue, sem dor, como se fosse algo natural, ela cai e continua com vida própria, andando no chão. Valentin tenta de diversas maneiras concertar o ocorrido, produzindo peripécias cômicas que vão aumentando a curiosidade do espectador em saber o que vai acontecer. Finalmente, o barbeiro cola a cabeça do homem com uma fita, dá umas batidas em seu rosto e o homem volta à vida, mas depois de ter a cabeça concertada paga o serviço tirando um revólver de dentro de seu paletó e atirando contra o barbeiro. O cliente vai embora e o barbeiro desmaia, quando acorda vê que não foi atingido pela bala, pois no bolso de sua camisa havia uma pedra que o salvou. Fica evidente o ridículo da condição humana que se encontra no limite entre a vida e a morte, rimos do que poderia ter sido trágico, como um alívio para a alma, já que nem sempre tudo está perdido, podemos ser salvos pelo inusitado.

Ao ver Valentin atuando entende-se o interesse de Brecht por esse artista, que sabia utilizar todas as suas técnicas cômicas populares dentro de um jogo onde essas técnicas não ficavam parecendo técnicas, mas tornavam-se orgânicas e divertidas, porque tinha a sensibilidade de provocar o riso de uma maneira crítica e consciente.

Além do filme, temos a chance de conhecer um pouco mais do humor de Karl Valentin a partir de seus esquetes teatrais: Na loja de Chapéus, Ida ao Teatro, Porque os Teatros estão vazios, Conversa no Chafariz, O Aquário e A dança.¹¹⁴ Nestes pequenos textos, compostos por poucos personagens, percebemos um humor que beira ao absurdo, com questionamentos existenciais arraigados a uma crítica aos padrões de conduta, indo de encontro a uma postura moralista e conservadora imposta por esses padrões, mostrando que a vida é formada pelas simplicidades do dia-a-dia. No entanto, muitas vezes o desfrute das

¹¹⁴ A pesquisadora deste trabalho teve a oportunidade de participar de uma montagem da peça “Dançando no Chafariz com Valentin”, adaptação dos textos: Conversa no Chafariz, O Aquário e A Dança de Karl Valentin, dirigida por Daniele Eichwald em 2009, apresentada no espaço Satyros I em São Paulo, SP. A partir da montagem, estudamos os textos, percebendo a simplicidade e absurdo da vida trazidos à cena de uma maneira lúdica e divertida, fazendo com que a reflexão crítica se desse por meio dos sentidos.

simplicidades da vida está relacionado a questões de relevância política, ligadas a regras que devemos seguir, impostas frequentemente pelos poderosos.

Como muito se vê na história dos bufões até aqui, nem sempre o riso que contém a verdade cruel agrada a todos, por ser considerado subversivo, colocando em risco alguns poderosos. Com Valentin a relação com o poder político não foi diferente. “Valentin transgrediu inúmeras vezes os valores da sociedade. Em 1917, por exemplo, ao satirizar o Rei Ludwig II da Baviera, foi proibido de atuar por seis semanas.”¹¹⁵

Neste caso, o humor pode ser uma arma provocadora que causa incômodo, levando o artista a ser proibido de se manifestar. Todavia, devemos pensar e questionar sobre a eficácia de sua denúncia, se pelo fato de ter sido proibida ela cumpre o papel transgressor, ou se ela poderia estar camuflada enganando os censores e rindo diante de seu nariz. Poderíamos também questionar se o “sistema”, que se pretende denunciar, aceita a arte que busca transformá-lo, por acreditar que a força da arte não é tão grande a ponto de mudar um sistema. Nossa busca é a de refletir acerca dessas inquietações, a eficácia da denúncia com humor, porém, pode se dar pelo fato de provocar, colocar o foco de atenção no alvo desejado, o que consequentemente acarretar transformações, mesmo e um âmbito pequeno, mas como é do pequeno que formamos o grande, acreditamos poder seguir nossa busca por este caminho do bufão.

Verificamos que sempre há controvérsias em relação à possibilidade transgressora do riso. No capítulo anterior reconhecemos a crítica de Minois à Bakhtin, aqui novamente nos deparamos com o caráter ambíguo do humor, que para muitos pode ser uma possibilidade de subversão e para outros uma forma de reforçar as regras estabelecidas. Como vimos na história de Triboulet e Brusquet, um parecia ser mais regulador do poder e o outro mais subversivo. No caso de Valentin também existe polêmica, já que acredita-se que tenha sido protegido de Hitler.

Em 1933, ano da definitiva ascensão do nazismo, muitos artistas e intelectuais abandonaram a Alemanha. No entanto, Valentin permaneceu em Munique protegido, crescendo em popularidade e sucesso, com a condição de manter-se comportado. Dessa forma, justifica-se a existência de especulações acerca da acomodação de Valentin ao sistema vigente à época. Entretanto, ele esteve envolvido inúmeras vezes com os censores.¹¹⁶

¹¹⁵ BATTISTELLA, 2007: 38.

¹¹⁶ BATTISTELLA, 2007: 33.

Pode ser que essas concessões cedidas a Valentin digam respeito à própria história de Hitler, que no início de sua carreira em Munique tinha tendências artísticas, investindo na carreira de pintor¹¹⁷, tendo frequentado assiduamente os ambientes boêmios da época. “Provavelmente o Führer também foi um dos espectadores dos cabarés onde o artista havia se apresentado.”¹¹⁸

Por outro lado, existe uma questão política e histórica por trás disso, que foi o caráter populista dos regimes ditatoriais, neste caso o nazismo na Alemanha, pois na época de Hitler havia uma tendência de elevação cultural, tentando banir tudo que fosse relativo à guerra. Teixeira Coelho, que tem em seus estudos reflexões a respeito da questão cultural, fala sobre a tendência da noção de cultura, que foi incorporada pelos sistemas ditatoriais do século XX, servindo como arma opressora: “A cultura surge no século XX como instrumento ideológico de expansão imperial e de agressão política, econômica e social. (...) Exemplos extremados dos dois últimos casos estão à disposição na história do comunismo e do nazismo.”¹¹⁹

Outra hipótese, é que talvez pela idade avançada em que Valentin se encontrava, pelo medo de deixar Munique e ficar doente (era hipocondríaco), ele tenha se mantido longe de qualquer envolvimento direto com algum partido político.

Mesmo sendo dúbio o caráter subversivo do humor, não resta dúvida de que ao menos suscita discussões, impulsionando artistas a buscar no humor uma ferramenta provocadora, no intuito de um dia alcançar uma transformação efetiva politicamente, pois parte-se do contato com o indivíduo pensando na construção do todo.

Podemos inferir, portanto, que Karl Valentin ofereceu o caos à burguesia, que, ao vê-lo fracassar em cena, sentia-se reconfortada, uma vez que a subversão rompia todos os parâmetros. O público era afrontado de forma alegre. Rindo do artista, ria de seus próprios fracassos. (...) Valentin agradava criticando, rindo com o público de seus próprios padrões conservadores e moralistas.¹²⁰

De fato, Karl Valentin possuía o estado de espírito brincalhão do bufão, que traz a possibilidade de jogar com o duplo parceiro, como nos fala Lopes, esse duplo parceiro que é a imagem derrisória de si mesmo, visto que, ao rir do outro estamos rindo de nós mesmos.

Destacamos o lado subversivo do bufão, porque apesar das controvérsias, acreditamos que podemos retirar um potencial crítico disto para o ator, mas trazendo sempre o

¹¹⁷ Não se pôde resistir em lembrar o espírito bufonesco com o qual Brecht se refere a Hitler em alguns de seus escritos, chamando-o de “Pintor de paredes.”

¹¹⁸ BATTISTELLA, 2007: 34.

¹¹⁹ COELHO, Teixeira. A Cultura e seu contrário. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008: 8.

¹²⁰ BATTISTELLA, 2007: 38.

questionamento contrário para estarmos cientes de que este potencial subversivo pode não ser alcançado, ou pode ser utilizado para fins opostos ao que se pretende. O importante é sempre estarmos atentos ao caminho que nos propomos seguir, onde o prazer da paródia aparece como uma possibilidade de trazer à tona os problemas sociais e realizar a crítica.

Karl Valentin cumpriu um papel importante, já que com sua paródia enriquecida de elementos da cultura cômica popular, contagiou e provocou o público de um dos períodos mais conturbados da história alemã, inspirando um dos maiores pensadores de teatro do século XX, principalmente quando se fala em teatro político, que igualmente influenciou artistas engajados do século XXI, inclusive muitos artistas que para nós possuem em sua arte/vida características que servem como inspiração do que buscamos para os bufões da atualidade.

2.2 OS ARTIVISTAS

2.2.1 Reverend Billy - “O profeta anticonsumo”

Profetas são aqueles que prenunciam grandes revelações sobre o universo, os planetas, a humanidade, e tantas outras coisas que simples mortais não podem sequer imaginar. Eles se relacionam com o sobrenatural, com forças ocultas da natureza e podem prever o destino, que é mistério para muitos. Admirados por uns, temidos por outros, rechaçados, tratados como loucos. Loucos e/ou sábios, ambivalência que nos acompanha desde o início de nossa jornada, os portadores das verdades que poucos percebem ou querem perceber, os reveladores, os denunciadores, são eles, assim como os bufões. Na atualidade, podemos pensar em quais seriam as profecias a se revelar, Reverend Billy, declara uma bombástica: “Mickey Mouse é o Anticristo”¹²¹

Bill Tallen, o cidadão norte americano, o pai, o marido, o professor, coloca-se como o artista na figura de Reverend Billy, que ao revelar que Mickey Mouse é o Anticristo,

¹²¹ BILLY, Reverend in: Beautiful Trouble. A toolbox for revolution. Assembled by Andrew Boyd and Dave Oswald Mitchell. New York and London: OR Books, 2012: 426. Traduzido livremente da obra: “*Mickey Mouse is the Antichrist!*” No minidicionário Luft da editora ática, 2003: 68 – “anticristo s.m. 1. (Rel.) Segundo o Apocalipse, inimigo de Cristo que virá prenunciando o fim do mundo. 2. (p. ext.) Qualquer perseguidor dos cristãos.”

também revela-se, já que expõe suas convicções de uma maneira crítica e inusitada. Reverend Billy denuncia, com o humor da paródia e da linguagem blasfematória, o poder por trás de uma marca massivamente difundida em diversos países, neste caso, endereçada principalmente ao público infantil há décadas de gerações.

Assim, como um profeta bufão, Reverend Billy também critica e provoca curiosidade com sua própria imagem. Homem alto, magro, olhos azuis, belo sorriso, cabelos loiríssimos milimetricamente estruturados por uma generosa camada de *spray*¹²² que dão forma a um enorme topete. Seu corpo é coberto por uma camisa preta de colarinho branco, ornado de um paletó e calças brancas (o conjunto clássico dos televangelistas¹²³ norte americanos) e nos pés, que percorrem as ruas em busca de fiéis, botas de astro-*cowboy* também brancas, vestígios de um texano que saiu pro mundo, astro-macho, estigma de galã. Uma figura que desperta a atenção de quem quer que seja por onde passa. Seu tipo físico remete a imagem que temos do ideal de homem norte americano, difundido principalmente no cinema, por astros como Clark Gable, Marlon Brando e Richard Gere. Porém, sua figura causa certo estranhamento, ao mesmo tempo em que parece ser um reverendo evangélico, ou melhor, um Televangelista, possui traços de um astro pop, segundo Jane Hindley: “(...) este homem espetáculo é remanescente de Billy Graham, Jimmy Swaggart, Johnny Cash, ou mesmo Elvis.”¹²⁴

O estranhamento causado por sua imagem se dá pela dubiedade de seu disfarce e de sua pessoa (brinca com a ficção e a realidade) e também isso é grotesco, ele desvia o olhar do espectador, pois ora é ele, ora parece uma máscara que ele usa para parodiar aquele que ele pretende denunciar, o que pode ser associado ao bufão. Esses elementos contraditórios convergem na elaboração de um sentido específico dentro do que pretende dizer pela imagem. Aproveitando-se de suas características pessoais, ele rebaixa a figura do reverendo, profanando-o ao confundi-lo com o astro do rock, posto que o homem religioso (mesmo que saibamos que isso possa ser uma falácia) prega a humildade, a vida longe de vícios e de exageros, em contraponto a ideia da estrela do rock, que em muitos casos está envolvida em um universo de luxo, exageros de consumo e vícios dos mais variados (o que constata-se por algumas histórias de grandes astros exibidas pela mídia).

¹²² Para cabelos.

¹²³ Pastores que se apresentam na televisão para pregar os preceitos de sua religião.

¹²⁴ HINDLEY, Jane. *Breaking the Consumerist Trance: The Reverend Billy and Church of Stop Shopping, Capitalism Nature Socialism*. London: Routledge, 2011: 4, 118 – 126: 119. URL: <<http://dx.doi.org/10.1080/10455752.2010.523138>> Acesso em 04 mai. 2012. original: “(...) *his showmanship is reminiscent of Billy Graham, Jimmy Swaggart, Johnny Cash or even Elvis.*”

A figura de Billy se funde por dois opostos, que, com efeito, tem um ponto em comum, porque do mesmo modo que o homem religioso é um “enviado de Deus”, ele se apropria dos meios de comunicação para a realização de shows, elevando-o ao nível de um astro no meio evangélico. E os ídolos representam astros tão inatingíveis que são vistos como deuses por seus fãs, o que os eleva, podemos dizer¹²⁵, ao plano do sagrado. Assim, essa sobreposição, ou essa fusão na construção da imagem de Reverend Billy, contém uma crítica social à ideia que se tem do religioso e do astro, aparentemente divergentes.

Percebemos que o grotesco nos bufões está sempre ligado ao popular, no caso de Billy esse grotesco acontece pelo jogo que realiza com a ideia de cultura popular que confunde-se com cultura de massa, pois o astro do rock e o Televangelista são produtos da cultura de massa, o que os torna populares, não por advirem de uma tradição popular, mas por terem se apropriado de elementos que fazem parte da cultura popular, dando outro significado a eles e além disso, são facilmente identificados pela maioria da população.

A primeira vista não se sabe se ele é um personagem ou não, sua figura causa desconfiança, o que, aliás, é uma capacidade do jogo bufonesco, enganar-nos por um instante, causando desconforto no espectador. No curso de Arte e Resistência no México, os participantes eram em sua maioria ativistas e estudantes engajados politicamente vindos de diferentes lugares das Américas, o incômodo causado pela figura de Reverend Billy foi nítido, principalmente por parte dos latinos que ainda não conheciam seu trabalho. Isso porque, suas feições típicas de norte americano, diria até que poderia ser um ator de comercial de pasta de dente com um “ar” satírico, deixa dúvidas. Confunde e nos faz indagar: o que esse “tipo” (no sentido pejorativo do termo) pretende no meio de ativistas?! Os fatos revelam que não foi a primeira vez que isto aconteceu. Jane Hindley fala sobre o estranhamento que causou nela própria, o fato de Reverend Billy agir com um “fervor religioso” tão intenso, mesmo sendo paródia.¹²⁶ Savitri D.¹²⁷, confirma que isso é comum durante as manifestações sociais das quais Reverend Billy participa, principalmente em países estrangeiros, onde seu trabalho ainda não é conhecido. Algumas pessoas acreditam que realmente ele possa ser um Televangelista de “direita”¹²⁸.

¹²⁵ Principalmente pela reação de alguns fãs, que gritam, tentam agarrar o astro, desmaiam e até enfartam.

¹²⁶ HINDLEY, 2011: 120.

¹²⁷ Diretora da comunidade/igreja *The Church of Stop Shopping* e companheira de vida e arte de Bill Tallen. Transcrição de parte da entrevista realizada pela autora desta dissertação durante pesquisa de campo realizada ao lado de Reverend Billy e a *The Church of Stop Shopping* em setembro de 2012. A entrevista foi feita na casa do casal no bairro do Brooklin, Nova York, EUA.

¹²⁸ Palavra usada por Savitri. Os termos direita e esquerda na política podem estar ultrapassados, mas ainda são utilizados por muitos ativistas. Fica nítido nesse trabalho que os ativistas pesquisados são considerados ou se consideram de esquerda, por quem ainda utiliza tais termos. “A esquerda seria o grupo dentro da política que

Porém, à medida que vamos apreciando seu discurso percebemos sua verdadeira intenção: a denúncia. E aí está o que o aproxima de um bufão profeta, porque sua denúncia vem carregada de humor. Essa figura contraditória, mesmo que cause dúvida a primeira vista, no momento em que começamos a observá-la e a ouvi-la, vai se transformando e mostrando seu verdadeiro objetivo, produzindo discursos que se contrapõe àquela imagem, resignificando-a, pois o discurso dos reverendos típicos não tem o mesmo conteúdo do de nosso *Reverend* atípico, somente seu disfarce e sua paródia remetem a eles. Consequentemente, a reação das pessoas muda e o cômico as suspende e surpreende por um instante, foi o que observamos no México, que era onde muitos não o conheciam e estavam nitidamente incomodados com sua presença.

Reverend Billy mistura a imagem fabricada do Televangelista com a do astro do rock e ainda ao texano, aos galãs viris como Marlon Brando, ao mesmo tempo que representa o homem grosseiro, rude, pelas botas. E tanto pode emprestar seu charme e carisma ao reverendo como ao astro, sua graça está justamente nisto, é a piada de si mesmo para rir do outro. O que evidencia-se ainda mais por sua postura imponente, gestos hiperbólicos e vigorosos que transformam-no num gigante, o que é fundamental para esse ativista que busca seguidores nas ruas.

O trabalho vocal também é relevante em sua prática, visto que a rua é um lugar de passagem de muita gente, com intervenções sonoras diversas. Apesar de Reverend Billy conseguir fazer com que sua voz ecoe neste espaço infinito, já que tem técnicas para isso (por sua experiência anterior como ator profissional), ele percebeu em suas primeiras ações, que para adquirir mais força precisava de gente que o acompanhasse, pois sendo um profeta “enviado de Deus”, não poderia estar sozinho, necessitava pertencer a uma “igreja com fiéis” para que sua crítica não fosse tomada como algo ridículo e insignificante.

Eu estava gritando “parem de comprar e salvem suas almas”, mas não havia uma Igreja, uma instituição que pregasse isso. (...) Eu não fazia parte de uma revolução que resistiu ao consumismo. Eu estava gritando com os monstruosos debruçados sobre mim, mas o meu retorno era uma piada, não um manifesto. E eu não tinha público, apenas milhares de pessoas com a testa franzida. Oh, eu odeio aquele olhar de canto de olho.¹²⁹

prega a defesa de uma ordem social baseada em princípios de igualdade, participação coletiva, reformas em diversos setores.” (Minidicionário Luft, Editora Ática, São Paulo, 2003: 300).

¹²⁹ TALLEN, Bill. *What should I do if Reverend Billy is in my story?* New York: The New Press, 2003: 56.: “I was shouting “Stop shopping and save your souls”, but there was no Church of stop shopping. (...) I was not a part of a revolution that resisted consumerism. I was shouting at the monsters that were leaning over me, but my comeback was a joke, not a manifesto. And I had no audience, just thousands of people with frowns, in profile. Oh, I hate that one-eared stare.”.

Foi então que decidiu fundar sua própria igreja, *The Church Of Stop Shopping*¹³⁰, uma comunidade de performers unida em prol do ideal anticonsumo, atuando como um coro ao lado de Reverend Billy na propagação de suas profecias. O coro fortalece e ajuda a levar o foco de atenção a Reverend Billy com canções paródicas, muitas vezes vestidos com roupas que remetem ao tipo de batina utilizada pelos cantores de corais de igreja, mas, detalhe, são verdes¹³¹ de cetim brilhante, o que colabora com a imagem do religioso pop.

O discurso é Reverend Billy quem improvisa e o coro intervém com palavras que fortalecem, ou repetem com ele as de maior impacto. Utiliza o linguajar blasfematório, que se dá como uma espécie de brincadeira com as palavras, pois na medida em que tem um discurso do qual acredita realmente, esse discurso está formatado de maneira que imita o religioso, usando palavras como amém, aleluia, aglutinando com outras que lhe conferem um cunho político e cômico, por exemplo: *terraluia* (terra+aleluia), *revoluia* (revolução+aleluia), *amorluia* (amor+aleluia). Estas palavras são repetidas pelo coro, encorajando o público a repeti-las também.

O coro entra como um dos elementos que pode ser trabalhado com atores bufões. Philippe Gaulier, Jacques Lecoq e Elisabeth Lopes utilizam o trabalho de coro com bufões como um trabalho pedagógico. O bufão anda em bando, para ganhar mais força: “Um bando de bufões é dirigido por um chefe. Todo o bando está aí para ajudá-lo a formular o que ele vai dizer.”¹³² O chefe do coro da Igreja Pare de Comprar é Reverend Billy. Ao lado do coro sua crítica se torna relevante, incômoda e cômica, já que existem fiéis que também seguem seus preceitos e estão com ele nas ruas. Sem o coro ele estaria desprotegido, porém agora, tem quem o apoie e pode exorcizar, profetizar, criticar e denunciar quem for preciso. O coro multiplica seu pensamento.

A base do canto coral da Igreja de Billy são as canções gospels que foram incorporadas das igrejas norte americanas. Essas canções evangélicas são parte de uma tradição popular feita para louvar a ideologia cristã, mas que também foram incorporadas pela cultura de massa midiática, então acabam possuindo um caráter dubio que faz com que seja difícil discernir os limites do popular e da cultura de massa na atualidade. Deste modo, Reverend Billy se aproveita dessas canções para enriquecer seu ativismo, tornando-as paródicas porque utiliza a mesma melodia, ritmo e arranjo dos corais gospels, com letras que

¹³⁰ Livre tradução: A Igreja Pare de Comprar.

¹³¹ Para a igreja de Reverend Billy tem um significado ligado ao fato de lutarem pela preservação da natureza. Mas, lembremos que na roupa dos bufões medievais o verde também estava presente representando a ruína e a desonra.

¹³² LECOQ, 2010: 182.

denunciam o consumo desenfreado e o abuso das grandes empresas que lucram em cima de produtos de baixa qualidade e altos preços, ao mesmo tempo em que escravizam seus empregados com baixos salários e altas cargas horárias.

O grupo cria um jogo lúdico ao versar assuntos sérios em arranjos leves com danças divertidas. A paródia é cômica remetendo a um universo de brincadeira sem ser agressivo, é importante relacionar com o bufão que em sua lógica não pode ser agressivo, porque sendo agressivo as pessoas não o escutam, a agressividade distancia as pessoas, no sentido de repulsa, não no sentido de distanciamento crítico, e o que o bufão deseja são aliados, por isso, suas ações sempre prezam pela diversão para que as pessoas engajem-se à suas ideias. Partindo de um princípio semelhante ao jogo do bufão, Reverend Billy aos poucos vai ganhando o público com suas profecias e canções nas ruas.

Em muitas de suas ações, o profeta vai até as lojas exorcizar os caixas de dinheiro, os cartões de créditos dos clientes, propondo que eles quebrem, queimem, arrumem uma maneira de livrarem-se de seus cartões. Coloca-se na frente dos estabelecimentos fazendo preces e benzimentos, sempre acompanhado pelo coro de sua igreja. Seus principais alvos são as lojas de brinquedos da Disney e a de café Starbucks, que nos EUA dominam o mercado de ambos os produtos. Os gerentes, donos e administradores das lojas ficam possessos, alguns clientes constrangidos e outros se divertem com sua proposta subversiva.

No livro de Bill Tallen/Reverend Billy, “*What should I do if Reverend Billy is in my store?*”¹³³, podemos encontrar muitas histórias deste artista bem humorado, inclusive a introdução do livro, “Divertindo-se com o desconhecido”¹³⁴, já nos chama atenção. A proposta de divertir-se com o desconhecido, remete a mistério e nos deixa curiosos em saber com que tipo de mistério este “bufão profeta” pretende divertir-se. Parece que o mistério é algo sobrenatural, uma força maior que domina e deve ser exorcizada. Bill Tallen descreve a exorcização dessa “força maior” que ocorreu em um culto de sua igreja: “nosso estranho culto na Igreja *Stop Shopping* (pare de comprar) (...)”¹³⁵. Durante esse culto foi colocado no altar da Igreja a “força maior” que estava impedindo um homem de viver em paz, uma reluzente “*Sunbeam toaster*”¹³⁶ envolvida em um pano de veludo vermelho. Esse homem, chamado Jonah, estava completamente hipnotizado por essa torradeira, e foi até a Igreja para ser exorcizado, na tentativa de lhe tirar seu desejo compulsivo pelo objeto.

¹³³ TALLEN, Bill. *What should I do if Reverend Billy is in my store?* New York: The New Press, 2003. Livre tradução: “O que eu devo fazer se Reverend Billy estiver em minha loja?”

¹³⁴ Tradução: “*Fun With the Unknown*.”

¹³⁵ TALLEN, 2003: xi.: “*our strange worship at the Church of Stop Shopping (...)*”.

¹³⁶ Sunbeam toaster é uma marca de torradeira.

Bill Tallen descreve a torradeira aos olhos de Jonah como uma Mercedes¹³⁷ com diversos controles e ainda a voz de uma mulher dizendo: “Sua torrada está pronta”.¹³⁸ O texto é marcado por descrições que nos fazem imaginar o quão atrativa é a torradeira. Ele conta como foi a exorcização, colocando a mão sobre a testa de Jonah, que estava tremendo, se refere a ele como uma “pobre alma”. Reverend Billy e o coro da Igreja oravam com fé por aquele consumidor covarde que parecia puxado pelo diabo, gritando e chorando: “Oh...torrada e manteiga...é mais do que o cheiro...Oh, meu Deus! Geleia de groselha com manteiga, oh, oh!”¹³⁹. Por fim o homem se entrega e larga a torradeira, a força da pregação do coro, a força dos Deuses e Deusas vencem o desejo de consumo. “O objeto parecia enganado, traído. Finalmente a Sunbeam torradeira deluxe era somente a porra de um lixo.”¹⁴⁰

A exorcização de Jonah, possibilita imaginar como Reverend Billy improvisa suas ações com o público, evidenciando o caráter cômico e crítico de seu trabalho. Brinca com o sagrado e o profano ao colocar no altar de sua Igreja uma torradeira como se fosse uma santa aos olhos de Jonah, mas que, no entanto aos olhos de sua Igreja é um demônio. A ação denuncia a valorização exagerada que se dá a um objeto, mostra o desejo das pessoas em consumir, não importa o que. Para Reverend Billy, não comprar seria um ato de coragem diante de tanta propaganda, principalmente das grandes marcas que usam todos os recursos disponíveis para difundir seus produtos. É a cultura de massa que se alastra transformando objetos em Deuses, no entanto, o que os difere dos Deuses, que são intocáveis, é que os objetos podem ser possuídos através da compra, desse “simples” ato.

Reverend Billy quer evidenciar o quanto é ridículo e equivocado esse pensamento, porque muitas vezes as pessoas são induzidas a consumir e possuir objetos que elas não necessitam realmente. Assim, ao invés de utilizar um discurso político moralizante, prefere utilizar suas ferramentas artísticas, seu humor para fazer a denúncia, levando a contradição do ato de comprar ao extremo, ressaltando com a lente de aumento do humor aquilo que é absurdo na situação do consumo desnecessário e desenfreado, e de como as grandes marcas conseguem manipular isso endeusando seus produtos, tornando-os, aos olhos dos consumidores, indispensáveis para suas vidas.

Podemos ver que seu desejo de alfinetar, ou como diz Lopes “derrubar seu alvo” é muito claro, sua crítica é direcionada às grandes redes de consumo, que dominam as vendas

¹³⁷ Mercedes Benz – A marca famosa de carros luxuosos.

¹³⁸ TALLEN, 2003: xi.: “*Your toast is done*”.

¹³⁹ TALLEN, 2003: xi.: “*Oh... toast and butter...it’s more than a smell.. Oh, my God! Black current Jam on the butter, oh, oh!*”

¹⁴⁰ TALLEN, 2003: xii.: “*The object looked cheated, cuckolded. Finally the Sunbeam deluxe toaster was just fucking junk.*”

no planeta com lojas espalhadas em diversos pontos do globo terrestre. Falar em sistema capitalista e luta anticonsumo pode remeter a algo muito generalizante, mas como ele tem alvos específicos, sua denúncia se torna mais eficaz. A Starbucks é um dos alvos prediletos de Reverend Billy.

Starbucks é pior que a maioria, porque é totalmente inconsciente do contraste entre a sua monotonia corporativa e da história fascinante de um estilo de vida “café” (como se fosse um estilo de vida coca-cola, que as grandes marcas propõem com suas propagandas) que emprega como um atrativo para os clientes. Não, Starbucks não é engraçada. Mas da mesma forma que os puritanos perseguem a vida sexual ativa, ela é assombrada pelo divertido.¹⁴¹

A corporação Wall Disney é outra que sofre com suas pregações. Foi com a Disney sua primeira experiência como Reverend Billy, ainda sozinho, antes de ter fundado a Igreja, na maior loja da rede localizada no maior conjunto comercial de Nova York (EUA), a Times Square.

Estes foram os dias depois que eu comecei o “personagem” do Reverend Billy, mas não sabia se o papel se tornaria mais do que uma arte irônica sem forças. Olhando para trás, acho este período, em 1998, como uma etapa de transição perigosa para o início da Igreja (*The Church of Stop Shopping*). Eu estava gritando “pare de comprar!” na porta da loja da Disney, gritando: “Aqueles brinquedinhos barulhentos (*tchotcheks*) da Disney causam perda de memória em crianças indefesas!” diante dos pais inexperientes e assustados da América. Eu estava despertando os demônios.¹⁴²

Bill Tallen utiliza aspas quando fala em “personagem”, pois como ressaltamos ao longo da pesquisa que não se trata de um personagem, é a própria vida do ator que se mistura à sua arte, suas convicções são envolvidas por esta máscara de corpo inteiro, que serve também como proteção.

Durante a pesquisa de campo já citada, esta pesquisadora presenciou duas ações do grupo, a primeira em Nova Jersey (EUA) na *Grace Church*,¹⁴³ em um evento beneficente contra a construção do gasoduto da empresa de energia “*Spectra Energy*”. Reverend Billy e

¹⁴¹TALLEN, 2003: 4.: “*Starbucks is worse than most because it is entirely unaware of the contrast between its corporate drabness and the glamorous history of café life that it employs as an enticement to costumers. No, Starbucks is not funny. But in the way that Puritans stalk the sexually active, it is haunted by funny.*”

¹⁴²TALLEN, 2003: 55. “*These were the days after I'd started the "character" of Reverend Billy but didn't know if the role would become more than a strenuous art irony. looking back, I think of this period, in 98, as a dangerous transitional step in the early church. I was shouting "Stop shopping!" at the door of the Disney Store, screaming "Those Disney tchotchkes cause memory loss in defenseless kids!" at startled parents fresh from America. I was exciting the demons.*”

¹⁴³No dia 16 de setembro de 2012.

The Church of Stop Shopping fecharam o evento muito aplaudidos e pelo que se pode constatar eram os mais esperados, o público adora a figura de Reverend Billy e seu coro. As pregações e canções falavam sobre os possíveis estragos que a construção do gasoduto pode trazer a população levando gás radônio para 30.000 casas de Nova Jersey, o que pode ocasionar câncer de pulmão. Evidentemente todo esse discurso dentro do arranjo gospel cômico de que falamos. A figura de Reverend Billy se destacava e realmente era muito engraçado, sem ser ridículo nem caricato, pois ele agia como um roqueiro, meio desajeitado, mas não por estar fingindo-se de desajeitado, mas por ser sua real maneira de dançar dentro do disfarce de Televangelista pop. A ação emocionou as pessoas que sabiam que o assunto era sério, mas riam, cantavam e dançavam com aquele louco profeta divertido, que acredita poder transformar o mundo pregando o amor à vida.

No dia seguinte, pode-se ver a segunda ação ativista do grupo, desta vez, na rua, em comemoração a um ano do movimento de protesto *Occupy Wall Street*, que aconteceu em *Wall Street*, centro financeiro Nova York onde se localiza a bolsa de valores americana. O *Occupy Wall Street* teve a intenção de iniciar uma luta contra a desigualdade econômica e a indevida influência das grandes empresas sobre o setor financeiro e o governo dos EUA. O jargão: “*We are the 99%*”¹⁴⁴, ficou conhecido mundialmente, esses 99% da população deveriam juntar-se contra a corrupção do 1% que detém o poder.

Reverend Billy está envolvido no movimento desde o início, realizando ações em diferentes locais da cidade. Essa ação foi especial, já que ocorreu no mesmo local onde começou a ocupação, em frente ao Museu Americano do Índio, na entrada da *Wall Street*. Ao lado de diversos ativistas e artistas, Reverend Billy e seu coro cantaram parabéns ao movimento, cercado por uma multidão e pela imprensa. Por ter presenciado suas ações é que se pode constatar tudo o que falamos, inclusive sobre seu potencial corporal e vocal na rua, que se torna ainda maior ao lado do coro e de fato consegue mover a multidão ao seu redor e fazer com que ouçam o que tem a dizer e cantem juntos. Nessa ação Reverend Billy e o coro incluíam na canção de parabéns o jargão “*We are the 99%, We are the 99%*” e as pessoas repetiam igualmente em coro, a frase era absorvida rapidamente, talvez por seu ritmo forte e pulsante, não tinha como não cantar junto.

Bill Tallen¹⁴⁵ disse que utilizou a figura do Televangelista para se aproximar do povo americano, muito religioso, uma forma de ganhar a simpatia da maioria. E quando questionado sobre a paródia, o que ele diz é que não é uma paródia, ele e sua Igreja são reais,

¹⁴⁴ “Nós somos os 99%”.

¹⁴⁵ Em entrevista realizada durante a pesquisa de campo já mencionada.

no sentido de que o que ele prega é o que realmente acredita, se as pessoas riem é porque não é o convencional de uma igreja, seria um novo conceito de igreja. Bill Tallen - Reverend Billy segue com suas profecias que denunciam e divertem, buscando trazer cada vez mais “fiéis” para sua igreja revolucionária.

2.2.2 Guillermo Gómez-Peña – “O *Latin Loco*”

Guillermo Gómez-Peña, performer, ativista, mexicano, cidadão norte-americano, porém, para ele que assume uma postura antinacionalista, desejando eliminar barreiras entre arte e política, bem como gênero e raça, considera-se um ser do universo. Falamos “ser”, justamente por almejar o rompimento de definições sociais do que é ser latino ou norte-americano, ser homem ou mulher, heterossexual ou homossexual. Guillermo Gómez-Peña pode ser tudo isso em um único ser, o que o torna uma figura de magia xamânica, porque brinca com sua ancestralidade provinda dos povos indígenas Incas e Maias do México, fundida a uma modernidade com um quê de cyberpunk¹⁴⁶ para realizar seu ativismo. Por isso acreditamos que Gómez-Peña possui características que podemos incorporar para a construção da ideia que fazemos de como poderia ser um bufão fantástico na atualidade. “Hoje em dia, surgem com força os fantásticos. Apoiam-se especialmente no mundo eletrônico, científico, mas também na imaginação mais alucinada. (...) Aqui são possíveis todas as loucuras: elas constituem o ator e sua beleza.”¹⁴⁷ A loucura, desde sempre, elemento essencial do nosso universo romanesco, a sábia loucura, que em busca da liberdade não tem medo do precipício, pois a diversão é seu trunfo.

Guillermo Gómez-Peña define-se como “*loco*”¹⁴⁸, chamam-no de “*loco*” os seus companheiros de grupo, o *La Pocha Nostra*¹⁴⁹, com “*Pochas miembros*” espalhados em diversos pontos do globo: México, Venezuela, Colômbia, Portugal, Alemanha, Brasil e por aí vai. Para seus parceiros, o “*loco*” Guillermo é um mestre, o cabeça do grupo, ou dentro do

¹⁴⁶ Uma mistura do estilo de vida punk, ligado ao submundo, a seres marginalizados com ideias anarquistas radicais, que se difundiu entre os anos 70 e 80, com o estilo cyber, ligado as tecnologias, às vezes podem até realizar o ativismo.

¹⁴⁷ LECOQ, 2010: 184.

¹⁴⁸ Louco, do espanhol: *loco*.

¹⁴⁹ Fundado por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano em 1993 em Los Angeles, Califórnia (EUA). Em conversa com Roberto Sifuentes durante o 8º Encontro do Hemisférico de Performance e Política, que ocorreu em janeiro de 2013 em São Paulo, ele disse que Pocha Nostra quer dizer algo “feito por nós, para nós”, algo nosso. Roberto Sifuentes realiza ações com Guillermo desde 1989.

vocabulário bufonesco, o líder do bando. É a figura que mais se destaca por ser e viver suas ideologias intensamente. Ele se considera um “*loco*” pelo desafio que é fazer performance artivista. “A performance, para ele, não é só um ato, uma ação, mas uma opção existencial. Diz que a única coisa que diferencia um performer de um louco, é que o performer tem um público.”¹⁵⁰

Poderíamos dizer que Guillermo Gómez-Peña está próximo aos goliardos, que foram bufões que viviam fora dos padrões sociais da Idade Média, e como vimos acabaram desaparecendo por viverem de forma diferente. Parece que Guillermo e seu bando ressurgem como novos goliardos, retomando atitudes que primam pela liberdade de expressão em sua forma de vida, que para muitos pode ser vista como fora dos padrões considerados normais.

Seu artivismo luta pela igualdade, rompendo barreiras de identidade cultural e de gênero. Um dos elementos de destaque na arte/vida de Guillermo, que representa uma atitude radical, é a questão de jogar com os limites do próprio corpo. Ele pode ser considerado o artivista mais ligado ao conceito de princípio baixo material e corporal do jogo do bufão estudado em Bakhtin, uma vez que apresenta uma maneira visceral de relacionar-se com o próprio corpo, com o corpo do outro e com elementos que despertam o lado mais instintivo do ser. O corpo está sempre sendo colocado em seu limite. Guillermo Gómez-Peña descreve um discurso durante uma ação, onde podemos constatar também em suas palavras, seu desempenho ligado ao baixo material e corporal e ao linguajar blasfematório do grotesco:

(Eu perguntei a alguém na plateia)
 “Senhor, você está em contato com o seu coração?
 Você consegue ver o meu, saindo como vísceras vagantes?”
 (a outra pessoa)
 “Carnal, você está em contato com sua genitália?”
 Esse cara me fez essa pergunta em uma festa na outra noite:
 “O que significa estar em contato com a própria genitália?”
 Eu respondi com uma pergunta retórica:
 “Para ser sensível ao Eros das pessoas
 ou se envolver acriticamente em assédio sexual?”
 (ou em espanglish, “agárrasment sexual”...)
 “Será que alguém, neste exato momento, além de mim
 está experimentando um tesão incomensurável?”
 (Longa pausa)
 “Vamos lá, ninguém?”
 (Para outro membro da plateia)
 “Ei, você pelo menos sabe seu código genético?”¹⁵¹

¹⁵⁰ TAYLOR, Diana. Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012: 13.: “*El performance, para él, no es sólo un acto, o una acción, sino una opción existencial. Dice que lo único que diferencia a un performancero de un loco es que el performancero tiene un público.*”

¹⁵¹ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Culturas-in-extremis. The Performance Studies Reader. Editado por Henry Bial. Nova York: Routledge, 2004: 293, 294.

Percebe-se que Gómez-Peña é provocativo com o público, incitando questões ligadas a sexualidade que para muitos ainda é tabu. O “*loco*” brinca com as palavras e faz uma mistura do inglês com o espanhol, que ele chama de “*spanglish*”, retomando suas origens latinas, o que torna o jogo com as palavras uma espécie de paródia com humor, pois carrega no sotaque espanhol quando fala em inglês, brincando com o estereótipo que os norte-americanos reproduzem dos latinos. É relevante perceber que ele utiliza também uma sensualidade (atribuída pela mídia aos latinos, existe inclusive a expressão “*Latin lover*”, amante latino), para denunciar esse pensamento sexista. Guillermo subverte os signos da sensualidade latina, difundidos por uma cultura de massa, atingindo um grotesco que se encaixa na definição de bizarro, utilizando seu próprio corpo para explorar esses signos de uma maneira em que o nível de humor atingido é aquele destinado a inteligência pura da qual falou Bergson.¹⁵²

O corpo do artista como ferramenta central de suas realizações é uma das marcas mais radicais do ativismo desde suas origens. “Desde a década de 60, os artistas tem usado seus corpos para enfrentar alguns regimes de poder e normas sociais, e também para colocar o corpo frontalmente no fazer artístico.”¹⁵³ Em Guillermo Gómez-Peña o visceral e instintivo aparecem também ligados à utilização de elementos sadomasoquistas e de *body art*¹⁵⁴. Ele compõe seu corpo grotesco com acessórios fetichistas, peças de couro, sapatos femininos de salto, brincos, correntes pesadas, luvas, além de tatuagens aparentes espalhadas pelo corpo. A mais evidente está na parte superior de seu tórax que representa o signo da ancestralidade e liberdade em um desenho de asas totêmicas. Ademais, elabora imagens utilizando todos esses

(I asked someone in the audience)

“Sir, are you in touch with your heart?

Can you see mine, hanging out like a wandering viscera?”

(to someone else)

“Carnal, are you in touch with your genitalia?”

This guy asked me this question at a party the other night:

“What does it mean to be in touch with one’s genitalia?”

I answered rhetorically with a question:

“To be sensitive to people’s eros

or to engage acritically in sexual harassment?”

(or, in Spanglish, “sexual agárrasment” ...)

“Is anyone, right this moment, besides me

experiencing incommensurable horniness?”

(Long pause)

“Come on, no one?”

(To another audience member)

“Hey, do you at least know your genetic code?”

¹⁵² BERGSON, 1983: 67.

¹⁵³ TAYLOR, 2012: 9 “Desde la década del 60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico.”

¹⁵⁴ Como o próprio nome já diz traduzindo do inglês: arte do corpo, geralmente esses artistas utilizam tatuagens, piercings, suspensões, perfurações, uma gama de práticas que colocam o corpo do artista em seu limite.

elementos ao lado do seu bando de “*Pochas*” com seus corpos nus, seios, falos, vaginas, bundas, todos os orifícios, aquelas partes do baixo corporal que estão abertas e em comunicação com o mundo.

Na ação¹⁵⁵ Corpo Insurrecto: ações psicomágicas para um mundo estragado, realizada pelo *La Pocha Nostra* durante o 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política no SESC Vila Mariana em São Paulo, um dos “*Pochas*” tirava de seu ânus uma bandeira do Brasil, o clássico orifício que se deixa penetrar, ao mesmo tempo em que dá a luz, neste caso ao “Brasil”. Essa imagem causou as mais diversas reações, desde gargalhadas a asco. Outro elemento que gerou polêmica foram os animais mortos em cena, uma cabra sem pele e a cabeça de um porco que estavam em convívio com todos os participantes da ação, inclusive o público, pois a interação era direta. As imagens aconteciam simultaneamente com diversos “*Pochas*” artistas espalhados pelo espaço com corpos pintados, travestidos, nus ou seminus, onde a bufonaria emergia em um universo sadomasoquista com velas, chicotes e algemas, incluindo dois “*Pochas*” que trabalham com *body art* e realizaram coisas bizarras com seus piercings genitais e perfurações com agulhas pelo corpo.

As imagens constituídas pelo bando de “*Pochas*”, assim como no jogo do bufão, são sempre intensas, falam por si só, e nessa ação as imagens que iam se engendrando pelo espaço traziam a crítica, o humor e a blasfêmia ao escarnecer do sagrado (reproduzindo imagens típicas relacionadas a santas e a Jesus Cristo), provocando diversas sensações. Os relatos das pessoas que assistiram foram múltiplos, para alguns foi chocante, para outros, divertido, até mesmo nojento, mas grande parte afirmava que as imagens eram fortes de significado, além de concordarem que os participantes da ação eram “*locos*” pelo despojamento com seus próprios corpos.

O contato com artistas rebeldes de diferentes nacionalidades é muito importante para o ativismo de Guillermo Gómez-Peña que pretende transcender fronteiras culturais que impedem a comunicação entre os povos, inclusive já realizou ações ao lado de Reverend Billy. Porque assim como Billy, ele também denuncia a sociedade norte-americana que produz uma cultura de massa alienante, “*meras estratégias da nova corporação chic*”¹⁵⁶, com programas de televisão de conteúdos sexistas ou que tratam de desastres naturais e crimes reais, com o simples objetivo de manter os cidadãos apolíticos e consumistas. “Sua meta é

¹⁵⁵ A pesquisadora deste trabalho teve a oportunidade de participar da ação ao lado do grupo, percebendo na prática muito do que está sendo descrito aqui.

¹⁵⁶ GÓMEZ-PEÑA, 2004: 287.: “*mere strategies of a new corporate chic.*”

clara: atrair mais consumidores, extremamente cansados, proporcionando-lhes a ilusão de experiências e emoções fortes que faltam em suas vidas superficiais.”¹⁵⁷

Em nosso trabalho estamos o tempo todo falando sobre a busca do bufão artista, que vai à contramão do clichê e do estereótipo, pois, desta forma o ator ao invés de criticar uma postura social, acaba ridicularizando a situação social do indivíduo e assumindo uma postura que pode parecer preconceituosa. Guillermo Gómez-Peña, consegue realizar a crítica ao estereótipo do latino, porque em sua própria imagem - que é de um latino - ele desconstrói o estereótipo, misturando ingredientes que remetem a ancestralidade indígena dos mexicanos com o clássico que é difundido pela mídia. Agrega ainda, itens norte-americanos que incorporou da vida nos EUA, e também elementos masculinos e femininos. Por exemplo, muitas vezes, usa o típico chapéu mexicano, saias, uma bota de cowboy em um pé e no outro um sapato de salto feminino, ou um cocar na cabeça e uma roupa cyberpunk gótica.

Assim sendo, Guillermo Gómez-Peña não ridiculariza o mexicano, ele se coloca como uma figura latina com seu “*spanglish*”, renovando a imagem do latino desterritorializado que ele representa, utilizando elementos que separados poderiam ser clichê, mas compõe dentro de uma figura que é ele, e assim critica o estereótipo denunciando a situação social a qual estão expostos os latinos que nos EUA, país onde vive, são estigmatizados e vítimas de preconceito. Traz em seu trabalho uma abordagem histórico/política por estar sempre ligado as questões que envolvem o povo latino dentro do cenário mundial mantidas por uma colonização que se deu e se dá de forma agressiva. Para realizar sua crítica, usa a paródia do estereótipo do colonizado, brinca com o clichê, fazendo uma crítica da visão acerca dos latinos.¹⁵⁸

Guillermo Gómez-Peña também utiliza as ferramentas tecnológicas para difundir seu ativismo, com página e perfil no facebook, website oficial e vídeos no youtube onde podemos estar sempre a par de seus trabalhos. Destaque para um vídeo do youtube¹⁵⁹ que em 1:48 minutos intitulado: “*Rito instantâneo para recuperar la identidad.*” (Ritual instantâneo para recuperar a identidade), podemos ver a crítica ao estereótipo do mexicano e a brincadeira com a hereditariedade, dentro de um mundo tecnológico em que relacionamos com a figura de um bufão fantástico que emerge despertando o riso.

¹⁵⁷ GÓMEZ-PEÑA, 2004: 288.: “*Its goal is clear: to entice more consumers, extremely jaded, while providing them with the illusion of experience vicariously all the sharp edges and strong emotions that their superficial lives lack.*”

¹⁵⁸ Isto estava evidente na ação realizada por Guillermo durante o EIAP (Encontro Internacional de Antropologia e Performance) no auditório do Teatro da PUC em São Paulo em setembro de 2011.

¹⁵⁹ <<http://www.youtube.com/watch?v=flfAk-guplA>> Acesso em 15 mar. 2013. Vídeo de 2007.

No vídeo, aparece Guillermo, que primeiramente mostra seu molho de pimenta mexicana picante preferido. O ritual para recuperar a identidade é simples, consiste em beber todo o molho de pimenta mexicano contido no frasco. Ao fundo toca um pesado *rock'and roll* norte-americano, e assim que termina de beber o molho retoma sua identidade e coloca na cabeça um capuz do EZLN (Exército de Libertação Nacional Zapatista), exército formado pela maioria da população indígena mexicana e representa o símbolo da luta pelo socialismo no México, são considerados rebeldes, com uma política interna própria dentro de comunidades (zapatistas), com particularidades no sistema de ensino e de produção, sobrevivendo principalmente da agricultura e artesanato. Podemos ver que sua “pequena e simples” ação, que desperta o riso, igualmente desperta a atenção para questões políticas de extrema relevância social.

A criação de suas ações está toda calcada na construção de imagens, o que ele chama de *Tableaux Vivants* (quadros vivos), que parte da pedagogia que desenvolve com seu bando de “*Pochas locos*” e em seus workshops como sugestão para artistas rebeldes.¹⁶⁰ A proposta é experimentar sensações variadas, interagindo com os demais participantes, um trabalho que liberta o lado visceral e instintivo do ser na busca de sua identidade mais íntima. Os temas dos *Tableaux Vivants* vão surgindo de acordo com o jogo do grupo, que traz para esta busca peças de seu arquivo ancestral ou elementos com os quais se identifica. Em seu livro “*Exercises for the rebel artists: radical performance pedagogy*”, também há sugestões de temas para os *Tableaux Vivants*:

Temas sugeridos para os Tableaux Vivants

O corpo engraçado
 O corpo inusitado
 O corpo demonizado
 O corpo grotesco
 O corpo historicizado
 O corpo mitológico
 O corpo fetichizado
 O corpo midiaticizado
 O corpo estranho
 O corpo/militante
 O corpo torturado
 O corpo cibernético¹⁶¹

¹⁶⁰ A pesquisadora teve a oportunidade de vivenciar um workshop ministrado por Guillermo, intitulado: *Ritual Strategies to Decolonize the Body* (Estratégias rituais para descolonizar o corpo) realizado na ECA-USP durante o EIAP.

¹⁶¹ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. SIFUENTES, Roberto. *Exercises for the rebel artists: radical performance pedagogy*. Canada: Routledge, 2011: 110.: *Suggested themes for tableaux vivants*

Os temas sugeridos por Guillermo para a elaboração dos *Tableaux Vivants*, podem inclusive auxiliar como ferramenta para a construção do corpo grotesco como máscara de corpo inteiro, já que todos remetem ao universo da bufonaria e servem como suporte na realização da paródia com humor, constituindo assim a persona do ator. Inclusive é esse o objetivo final do exercício de *Tableaux Vivants*: ativar a persona do artista rebelde.

O objetivo final deste exercício é desenvolver uma série de ações emblemáticas e tableaux que você pode recuperar e utilizar durante uma ação, desenvolvendo uma estrutura ritual capaz de conter a carne e os ossos e as ações da persona que irá emergir.¹⁶²

Roberto Sifuentes, que ajudou na sistematização e escrita do livro do qual nos referimos anteriormente - em um dos dias de preparação que antecederam a ação realizada durante 8º Encontro Hemisférico de Performance e Política frisou a diferença entre persona e personagem, que seria o que abordamos em nossa pesquisa, já que não se trata de criar um personagem, mas encontrar dentro de si sua própria persona a partir do que deseja enquanto artista, porque o ideal de vida move o artístico e o artístico deve conter uma real ideologia.

Guillermo Gómez-Peña consegue fazer com que sua vida e arte andem juntas, ele é a persona Guillermo Gómez-Peña, não existe um personagem para suas ações artísticas, essa persona é o mesmo pedagogo dos workshops, e é o mesmo homem que se senta à mesa do bar para conversar e tomar uma cerveja. E é esta persona, este “loco” que com seu ativismo atenta para questões históricas, políticas e sociais de uma maneira instigante e bem-humorada, dentro de mundo fantástico onde a loucura se manifesta como um grito pela liberdade.

The humorous body

The unusual body

The demonized body

The grotesque body

The historicized body

The mythological body

The mediatized body

The fetishized

The queer body

The militant/activist body

The tortured body

The cyborgs body

¹⁶² GÓMEZ-PEÑA. SIFUENTES, 2011: 164. “The ultimate objective of this exercise is to develop a series of iconic actions and tableaux that you can retrieve and sample during a performance, and to develop a ritual structure capable of containing the flesh and bones and actions of the emerging persona.”

2.2.3 Leo Bassi – “O atípico e utópico”

Leo Bassi define-se como bufão, considerado na atualidade um dos bufões mais importantes pela relevância do seu trabalho humorístico de crítica social, servindo de modelo para artistas do mundo todo que buscam no humor da paródia uma ferramenta para realizar a denúncia. Este artista polêmico e irreverente, considerado anarquista, ou o “palhaço terrorista”, como é chamado pela mídia mais conservadora, nasceu em Nova York, é filho de italianos e naturalizado espanhol (vive na Espanha atualmente), mas realiza ações em diversos países, inclusive no Brasil, onde sempre que pode está presente trazendo uma de suas novas revelações, aliás, “*La revelación*” (A revelação) foi um de seus últimos espetáculos apresentados no Brasil, considerado um dos mais polêmicos do artista.

Em “*La revelación*”, Leo Bassi faz uma crítica ferrenha às práticas religiosas da vida moderna, crítica esta que provocou seus alvos de maneira tão eficaz, causando a ira de fanáticos religiosos, que o fizeram vítima de um atentado a bomba em Madrid, no ano de estreia do espetáculo em 2006. O fato é descrito pelo próprio Leo Bassi: “Um grupo de fanáticos da extrema direita católica da Espanha iniciou uma guerra ilegítima com o uso de violência contra o público, ameaças de morte contra mim e, ao final, com a loucura de uma bomba, dois meses após a estreia da peça.”¹⁶³ No entanto, este ocorrido não intimidou o bufão, que não tem medo de parodiar a igreja católica, inclusive a instituição religiosa é um de seus alvos prediletos, sempre buscando ações provocativas com seu riso sarcástico e blasfematório para denunciar atitudes da igreja que considera abusivas.

O bufão provocador descende de uma família tradicional circense, com bufões anárquicos reconhecidos por suas ações teatrais extravagantes e instigantes. A arte da bufonaria, poderíamos dizer, está em seu “sangue”, em sua formação cultural, é como aqueles bobos da corte na Idade Média que já nasciam para essa função. Leo Bassi desde pequeno conviveu com técnicas humorísticas e circenses ligadas à tradição da cultura cômica popular provinda de uma longa geração, que contribuíram como arsenal artístico conferindo-lhe inúmeras habilidades corporais que enriquecem seu ativismo, tornando-o apto para lidar com as mais inusitadas situações que lhe acometem. É a capacidade improvisacional do bufão que

¹⁶³ Parte da entrevista pela revista de entretenimento da folha da região em setembro de 2009, realizada com o artista no Brasil, por ocasião da apresentação do espetáculo no Teatro Sérgio Cardozo em São Paulo. Link para consulta: <<http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=75113>> Acesso em 29 dez. 2012.

faz com que ele sempre esteja pronto para jogar em espaços diversos e com públicos de todos os tipos, tendo como trunfo o riso.

Leo Bassi descende de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos e de palhaços circenses vindos da Itália, França, Inglaterra, Áustria e Polônia. Durante 150 anos a família realizou apresentações sem nenhuma interrupção. Herdou da família, não só habilidades surpreendentes – é um hábil malabarista com os pés -, mas também a essência do espírito libertário irreverente e cosmopolita do circo do século XIX.¹⁶⁴

A experiência de nomadismo, herdada da família de artistas andarilhos, faz com que Leo Bassi tenha uma postura parecida com a de Guillermo Gómez-Peña, pois ambos não acreditam em mapas nem fronteiras. Além disso, Leo Bassi guarda em sua história raízes da cultura popular, típica dos comediantes, está imbuído deste universo por sua hereditariedade ligada aos bufões, o que o difere dos demais artistas que estudamos, já que Reverend Billy e Guillermo Gómez-Peña não se definem como bufões, mas por conhecermos seus trabalhos encontramos elementos na maneira como realizam seu ativismo que se aproximam da bufonaria, e podem auxiliar o ator que busca esse viés para sua prática, porque também lançam mão da paródia com humor como poderosa arma de denúncia. Contudo, tal como os demais artistas, o bufão Leo Bassi é uma figura política com pensamento político, que realmente quer derrubar seus alvos com a sátira.

O bufão, o palhaço italiano/espanhol Leo Bassi, por exemplo, tem uma postura claramente política, atingindo uma grande potência anárquica, de vários modos, indo do combate claro e verbal por suas ideias, até a experiência de jogar mel sobre seu corpo seminu e cobrir-se de penas, não temendo o ridículo.¹⁶⁵

O ridículo está sempre presente no jogo do bufão, é a busca de seu ridículo para rir do outro e vice-versa, ambiguidade característica do universo bufonesco que contribui para a conquista de um pensamento crítico tanto daquele que parodia como daquele que assiste a paródia, ou melhor, participa do jogo parodístico, já que o bufão sempre está em contato com o público e tudo que faz é dirigido a ele, o diálogo com o público é direto tornando-o

¹⁶⁴ <<http://www.leobassi.com/biografia.html>> Acesso em 14 abr. 2013. Traduzido do original: “*Leo bassi descende de un antiguo linaje de comediantes excéntricos y de payasos circenses venidos de Italia, Francia, Inglaterra, Austria y Polonia. Durante 150 años la familia ha actuado sin interrupción alguna. De ella ha heredado no solo sorprendentes habilidades - es sumamente experto como malabarista con los pies-, pero también la esencia misma del espíritu libertario, irreverente y cosmopolita del circo del siglo XIX.*”

¹⁶⁵ KASPER, Kátia Maria. Ativismo e humor. Revista Alegrar nº 2, ISSN: 1808-5148. Editora da Unicamp. 2005: 6.

cumplido da ação. Quando Leo Bassi, vestindo apenas uma cueca, cobre seu corpo com mel e penas, brincando com a ideia de um “anjo” libertador, que reivindica o direito dos artistas poderem utilizar as ruas como espaço para realizar suas ações, expõe seu ridículo para trazer a reflexão a cerca de um direito que acredita pertencer aos artistas. Suas ideologias de vida é que fomentam sua arte, igualmente como os artistas, como os bobos da Idade Média e Karl Valentin, que não representam um personagem, em razão de que não existe um limite que distingue o artista do homem.

Amado ou odiado por ser o bufão que é, Leo nunca definiu as barreiras entre o artista que é e o homem que é. Sua arte, livre de convenções, oferece ao público uma experiência apaixonante, sensacional e estremecedora, onde a provocação é uma linguagem e não um propósito. Nos últimos anos, seus espetáculos abordam temas de atualidade política e social, criando por exemplo o BassiBus, “viagens ao pior de uma cidade”, uma excursão de ônibus para visitar os escândalos políticos e econômicos mais escabrosos do local.¹⁶⁶

O *BassiBus* (Bassi ônibus) é uma das ações mais excêntricas do bufão, em que ele vai a fundo no jogo com a realidade, subvertendo-a, pois o *BassiBus* é uma sátira aos ônibus turísticos que existem na maioria das cidades que recebem visitantes para conhecer seus principais pontos turísticos, instigando esses visitantes a consumir tudo que é referente a determinada cidade, estado e país, fazendo com que essa visita gere lucros para a cidade, todavia esses lucros, na maioria dos casos, não se convertem em benefícios para a população, mas servem para encher os bolsos de políticos e de empresários. A sátira acontece quando o bufão ridiculariza a ideia destes ônibus turísticos, fazendo o contrário com seu ônibus inusitado, pois conduz os visitantes a lugares que não são pontos turísticos, são os lugares mais obscuros da cidade, locais que sofrem com a especulação imobiliária, monumentos degradados, tudo o que é escondido da população por interesse de alguns poderosos e que não aparece na mídia. Deste modo, Leo Bassi denuncia rindo, e sem medo, já que sabe que sua função de bufão é esta, ele acredita-se o louco/sábio com astúcia suficiente para parodiar situações diversas e derrubar seus alvos das maneiras mais ridículas e divertidas.

A igreja católica é um dos alvos prediletos de Bassi, está sempre dedicado a buscar novas criações para ridicularizá-la, porque acha que o discurso da igreja é incoerente, não

¹⁶⁶ <www.leobassi.com> Acesso em 14 abr. 2013. “Amado o odiado por el bufón que es, Leo nunca ha buscado el consenso como artista o como hombre. Su arte, libre de convenciones, ofrece al público una experiencia apasionante, sensacional y estremecedora, donde la provocación es un lenguaje y no un propósito. En los últimos años, sus espectáculos han tocado temas de actualidad política y social, creando por ejemplo el BassiBus, “viajes a lo peor de una ciudad”, una excursión en autobús para visitar, in situ, los escándalos políticos y económicos más escabrosos.”

acredita que ela possa falar em mensagens divinas sentada em um trono de ouro, cheia de privilégios, envolvida em escândalos sexuais e sobrevivendo a tantas crises desde sua origem. Atualmente vem parodiando a igreja católica com a fundação de sua própria igreja, a “*Igreja Patólica de Lavapies*”, patólica, pois tem como deus o pato de borracha amarelo¹⁶⁷, brincando também com a palavra católica, e Lavapies, é o bairro onde o bufão vive em Madrid e onde está localizado o santuário da igreja.

Como bom artista e bufão que é, Leo Bassi está a par de tudo que acontece no mundo, e sabe que a internet é um grande trunfo da nossa era para difundir seu ativismo, é pela internet que acompanhamos suas novas aventuras, a *Igreja Patólica de Lavapies* está sempre sendo divulgada em sua página oficial do facebook¹⁶⁸, inclusive o “Paticano”, sede de sua igreja (sátira ao Vaticano) tem até página oficial na internet para divulgar seus feitos.¹⁶⁹ Graças à internet podemos nos manter atualizados sobre os trabalhos dos artistas e tirarmos nossas próprias conclusões sobre suas realizações.

O vídeo de apresentação da *Igreja Patólica de Lavapies* está disponível no web site vimeo¹⁷⁰, lá podemos apreciar como Leo Bassi realiza seu jogo bufonesco para refletirmos sobre nosso trabalho. No vídeo Bassi aparece como o “papa” da igreja patólica, paródia evidente ao papa, ao mesmo tempo que sua roupa também lembra os bobos da corte da Idade Média. Usa na cabeça o típico “chapéu” dos papas, bispos e cardeais da igreja católica, o Mitra, porém, no Mitra branco e dourado do bufão encontra-se desenhado o pato de borracha. Veste uma casaca branca com enchimentos nos ombros, calças igualmente brancas com culotes gigantes também preenchidos por enchimentos, que nos remetem a um universo medieval, constituindo o corpo grotesco do bufão, toda a roupa é ornada de dourado satirizando a ostentação das roupas papais. O mais ridículo são as meias amarelas que usa compondo com sua sapatilha prata. Percebemos claramente a paródia com humor pela construção de um corpo grotesco que ressalta o ridículo de Bassi para rebaixar e ridicularizar a figura dos religiosos. Ressaltamos, que o teatro do bufão é um teatro muito forte de significados pelas imagens que produz e somente ao ver a imagem de Leo Bassi vestido com aquela roupa, antes mesmo de darmos “play” no vídeo, já sabemos que se trata de humor, porém um humor de paródia, em razão de que podemos identificar quem será o objeto a ser rebaixado. Vamos a uma breve descrição do que vimos:

¹⁶⁷ O pato amarelo está sempre presente nos trabalhos de Leo Bassi, de diferentes tamanhos ele representa a ingenuidade e diversão da criança e ao mesmo tempo o ridículo.

¹⁶⁸ <www.facebook.com/pages/Leo-Bassi-official> Acesso em 10 mai. 2013.

¹⁶⁹ <www.paticano.com> Acesso em 24 mai. 2013.

¹⁷⁰ <www.vimeo.com/54306373> Acesso em 24 mai. 2013.

O vídeo começa com uma canção de ninar, mostra o pato de borracha rodando lentamente dentro de uma redoma de prata, depois passando em uma fonte (que parece de ouro), aparece a estátua de um anjo, detalhe, com um nariz sutil de palhaço, que é engraçado e ao mesmo tempo delicado, em seguida é mostrado o altar da igreja, ornado de prata e dourado com o pato bem no alto. Percebemos que o universo criado por Bassi é lúdico, causa encantamento, sentimos vontade de conhecer o Paticano. De repente, Leo Bassi surge correndo com o pato de borracha na mão todo atrapalhado, rompe com a calma da música, sem perder o universo infantil, porque ele representa/é um bobo, é ridículo, parece ingênuo, apesar de estar realizando uma sátira evidente rebaixando seu objeto de paródia ao nível mais bestial. Anda de um lado para o outro mostrando o pato para câmera com um sorriso, lembra uma criança por suas ações e a roupa ridícula. Em seguida, fala: “benvindos a igreja patólica”, olhando para a câmera (sabe que seu público estará “por trás” dela e é sempre para o público que o bufão faz algo). Explica sobre o paticano, ou patolicismo, que se chama assim por ser dedicado a um pato, que foi a divindade escolhida por ele para representar sua igreja, ele escolheu o pato porque queria um deus humilde, inocente, um deus lúdico, um deus antídoto contra a adulação dos deuses. Quando inicia seu discurso percebemos que toda a ludicidade e brincadeira revelam uma ideologia clara de denúncia relacionada a ideia de uma cultura religiosa, emprega a linguagem blasfematória, brinca com o sagrado, rebaixando-o, elevando o profano ao colocar um pato de borracha como deus, isso é uma blasfêmia, é o jogo ambivalente do grotesco, trata-se da paródia colocada em um nível de humor sarcástico.

O santuário do paticano tem uma peculiaridade, é o único santuário em que está autorizado atirar contra a divindade, pois o altar remete aos jogos infantis em que uma pessoa posiciona-se sentada, ou em pé, sobre uma plataforma em cima de uma piscina, ou um recipiente grande com água e os demais atiram bolas no alvo que está abaixo da pessoa para tentar derrubá-la na água, e dessa mesma forma pode-se fazer com o pato e derrubá-lo na fonte, Bassi diz rindo: “é educativo”. Por esse caráter lúdico a paródia nunca se torna agressiva, já que ao mesmo tempo em que traz a reflexão, lembra um universo de prazer e diversão da infância, parece que nessa igreja é permitido brincar e rir a vontade. As paredes do santuário estão cheias de retratos de figuras famosas, que para Leo Bassi são os santos da igreja patólica, são pessoas que ele considera importantes porque fizeram algo pela humanidade, algo mais “humano e criativo”, enquanto fala está segurando o retrato de um desses santos que é Nelson Mandela, ex-líder sul africano que ganhou o prêmio Nobel da paz por seus feitos em prol de seu povo oprimido.

Há ainda outro altar na igreja que considera importante, dedicado a Augusto Comte, filósofo francês do século 19 idealizador da igreja positivista que inspirou Bassi na criação da igreja patólica, pois a igreja positivista é uma igreja sem deus, dedicada a humanidade e a uma visão positiva da vida. Junto ao busto de Augusto Comte encontra-se uma bandeira do Brasil, Bassi diz que a bandeira do Brasil é uma bandeira positivista por estar escrito ordem e progresso que representa o lema da igreja de Augusto Comte: amor, ordem e progresso. No santuário do paticano também encontram-se relíquias, como um livro anticlerical publicado em 1789 e um osso de dinossauro datado de 98 bilhões de anos, ele diz que é a relíquia mais antiga de todas as igrejas do mundo. É debochado, sem ser agressivo, pois denuncia de maneira tão bestial e cruel o risível da existência humana.

Esta breve descrição mostra bem o espírito bufonesco de Leo Bassi, o bufão representa um sábio com a autenticidade sádica da criança, seu olhar está sempre voltado para o mundo, e para realizar a paródia tem um amplo conhecimento das coisas que acontecem no decorrer da história, nada é superficial, tudo exige um estudo, um conhecimento profundo das coisas do mundo e da vida, além da perspicácia para transformar isso em arte, ativismo.

Todos os elementos do jogo do bufão que abordamos como importantes para o trabalho do ator que almeja a denúncia social estão presentes nessa “brincadeira patolicista” de Leo Bassi: a paródia com humor, o linguajar blasfematório e o corpo grotesco. O pato de borracha acompanha Leo Bassi há alguns anos, é seu símbolo de derrisão, e representa a ambivalência do grotesco, visto que guarda a ingenuidade infantil ao mesmo tempo em que revela o ridículo do ser humano por trás da “máscara” de bufão. “Deixar de se preocupar com certo papel social, aprender a rir de si mesmo, deixar de ser guiado por valores que não afirmam a vida, mas nos aprisionam – em comportamentos, corpos, atitudes, ao medo, à mediocridade, ao conformismo.”¹⁷¹ O pato de borracha traz a oportunidade das pessoas refletirem a respeito das amarras sociais da vida cotidiana e buscar uma possibilidade de vida mais alegre. Bassi já levou o pato de borracha tamanho gigante ou o pequeno pato que está em sua igreja para diversos eventos, para que outros palhaços, bufões e quem tem espírito infantil se divirta.

A crítica à igreja católica é muito marcante em seu trabalho, o que o aproxima de Reverend Billy que também faz uma paródia com humor da figura do religioso, contudo Leo Bassi parodia ainda situações atuais que considera relevantes, e sempre que pode lança mão de seu humor irônico para alfinetar o empresário e político italiano Silvio Berlusconi

¹⁷¹ KASPER, 2005: 6

envolvido em esquemas de corrupção e de escândalos sexuais, como possuir um “*harem*”, constituído de prostitutas de luxo, inclusive é acusado de manter nesse esquema menores de idade.

Percebemos que Leo Bassi tem a capacidade de metamorfosear-se, pois, ora é o papa de sua igreja patólica, adentrando o universo do mistério, ora veste-se de mel e plumas travestindo-se como um anjo, passando a um mundo fantástico e ora está denunciando o Berlusconi, está é a artimanha digna de um bufão com tantas habilidades e astúcia. “O fantástico pode ladear o mistério ou, ainda, um bufão do mistério pode metamorfosear-se num grotesco, e passar do primeiro ao segundo sem que se saiba muito bem qual dos dois representa o outro.”¹⁷²

Mesmo não temendo aos poderosos, Bassi teme a alienação do indivíduo, a utilização do humor em prol de fortalecer a hierarquia vigente, uma cultura de massa dominada pelo consumo. Com o riso quer resgatar os valores humanos, a ludicidade inerente ao homem e sabe que o humor tem essa capacidade.

Rir é contagioso e libertador. É o antídoto perfeito contra todas as formas de censura, algo que os bufões sempre destacaram e que tem sido a razão deste bando desde o nascer da Humanidade. Voltam bons tempos para os Bufões.¹⁷³

Assim, façamos das palavras de Bassi uma máxima, esperamos que a força dos bufões esteja sempre viva por um mundo mais alegre e humano, e que se unam os bufões para em bando aumentarem suas forças nessa luta.

¹⁷² LECOQ, 184 - 185

¹⁷³ <http://www.leobassi.com/archives/bufones/los_bufones_vuelven.html> Acesso em 19 fev. 2013. Original: “*Reír es contagioso y liberador. Es el antídoto perfecto contra todas las formas de censura, algo que los bufones siempre han atesorado y que ha sido la razón de ser de este gremio desde el alba de la Humanidad.. Vuelven buenos tiempos para los Bufones.*”

3 A BIGORNA QUE CAI COMO UMA PENA

3.1 PARODIANDO O “BASTARDO” - O PRAZER DA BLASFÊMIA

Durante nossa jornada até aqui, tentamos entender como se operou e se opera na prática de alguns artistas a relação com a bufonaria e como na atualidade eles guardam algum parentesco com o espírito do bobo da corte característico da Idade Média. Buscamos ainda, associar os elementos característicos do jogo do bufão, que intuímos como ferramentas potentes para o ator que soma à sua arte ações de denúncia social em espaços públicos ou cênicos. Neste caso, a descoberta da prática com o bufão pode servir como exercício para o ativismo, já que é evidente a raiz questionadora da ação bufonesca. O ator, nesta direção, pode se apropriar deste instrumental para criar algo próprio e autoral de acordo com o contexto político que ele quer remeter e parodiar, mantendo os aspectos da sátira, da farsa e da denúncia como eixo de seu trabalho. “O bufão é sempre o duplo de alguém, já que no conjunto das suas habilidades é a paródia o seu maior atributo.”¹⁷⁴

Como vimos, neste duplo, além do ator, tem aquele que ele parodia, que ele toma como referente saído do mundo real, que é o “bastardo”, como fala Philippe Gaulier. Esta é a máscara do bufão, sempre deixando transparecer um espaço limiar entre o ator e o personagem. Na verdade, não se trata de construir um personagem na acepção tradicional, com a mesma psicologia do ser humano, mas jogar com essa ambivalência. Neste jogo, a paródia do “bastardo” também revela “algo” de quem está parodiando, deixando que o pensamento crítico do artista transpareça, pois é ele que lança mão da diversão crítica com a intenção clara de derrubar seu alvo.

Jacques Lecoq¹⁷⁵, ao relatar sua pesquisa com o bufão para o treinamento do ator, detalha como chegou ao desenvolvimento de etapas na construção de uma metodologia a ser desenvolvida para trabalhar a figura do bufão com os atores. O mestre francês fala que primeiramente partiu da experimentação com a paródia para que os atores zombassem do outro por meio da imitação, assim, eles escolhiam alguém que iriam observar e imitar. Esta etapa da paródia surge para que o ator se familiarize com a linguagem, a imitação é considerada a primeira etapa do jogo sarcástico do bufão, que vai se desenvolver com base na

¹⁷⁴ LOPES, 2001: 79

¹⁷⁵ LECOQ, 2010: 178

imitação parodística. “Na técnica, quando o bufão acerta na imitação ridícula de algum gesto ou discurso, ele a repete insistentemente entre suas ações, porque a associação recorrente com o sujeito do deboche, provoca o riso incontido.”¹⁷⁶ É como vimos em Bergson, a repetição torna a ação do ator mecânica e essa mecanicidade demonstra algo que não é natural do ser, ou algo que o assemelha a um objeto e por isso torna-se engraçado. Também, acrescenta-se a este jogo, palavras características do discurso do alvo, do bastardo que está sendo parodiado, ou algum som específico conjuntamente com a ação, que exagerado eleva a comicidade.

Além disso, existe ainda uma segunda etapa da paródia do bufão que não é apenas zombar do outro, mas sim de suas “*convicções mais profundas*.”¹⁷⁷ Essas convicções mais profundas que o bufão zomba e blasfema, das quais fala Lecoq, dizem respeito a valores, crenças e ideologias, e é nesse ponto que o bufão pretende tocar, denunciando o que julga estar mal dentro da sociedade com a sátira dos poderosos e dos tiranos, protegido pela máscara que seu corpo grotesco representa. “O bufão denuncia e opõe-se às relações hierárquico-sociais da vida dos homens.”¹⁷⁸

Acredita-se que esta etapa de blasfemar das “convicções mais profundas” é fundamental para o artista que escolhe o caminho do humor para realizar suas ações, contudo, primeiramente ele deve passar pela primeira etapa que consiste em observar e parodiar o gesto, a ação e as características pessoais do outro, para que exercite sua percepção e sua consciência corporal em relação a esse jogo específico do bufão, para posteriormente descobrir maneiras de como realizará a paródia das crenças ideológicas do outro. Trata-se de uma das maneiras de vivenciar a paródia do bufão, trabalho inclusive muito utilizado por Philippe Gaulier, discípulo de Lecoq, com quem Lopes teve a oportunidade de aprofundar sua pesquisa em bufões. Gaulier trabalha bem focado na questão do caráter crítico do bufão que utiliza o riso blasfemo da paródia para realizar a denúncia social, revelando os abusos cometidos pelos poderosos sobre os oprimidos.

A paródia com humor será a arma de denúncia do artista que o acompanhará em suas ações, independente do lugar onde aconteça, efetivando-se pela utilização da linguagem blasfematória dentro de um corpo grotesco. “A paródia arma dos pobres, dos banidos que

¹⁷⁶ LOPES, 2001: 83

¹⁷⁷ LECOQ, 2010: 180

¹⁷⁸ LOPES, 2001:85

aborrecem com coisas chocantes e extraordinárias! Leve como uma pluma, ousada como uma metralhadora ela executa virtualmente os algozes.”¹⁷⁹

A imagem que Gaulier faz da paródia, leve como a pluma, porém ousada a ponto de conseguir executar os opressores de maneira virtual, serve para pensarmos no poder de denúncia contido na paródia, o humor confere a ela uma leveza, mas sua crítica é poderosa o suficiente para atingir seu alvo (quando realmente acontece a paródia). O virtual com o sentido de que poderá alcançar seu objetivo ao deflagrar algo que julgar andar mal dentro da sociedade, em contraponto ao que acontece na realidade, onde determinados equívocos ocorrem sem que sejam reparados, tornam-se corriqueiros, ou então mascarados. Desta forma, a paródia com humor não executa fisicamente os “carrascos” responsáveis por esses equívocos, todavia é uma execução que se dá em um plano moral, não no sentido de moralizante, mas desperta a consciência para aquilo que pretende denunciar, porque o riso serve como uma lente de aumento sobre determinada situação e consequentemente possibilita chamar atenção para ela.

O jogo com a paródia representa uma forma de libertação para o ator que escolhe utilizar sua arte como arma na luta por algo que acredita poder transformar na sociedade, algo que pretende denunciar para que se modifique, ou simplesmente atentar para uma determinada situação, fazendo com que demais pessoas reflitam e tirem suas próprias conclusões. “O que está por trás da máscara, esse símbolo do jogo do ator, é sempre o do homem artista predisposto a representar uma vida virtual.”¹⁸⁰ Ele estaria pronto a representar uma vida que não pertence diretamente a ele, mas que virá a acontecer, potencial, realizável, pois virtual tem essa definição no dicionário Luft. Mas virtual, também no dicionário, tem ainda um sentido ligado à internet, ao cibernético, ao on-line, que igualmente cabe dentro do contexto de nosso estudo, porque a figura do ativista pode se colocar como virtual neste sentido, para uma maior difusão de sua luta por meio da rede.

Daniela Carmona, que desenvolve sua pesquisa de atriz, diretora e educadora em torno da figura do bufão, a partir da vivência com Gaulier, fala que essa representação de uma vida virtual se opera dentro da ambiguidade característica do jogo do bufão, e o ator que parodia deve estar sempre ciente de que representa o bufão, “o marginal que utiliza de pretensa

¹⁷⁹ GAULIER, 2007: 54. Original: “*La parodie arme des pauvres, des bannis qui en ont chié des vertes et des pas mures! Légère comme une plume, hardie comme une mitraillette elle exécute les tourmenteurs, virtuellement.*”

¹⁸⁰ LOPES, 2001: 70

insanidade para denunciar os aspectos torpes da sociedade discriminatória”¹⁸¹ e ainda o parodiado, o poderoso que pretende derrubar, ambivalência que deve estar evidente no corpo grotesco elaborado pelo ator e também em seu discurso parodístico em que exercerá a blasfêmia.

A construção de seu corpo é bastante elaborada: além do bufão, o ator representa as figuras que este parodia e neste momento não pode desmentir a figura base que sustenta este jogo. Ou seja, a construção do corpo da paródia deve obedecer à do bufão. É importante que o intérprete entenda qual o argumento narrativo do bufão e qual o do parodiado para não confundir os discursos. Qual o texto do bufão e qual o da paródia.¹⁸²

Quando retratamos o trabalho dos ativistas Reverend Billy, Guillermo Gómez-Peña e Leo Bassi identificamos claramente o momento em que a ideologia do homem artista se mostra e quando se apropriam do discurso blasfematório para fazer a denúncia. Reverend Billy, com a paródia do Televangelista traz uma fala anticonsumo, ao mesmo tempo em que satiriza os atos de exorcização dos evangélicos. Guillermo Gómez-Peña quando brinca com a linguagem “*spanglish*” revela a duplicidade da inter-relação de codependência do império sobre o colonizado, evidenciando sempre o que acredita e o que critica. Leo Bassi, além de utilizar o jogo ambíguo da paródia, quando cria o patolicismo, focalizando claramente de quem pretende debochar, ou o *Bassibus*, seu ônibus extravagante que leva as pessoas ao pior das cidades, também aparece na mídia apenas como o bufão que é, acompanhado de seu pato amarelo, símbolo da bestialidade e ludicidade, para denunciar sem papas na língua, por exemplo, o político e empresário italiano Sílvio Berlusconi.

Logo, existe uma gama de exercícios que servem no intuito de desenvolver a capacidade de paródia com humor no ator. Da experiência com Lopes¹⁸³, sempre partimos da observação e imitação, primeiramente dos colegas do grupo que estão realizando o trabalho, para depois atingirmos alvos mais poderosos que pretendemos derrubar. O ator que trabalha com o bufão necessita da observação, pois precisa conhecer muito bem o objeto de sua paródia para não perder a referência ao ridicularizá-lo, fazendo com que o público reconheça

¹⁸¹ BARBOSA, Zé Adão e CARMONA, Daniela. Teatro: atuando, dirigindo, ensinando. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2004: 51

¹⁸² BARBOSA e CARMONA, 2004:52

¹⁸³ A primeira experiência prática com Elisabeth Lopes aconteceu em 2008 na disciplina de pós-graduação da ECA – USP ministrada por ela, O ator bufão. Depois, oficinas de bufão ministradas por Lopes na Oficina Cultural Oswald de Andrade e no Teatro Comum em São Paulo. Acrescido ao fato de receber sua orientação durante toda esta pesquisa teórica. A partir do trabalho com Lopes e de trabalhos desenvolvidos em Santa Maria, RS, também se pode desenvolver uma prática pedagógica durante o período da pesquisa, ministrando oficinas com atores e não-atores onde pode-se perceber muitas coisas das quais abordamos no trabalho.

seu alvo e tenha um olhar crítico sobre ele, Brecht já dizia que só tem consciência quem observa.

A observação é um elemento essencial da arte de representar. O ator observa o seu próximo, com todos os seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, simplesmente, um processo de pensamento. Se efetuar uma simples imitação, fará, quando muito, transparecer o objeto da sua observação aos olhos do público, o que não bastará, pois o objeto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem mostrando o que fazem, como se recomendassem que refletisse sobre o que fazem. Sem juízos críticos e sem um objetivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução.¹⁸⁴

A observação em Brecht possui a mesma intenção da observação que buscamos para realizar a paródia no jogo do bufão, pois a imitação que resultará da observação minuciosa, não é uma simples imitação, é uma imitação carregada de crítica e humor. No momento em que está parodiando o ator deve ter a consciência dos pontos que pretende evidenciar do outro para fazer a denúncia de seus atos. Portanto, às vezes pode-se confundir o tipo de paródia crítica do bufão com a paródia que pretende apenas o humor baseado no deboche, frequentemente calcado em preconceitos ou estereótipos como em muitos programas de TV humorísticos que usam a paródia para reforçar tabus e preconceitos sociais contra negros, prostitutas, gays, gordos, disformes, entre outros indivíduos marginalizados.

No caso do bufão, se ele pretende fazer a denúncia daqueles que possuem algum tipo de preconceito, e busca a imagem de um excluído para fazer a paródia daquele que discrimina, deverá estar atento na forma em que constituirá sua persona para que fique clara a paródia da situação social daquele indivíduo vítima de preconceito, e não a postura do indivíduo em si, mas a postura e a atitude do “tirano” sobre esse cidadão marginalizado. Caso contrário, quem vai parecer oprimido e preconceituoso é o ator, que, por exemplo, no caso de querer realizar uma crítica à sociedade patriarcal machista se coloca como uma prostituta, todavia elabora sua persona partindo de um estereótipo, o que pode dar a entender que ele seja um misógino.¹⁸⁵ Isso não quer dizer que não há pessoas que não achem graça, pelo contrário às vezes o riso é arrancado, um riso sem nenhum caráter crítico, é o riso regulador, do qual falou Minois, o riso que condena o que não deveria existir, porque sabemos que o preconceito existe, portanto o riso do misógino, o opressor, o bastardo vai continuar existindo.

¹⁸⁴ BRECHT, 2005: 151 - 152

¹⁸⁵ Esse fato aconteceu em uma oficina.

O primeiro exercício básico de paródia com humor se desenvolve da seguinte maneira: um dos participantes do grupo se coloca em pé diante dos demais que se posicionam para observá-lo, este que está em pé conta uma história, fala sobre sua vida, ou o que lhe vier em mente. Depois de um tempo apropriado de observação (isso cada um irá sentir quanto tempo precisa para uma observação detalhada), quem quiser pode se posicionar no lugar daquele que estava em pé e imitá-lo, destacando o que observou de traços mais marcantes daquela pessoa que ficaram evidentes durante a apresentação. Enquanto estiver realizando a imitação parodística o ator deve estar atento para acentuar o que reparou (pode ser um gesto, uma postura, a maneira de falar, uma palavra) reforçando-os com a repetição. É importante também observar o que podemos chamar de energia, estado de espírito do outro, muitas vezes é algo sutil, o que popularmente conhecemos por “jeito” da pessoa, por exemplo, se ela é calma, exagerar a calma, o que pode ser mais ridículo e engraçado do que a paródia de um gesto exterior. Entretanto, vai depender do ator que observa e de sua sensibilidade em identificar o que pode recuperar do outro.

Conjuntamente a este exercício básico de observação e imitação parodística, pode-se realizar outro jogo que consiste na observação específica do caminhar do colega, que pode se desdobrar na elaboração de um corpo grotesco. A brincadeira pode ser feita de várias maneiras:

- 1) Começar com todos caminhando no espaço físico e imitando o andar de uma pessoa em especial, enfatizando o que julgar significativo;
- 2) Dividir o grupo em dois, sendo que um grupo imita enquanto o outro é objeto de imitação, sempre lembrando que quem imita deve buscar a sátira;
- 3) Ainda podemos fazer com que metade do grupo sente e o restante caminhe pelo espaço. Os que estão sentados observam e depois de um tempo de observação se posicionam atrás de quem pretendem parodiar, em seguida esses que são as vítimas da paródia se retiram do espaço e se observam enquanto parodiados.
- 4) Alguém do grupo propõe uma nova forma de executar este exercício.

É importante que o ator que realiza a paródia esteja atento às características mais marcantes do outro, investindo nelas, não é necessário para isso um trabalho de mímica que repita tudo o que o outro executou, pelo contrário a paródia é uma técnica diferenciada. “A paródia requer uma técnica essencial para produzir a ação da comicidade. O ator elege quatro ou cinco características e as ridiculariza com repetições exageradas.”¹⁸⁶ Porém, Lopes

¹⁸⁶ LOPES, 2001: 72

ressalta que esse exagero não pode se dar de maneira que se perca a referência do parodiado, por isso a escolha de no máximo cinco características, isto ajuda o ator e o entendimento do público sobre quem está sendo parodiado. Durante o curso “o ator bufão”¹⁸⁷, um dos primeiros exercícios experimentados foi o de parodiar o andar do colega, e sentiu-se na pele o que é chegar a um exagero extremo e perder a referência do parodiado, colocando até mesmo uma crítica encima daquele andar, desta forma não foi possível identificar quem estava sendo ridicularizado, tamanho foi o exagero.

Isto posto, primeiramente praticamos observando e parodiando quem está próximo de nós, que no caso de aulas, grupos de ensaios e oficinas, são os colegas, isso ajuda o ator a perder o medo do seu ridículo e fica mais fácil encontrar no seu ridículo, o ridículo do outro. “Tanto o bufão quanto o clown são frequentemente apontados como uma faceta de um aspecto muito peculiar e íntimo do próprio ator. Um duplo desdobrado.”¹⁸⁸

No início desta prática percebe-se que é muito difícil ver-se enquanto parodiado, principalmente quando se evidencia algo que não percebemos ou fingimos não perceber, assim, quando nos deparamos com um de nossos “defeitos”, nos sentimos criticados e consequentemente ridículos, mas verificamos também que realmente a paródia pode derrubar seu alvo, rimos dos nossos defeitos ao mesmo tempo em que nos sentimos desamparados, o que em si é um estado fértil para o jogo e nos coloca mais além do que aprendemos de como interpretar um personagem. Trata-se de usar esta fragilidade para decantar o jogo. Percebemos que para alguns atores¹⁸⁹ é um trabalho muito excitante, no entanto, para outros é maçante, pois, fazemos parte de uma sociedade que cultua o belo, e quebrar com essa ideia requer uma entrega total.

O jogo com o bufão traz um desnudamento para o ator, o despojamento de seu próprio corpo, para entender a si mesmo a partir do outro. Uma possibilidade de desprender-se de alguns valores sociais para construir uma nova ideia de vida (no caso dos artistas), um novo estado de jogo que ultrapassa os limites do superficial convidando o ator a se desnudar diante do público, desnudamento este propiciado pela máscara, pois ela oculta (a imagem externa, ou modifica a figura do ator) ao mesmo tempo em que revela o pensamento mais profundo deste que denuncia. A paródia denuncia a verdade que muitas vezes não enxergamos, disfarçamos ou fingimos não ver, que torna-se evidente pela lente de aumento do humor, nos fazendo

¹⁸⁷ Realizado no segundo semestre de 2008 na ECA – USP como disciplina da pós-graduação em artes cênicas.

¹⁸⁸ CARMONA e BARBOSA, 2004: 52

¹⁸⁹ Nas aulas, montagens e oficinas que a pesquisadora vivenciou e também nas oficinas que ministrou.

identificar e refletir sobre o que nos foi parodiado. Por isso é uma arma eficaz, de um trabalho pequeno em grupo vai se percebendo os mecanismos para atingirmos alvos maiores.

Desta forma, se somente o fato de parodiar as ações do colega já é constrangedor para quem é parodiado, imaginemos como não é ver a paródia de suas convicções mais profundas, de suas ideologias colocadas por terra. Nesse momento é que percebemos o real poder da paródia, que como nos lembra Gaulier, é como uma metralhadora que extermina virtualmente. A primeira etapa é importante para que o ator perceba corporalmente o jogo grotesco do bufão, tenha um entendimento prático do que é realizar uma imitação com paródia que provoque o riso, para depois conseguir realizar a paródia das convicções ligadas a questões sociais, poderes políticos e religiosos.

Assim, o bufão faz descer do castelo, altar ou plataforma os ricos, santos ou políticos e lembra ao público que são mortais e perecíveis, que têm paixões humanas e geralmente não seguem a conduta que pregam, desestabilizando desta forma a permanência dos grandes dogmas.¹⁹⁰

Como vimos na Idade Média os bufões zombavam da igreja e da nobreza, travestidos como o rei. Karl Valentin zombava dos opressores, representando padrões exploradores, figuras de políticos, ou denunciando a situação social do indivíduo oprimido com personagens ridicularizados. E os artistas na atualidade também tem seus alvos específicos. “O bufão precisa encontrar a blasfêmia de hoje. Como diz o dicionário Aurélio, o sentido da blasfêmia está no ultraje de uma religião ou divindade, mas também, no ultraje de uma pessoa ou coisa respeitável.”¹⁹¹ Para isso, o ator e o artista devem estar atento aos fatos que acontecem no mundo. “Os fatos que lemos todo o dia no jornal, que revelam as hecatombes urbanas, as injustiças sociais, o desrespeito ao ser humano, o absurdo de atitudes e a vilania das pessoas são as razões que fazem o truão viver.”¹⁹²

Tendo este olhar sobre os acontecimentos do mundo e juntamente com isto um desejo de denúncia, sabendo que bastardo pretende desmascarar, o ator bufão pode passar a segunda etapa do jogo que é a crítica de cunho social, que acreditamos ser fundamental no processo de prática com o bufão para quem deseja o ativismo. Deste modo, o artista irá focar em um alvo específico, buscar conhecê-lo por diversas fontes, não somente quem o critica, mas também quem o admira. No caso de o artista não ter como alvo uma figura em especial, mas sim uma instituição, uma marca famosa, um partido político, a rede Globo, a Igreja Evangélica, ou

¹⁹⁰ CARMONA e BARBOSA, 2004: 178

¹⁹¹ LOPES, 2001: 131

¹⁹² LOPES, 2001:131

quicá a Copa do mundo de 2014, ele deve ir a fundo neste universo e pensar em que figura pode representá-lo ou a partir de que ponto de vista a crítica será evidenciada.

Mesmo tendo um alvo definido, o ator precisa estar sempre atualizado sobre o máximo de acontecimentos a sua volta, percebendo como seus bastardos se colocam em relação aos fatos que acontecem no mundo, que função desempenham na sociedade, como se relacionam com as demais instituições, qual seu papel político, social e histórico, conhecendo todo o mecanismo que engendra seu objeto de paródia, para escolher o que dentro daquilo pode ser ridicularizado e de que forma será ridicularizado, sempre prevalecendo o humor.

Por isso, se pensarmos como seria o bufão hoje poderíamos pensar em um artista autoral e com estilo próprio, como relacionamos com a ideia dos artistas, esses artistas engajados que estão em sintonia com as questões políticas da atualidade, onde vida e arte é uma coisa só. Assim, o ator bufão de hoje deve atentar para algo que considera relevante, o que muitas vezes pode ser uma revelação importante. “Os bufões nos fizeram conhecer a AIDS, antes de que todos tomassem consciência dessa doença.”¹⁹³

Por isso o riso do bufão, que retoma a ideia do riso medieval do bobo do rei, é o riso que contém a verdade que fere, é o riso da loucura reveladora que aparece subvertendo regras e invertendo valores, expressando o ridículo das relações de poder. A ideia da loucura representando uma alegre paródia, serve como mote propulsor para o ator que busca o bufão, desenvolvendo seu trabalho a partir do humor para alcançar seus objetivos sociais de denúncia e subversão. “Os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso. (...) É ele quem vai pixar “Abaixo as armas” nas paredes dos banheiros, único meio de expressar o ridículo.”¹⁹⁴

A analogia que Lecoq faz do bufão com o homem que pixa diz respeito a marginalização que a figura do bufão representa, pois personifica aqueles que estão excluídos da sociedade, a margem dela. A paródia, na visão de Gaulier serve como uma arma para os oprimidos desamparados, já que para ele os bufões não tem pátria. Deste modo, o bufão utiliza a paródia para se defender, funcionando como uma arma de guerra.

A União Soviética pode entregar armas aos palestinos, podemos dar armas aos negros na África do Sul. Mas nunca um país doou armas para os marginalizados dizendo: Aqui, para vocês se defenderem da opressão. Está é uma diferença muito clara, porque a Internacional dos horríveis e disformes

¹⁹³ LECOQ, 2010: 181

¹⁹⁴ LECOQ, 2010: 182

não tem bandeira e nem armas, exceto a arma da paródia. A paródia é uma arma de guerra.¹⁹⁵

Ao parodiar seu inimigo o bufão se liberta de todo o preconceito e abuso ao qual foi submetido por ter sido excluído da sociedade. Deste modo, o ator que trabalha o bufão tem que ser movido por um desejo de denúncia.

Para que o aluno não faça do contato com está técnica um exercício formal de estilo, urge que primeiro reconheça se tem sede de blasfêmia para então localizar o tom preponderante de sua crítica – social, política, religiosa – e que forma ela tem – grotesca, fantástica, misteriosa.¹⁹⁶

Vimos que os artistas tem bem claro o tom preponderante de sua crítica e a forma que ela tem podemos relacionar com as formas do jogo do bufão. Guillermo Gómez-Peña tende ao social e político, abordando temas como gênero, nacionalidade e dissemos que sua forma está mais ligada ao fantástico, pois trabalha com os limites do corpo e uma construção calcada em algo andrógono, misturando um estilo xamânico ao cyberpunk ao performar com a sexualidade e signos culturais, compondo com saias, cocares, tatuagens, objetos fetichistas e botas de cowboy. Reverend Billy aborda o social, político e também o religioso, parece que um está intrínseco ao outro, já que seu discurso contra o consumo se dá em todas estas camadas, enxergamos nele um profeta, porque usa a forma do aparelho igreja para sua denúncia. Leo Bassi, por seu jogo com a realidade, ser o da realidade cotidiana ligada a funções sociais, e ter em suas raízes a tradição da cultura cômica popular, é um bufão que se destaca mais para o lado grotesco. “Os grotescos estão próximos da caricatura. Eles se aproximam dos personagens da nossa vida cotidiana, como alguns desenhos humorísticos podem representá-los. Jamais questionam os sentimentos ou a psicologia, mas sempre a função social.”¹⁹⁷ A caricatura que de acordo com Minois representa um “instrumento do riso revolucionário.”¹⁹⁸ O que para o bufão anarquista Leo Bassi é imprescindível, pois acredita que o mundo possa ser transformado pelo lúdico. Além disso, do mesmo modo que Reverend Billy, Bassi também cria sua própria religião, o patolicismo, que o aproxima da ideia de um bufão profeta. Contudo, como Leo Bassi se assume bufão, está capacidade de metamorfosear-

¹⁹⁵ LEFEBVRE, Paul. Du bouffon: entretien avec Philippe Gaulier. Jeu: Paris: revue de theater, n° 41, 1986, p. 42 -51: 44 ISSN: 032-0335. “L’Union soviétique peut livrer des armes aux Palestiniens; nous pouvons en Donner aux Noirs d’Afrique du Sud. Mais jamais un pays n’a donné d’armes aux bossus en leur disant: tenez, voilà pour vous défendre de l’oppression. Cela fait une très nette différence parce que l’internationale des horribles et des difformes est sans drapeau et sans armes, sauf l’arme de la parodie. La parodie, c’est une arme de guerre.”

¹⁹⁶ BARBOSA e CARMONA, 2004: 178 - 179

¹⁹⁷ LECOQ, 184

¹⁹⁸ MINOIS, 2003: 468.

se passando por todas as formas, seria uma habilidade inerente a esta figura, como o próprio Lecoq destaca: o bufão passa do mistério ao fantástico e do fantástico ao grotesco sem que se saiba bem qual representa.¹⁹⁹

A caricatura denuncia de maneira semelhante ao bufão, exagerando um defeito físico ou um defeito moral, contudo, assim como no jogo do bufão a característica externa parece estar evidente, porque na verdade este defeito físico, que no corpo do bufão representa a deformidade, sempre revela algo interior, as convicções que se pretende criticar. Falando sobre a feiura, Humberto Eco, aponta a caricatura como uma das formas do cômico e diz que a caricatura moderna “nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível,”²⁰⁰ é o que falamos sobre a crítica do bufão não ser exatamente dirigida a uma pessoa, mas a uma classe social que aquela pessoa representa, por trás de determinada figura (política, religiosa, social) existe uma ideologia dominante, por isto Leo Bassi corresponde ao grotesco que está próximo da caricatura. Eco ainda fala a respeito do exagero da caricatura, que a aproxima da linguagem do bufão pois, “consiste em exagerar um aspecto do corpo para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. Neste sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade.”²⁰¹

A deformidade para o trabalho de Philippe Gaulier, é elemento básico de construção dos bufões, já que para ele os bufões são os seres que foram banidos da sociedade, eles vivem nos pântanos, nas florestas, são os corcundas, os deformados, os anões, as prostitutas, todas as criaturas que são marginalizadas. Ele vai mais longe ainda, ao dizer que os bufões são os filhos do diabo, já que Deus, uma criatura perfeita, não poderia ter criado seres tão imperfeitos. “Porque Deus é um magnífico artista e não poderia criar horrores como um corcunda, um aleijado, alguém com sífilis; por isso, os aleijados e doentes só poderiam ser criações do diabo. E foram caçados.”²⁰²

Sendo criação do diabo, o bufão não tem nada a perder, pois já é a própria escória da sociedade, então ele pode dizer tudo aos “filhos de Deus”. A partir desse pressuposto o ator se coloca na situação de banido que pode blasfemar e rir a vontade do que quer que seja, brincando com a figura do louco/profeta, que tem a vivência do banimento e consciência crítica de sua situação social, mas que se diverte ao parodiar os que o excluem.

¹⁹⁹ LECOQ, 2010: 184

²⁰⁰ ECO, Humberto. História da feiura. Rio de Janeiro: Record, 2007: 152

²⁰¹ ECO, 2007: 152

²⁰² GAULIER in LEFEBVRE, 1986: 43. “*Parce que Dieu, étant un artiste magnifique, ne pouvait pas créer des horreurs comme un bossu, un cul-de jatte ou un syphilitique; donc, infirmes et les bossus ne pouvaient être que des créations du diable. On les chassait.*”

O ator consegue tirar daí a sua força de expressão do que é disforme. E com um humor demoníaco, ele debocha por prazer, por pura diversão. Ele usa da ironia, que é a mais inteligente arma, para denunciar as diferentes faces da maldade dos homens.²⁰³

Está é mais uma das possibilidade de descoberta para o ator que o trabalho com o bufão proporciona, levando a uma liberdade de atuação através da máscara grotesca que utiliza a paródia e blasfêmia para fazer a denúncia social, sempre dentro de um ambiente que possibilita a brincadeira, pois tudo que o ator bufão faz é buscando o prazer, sem perder seu cunho crítico. É uma brincadeira comparada a da criança, não no intuito de ofender, denuncia, mas sem agredir seu alvo, porque o humor é uma arma do bufão, por isso tem como artimanha a brincadeira, assim como a criança que se diverte e fala o que pensa com uma ingenuidade cruel, sem a maldade da ofensa geradora da repulsa, a crueldade possui o sadismo despertador de um riso quase de dor. O essencial é que o ator tenha isto em mente, a diversão deve estar sempre presente, se ele parodia mas não se diverte com isso, não cria ludicidade em torno de sua figura, ele pode até estar denunciando, mas perde a essência do jogo do bufão que é o humor.

O ator que experimenta a máscara do bufão tem a liberdade de interagir em diferentes espaços zombando das convicções mais profundas das pessoas e disseminando aquilo que acredita, porque se sente protegido pela máscara da loucura. Ao parodiar o bastardo é que o ator bufão alcança seus objetivos se divertindo com isso. “Quando os bufões chegam em um teatro, para dizer a verdade do diabo, libertadora, eles não representam o personagem de um bastardo, eles o parodiam, imitam a forma grotesca ou derrisória através do excluído.”²⁰⁴

Nesta forma de abordagem, Gaulier trabalha o oprimido que parodia o opressor, o ator se utiliza da ideia de um indivíduo marginalizado, constrói um corpo deformado para representar este indivíduo e então realiza a paródia com humor do bastardo. Esse indivíduo, que está marginalizado, não tem nada a perder, podendo se manifestar da maneira que achar conveniente, invertendo regras e valores para fazer a denúncia. Deste modo, o bufão se coloca fora dos padrões sociais pré-estabelecidos, agindo livremente para falar o que pensa.

Os bufões sempre vêm diante do público para representar a sociedade. A partir daí, todos os temas são possíveis: a guerra, a televisão, o Conselho de Ministros ou qualquer outro evento de atualidade, fontes inesgotáveis de inspiração e de interpretação. Às vezes, fantasiam-se de personagens de nossa sociedade: põem um quepe, uma roupa religiosa e se aventuram a

²⁰³ LOPES, 2001: 18

²⁰⁴ GAULIER, Philippe. *Le Gégèneur: jeu lumière theater*. Paris: Filmiko, 2007: 54 “*Quand les bouffons débarquent dans un théâtre, pour dire la vérité du diable, le libérateur, ils ne jouent pas le personnage d'un salaud, ils le parodient, imitent de façon grotesque ou dérisoire les travers du mec ou de la rombière.*”

representar esses personagens. Mas o fazem à sua maneira, voltando sempre ao bufão inicial, que sempre se diverte com o personagem que representa.²⁰⁵

Existem duas maneiras que podem ser trabalhados com o bufão, se colocar como um excluído e fazer a paródia do opressor, denunciando justamente essa condição social do que é o opressor em relação ao oprimido, seria a visão do oprimido sobre o opressor, o que pode ser mais difícil, visto que se o ator não estiver bem consciente de que ele deve mostrar o bufão oprimido e a denúncia social por trás de seu discurso, sem ridicularizar aquele indivíduo e sim o olhar da sociedade sobre ele, pode parecer que está a favor do opressor, marginalizando ainda mais aquele indivíduo.

O que se pode fazer também, é partir da figura do opressor e ridicularizá-la caricaturando o que pretende denunciar com a construção de um corpo grotesco, sem que exista a figura de um excluído como base, igualmente neste caso deve ficar claro que por trás dessa figura existe o ator, é a liminaridade do jogo do bufão que sempre deve ser evidenciada, para que a crítica seja perceptível. Desta forma, o ator não se põe como um oprimido, mas como um transgressor, é o transgressor por trás da imagem do opressor que se posiciona contra a ideologia daquela figura que parodia, já que pretende denunciar suas atitudes. Parece que a construção dos artistas tende mais para este lado, porque por trás de sua paródia blasfematória fica explícita a ideologia do revolucionário transgressor.

A representação do bufão, portanto, é anárquica, instintiva, transgressora e poética. Ele faz a paródia de alguém, ri, exagera em alguns traços, repete, ri para a plateia, imita o jeito de alguém falar, traduz algum tipo de pensamento, ele salta, dança, canta, para, recita poesia, se revela apaixonado, e assim vai se mostrando em toda a sua força e ambiguidade.²⁰⁶

O ator que intenta o ativismo, para despertar a atenção do maior número de pessoas possíveis difundindo sua ideologia, deve lembrar sempre que tudo que faz se dirige ao público, o jogo é direto e nesse jogo deve encontrar a diversão de suas ações para divertir o público, sempre em busca do prazer da brincadeira, como os bobos da corte na Idade Média que se divertiam e isso fazia com que o rei se divertisse também, eis seu trunfo. Diversão que Brecht almejava para seu teatro político, porque só o prazer da diversão poderia ser capaz de despertar o interesse do público. “O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre,

²⁰⁵ LECOQ, 2010: 189

²⁰⁶ LOPES, 2001: 79

empenhado em divertir. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto.”²⁰⁷

O prazer que o ator deve buscar para contagiar o público, é a alegria de estar em ação rindo e denunciando. “Uma alegria absoluta intoxica a alma do bufão que parodia em cena. Ele pensa: Talvez o bastardo que eu falsifico o corpo e a alma penetrará no teatro; ele se reconhecerá, uivará: Este não sou eu... Não... Ele morrerá de um ataque do coração.”²⁰⁸ Se o ator consegue atingir o objetivo de “ferir” seu alvo chega ao ápice do seu trabalho, então o gozo é total. O artista que vai à procura do jogo do bufão, elege este caminho porque pretende lutar contra o poder sem precisar usar a força bruta, ele não quer realizar a denúncia utilizando a mesma violência que o sistema dominante utiliza, como nos casos em que os poderosos realizam ações abusivas contra os indivíduos. O ativista que trabalha com o bufão subverte por jogar com o prazer, a subversão é esta, pois o poder dominante é tão calcado na violência que talvez a maneira para escapar disso é o humor, porque treinados pela força eles não conseguem agir diante do riso.

O riso sempre representou a loucura e a loucura sempre foi e ainda pode ser a máscara que protege os críticos, como Dario Fo nos falou sobre a Nau dos Insensatos, que muitos dos navegantes não eram loucos (no sentido de doentes mentais), mas sim críticos que denunciavam, “incomodavam com suas críticas contínuas e suas ironias contra os sagrados lugares-comuns da moral, da religião e da administração pública.”²⁰⁹ O bufão não representa a loucura inconsciente, ser louco para ele, é semelhante a ideia de louco para Guillermo Gómez-Peña que diz que ser louco é fazer performance ativista, porque a única diferença entre um louco e um performer é que este tem um público.²¹⁰ Neste contexto, loucura é ter coragem em subverter regras, se colocar fora dos padrões, denunciar de forma artística sem medo das consequências, porque o prazer e a diversão se contrapõe a violência que o bufão denuncia.

Retomamos aí o tradicional “bobo da corte”, que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do “incaçoável”: da guerra, da fome no mundo, de Deus.²¹¹

²⁰⁷ BRECHT, 2005: 128

²⁰⁸ GAULIER, 2007: 54. “*Une joie absolue enivre l’âme du bouffon qui parodie sur la scène. Il pensait: - Peut-être le salaud dont je contrefais le corps et l’âme pénétrera dans le théâtre; il se reconnaîtra, hurlera: - Ce n’est pas moi... Ce n’est... Il mourra d’une crise cardiaque carabinée.*”

²⁰⁹ FO, 204: 118-119

²¹⁰ TAYLOR, Diana. Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012: 13

²¹¹ LECOQ, 2010: 181

A loucura é a representação contrária à sanidade e aos padrões de comportamento pré-estabelecidos socialmente, assim quem usa a máscara cômica da loucura pode empregar um caráter subversivo, denunciando os valores vigentes ao realizar a paródia. “A arte do bufão brota do impulso dos opostos, dos paradoxos, da duplicidade, dos devaneios. Tem que ser louco, e não ser tomado pela loucura; tem que deixar fluir uma ilógica força do subconsciente, a herança histórica da humanidade.”²¹²

É a capacidade de compreender e denunciar as relações sociais o diferencial do ator que brinca como bufão, pois tem consciência crítica das ações que realiza, ultrapassando os limites de quem vê a figura apenas a partir de sua característica corporal. Muitas vezes, pensa-se que um bufão é todo ser deformado ou excluído, mas a diferença é que não são todos os deformados ou marginalizados que são bufões, somente aqueles que têm consciência da crítica que praticam e de sua verdadeira condição social. Portanto, o ator tem que ter consciência disto no momento que busca desenvolver uma pesquisa com o bufão, para não cair na banalização da figura e acabar sendo apenas uma imitação das pessoas marginalizadas que encontramos na rua, além disso, ele tem que estar ciente da condição social onde está inserido aquele indivíduo.

Esses elementos combinados é que possibilitam ao ator pensar em uma interpretação de cunho político, levando questionamento ao público e como nos sugeriu Philippe Gaulier, ao descrever a paródia como uma arma de denúncia que fere de uma maneira eficaz mas leve, pensamos na imagem da bigorna dos desenhos animados infantis que cai leve como uma pluma, mas quando chega ao chão achata o inimigo.

3.2 GROTESCO: O CORPO SATÍRICO DO BUFÃO

Para realizar a paródia, o ator pode optar por servir-se de um corpo de bufão, que tem suas origens especialmente partindo de referências medievais, onde a deformação aparece como elemento básico. Inclusive sabe-se da existência de atrações de monstros durante as feiras deste período, e em outros períodos da história, em que apresentavam seres aberrantes, pessoas deformadas, animais exóticos, que eram aprisionados servindo de espetáculo aos

²¹² LOPES, 2001: 85

olhos do público.²¹³ Semelhante ao que se faz hoje em noticiários e programas sensacionalistas que mostram horrores do cotidiano como se fosse algo banal, muitas vezes ridicularizando indivíduos, reforçando preconceitos.

Várias teorias estéticas, da Antiguidade à Idade Média, vêem o Feio como uma antítese do Belo, uma desarmonia que viola as regras daquela proporção sobre a qual se fundamenta a Beleza, tanto física quanto moral, ou uma falta que retira de um ser aquilo, que por natureza, deveria ter.²¹⁴

Deste modo, o ator constrói um corpo deformado, que se dá a partir de sua pesquisa pessoal, deformando seu próprio corpo, com experimentações que podem inclusive partir do jogo de parodiar o andar do outro, ao experimentar novas maneiras de brincar com seu andar, mudando o caminhar cotidiano pelo exagero de uma postura diferente ou de alguma característica marcante do outro. Há ainda, a possibilidade de optar por um animal para pesquisar, pode ser um animal que o ator se identifique ou um que ele acha interessante se apropriar para construir o corpo grotesco do bastardo que pretende parodiar, já que as vezes existem pessoas que nos lembram animais, ou um animal que remete a uma postura social, por exemplo, o gato que pode simbolizar a sensualidade, ou o porco estar relacionado a boçalidade.

Existem inúmeras relações que o ator pode fazer ao pensar em seu objeto de paródia, o importante é também resgatar a energia do animal escolhido. Para este trabalho é necessária uma observação detalhada, se for um animal que o ator tenha contato diário, é importante observá-lo em diversas situações e o maior tempo que puder, percebendo a maneira que o animal se alimenta, se move, dorme, cheira, realiza suas necessidades básicas, tudo que puder observar. Se for um animal selvagem, ou que o ator não tenha contato frequente é importante visualizar vídeos que mostrem o animal em seu habitat natural, olhar imagens, desenhos, fotografias no intuito de conseguir captar o maior número de detalhes.²¹⁵

Outra maneira, é utilizando enchimentos que proporcionam formas diferenciadas ao corpo. Assim, o ator pode experimentar como é ter uma barriga gigante, uma corcunda, peitos

²¹³ No filme *O Homem Elefante*, David Lynch faz uma reprodução histórica baseada na vida de um homem (Joseph Merrick) que serviu de atração em um destes circos de horrores em Londres, por ser portador de uma doença que deixou seu corpo deformado. Ele vivia em condições sub-humanas sem alimento e vítima de maus tratos até ser descoberto por um médico.

²¹⁴ ECO, 2010: 13

²¹⁵ A pesquisadora teve a oportunidade de realizar um trabalho com o bufão na construção de um espetáculo (*Piquenique no Front*, texto de Fernando Arrabal, direção de Carine Brignol no ano de 2006 em Santa Maria, RS), partindo da ideia de construir um corpo grotesco pela observação de um animal. Optou-se por um gato, o que aliás foi bem difícil, devido a sua agilidade e flexibilidade, já que não se trata de uma imitação superficial e sim tentar resgatar esta complexidade do animal para o corpo do ator.

enormes ou disformes, bunda exagerada, etc. Deixar fluir a imaginação e o prazer em brincar com os enchimentos experimentando formas inusitadas de elaboração. Inclusive, pode fazer a relação com os órgãos do baixo material e corporal que vimos em Bakhtin, que é o nariz, a boca, as genitálias e os órgãos digestivos. Todos que possuem orifícios para absorver substâncias do mundo e expeli-las em forma de excrementos, exagerando-os, destacando-os, pois como vimos a hiperbolização destes órgãos está ligada ao grotesco. E mesmo criando o corpo grotesco a partir do próprio corpo ou da observação de um animal, o ator pode perceber em que partes deste corpo que criou poderá acrescentar enchimentos para evidenciar ainda mais o aspecto ridículo. Vimos que Leo Bassi ao parodiar o Papa da Igreja católica utilizou uma calça que remetia ao mundo medieval do bobo, com culotes preenchidos por enchimentos.

Os enchimentos podem ainda, ser pensados a partir das formas do bufão propostas por Lecoq, o profeta, o fantástico e o grotesco, trazendo enchimentos ou peças que contribuam nesta construção, por exemplo, os profetas, podem ser alongados, usar roupas escuras, objetos que remetem ao mistério, a religião, pode-se brincar com o sagrado e o profano. O fantástico trazer elementos de figuras míticas como faunos, fadas, duendes, “Vimos personagens com várias cabeças, homens-animais, bufões com a cabeça na barriga.”²¹⁶. Ou performar com elementos tecnológicos, remetendo a um universo futurista. Poderíamos pensar os grotescos, partindo da ideia de indivíduos marginalizados socialmente, em quem são os excluídos de hoje, talvez os dependentes de crack que vagam pelas ruas, os travestis, os sem-teto. Lembrando que quando utiliza o trabalho com a figura de um indivíduo marginalizado, o ator deve ter um cuidado redobrado para que fique claro que a crítica se dirige a condição social da qual aquele indivíduo é vítima, e que não está criticando a forma de vida daquele indivíduo em si.

A caracterização da figura do bufão é tão importante, visto que através dela saberemos quem (ou que atitude social) é o alvo da paródia. O ator que constrói a figura do bufão reconfigura o personagem a ser parodiado a partir da construção de sua vestimenta, que também inclui o trabalho com os enchimentos ou deformações corpórea.

A técnica do bufão tem como eixo o desenvolvimento da capacidade improvisacional, e tem segredos e regras que atuam numa extensão que vai do farsesco ao trágico. O corpo deformado constitui-se numa máscara de corpo inteiro, plasmada numa alegoria que implica em inúmeras conotações

²¹⁶ LECOQ, 2010: 184

e cujos sentidos deixam entrever a visão do mundo não só da personagem, mas também do ator.²¹⁷

Esta máscara de corpo inteiro, servirá como um elemento a mais para auxiliar o ator em sua crítica, que sempre guarda a ambivalência da bufonaria que revela o ridículo de alguém que pretende destronar ao revelar igualmente o ridículo do ator, é a liminaridade inerente a este jogo que quando realmente acontece se torna revelador tanto para quem assiste, quanto para quem parodia. É o limite entre dois estados de existência. “O corpo aleijado, deformado e defeituoso pode ser materializado por um figurino exagerado e descomunal. Mas sem figurino, o ator pode reconstruir e destruir o comportamento dos homens somente com a força expressiva de seu corpo.”²¹⁸

Vimos que o trabalho com os enchementos pode ser uma forma pedagógica para auxiliar o ator a perder o medo do ridículo e se entregar mais facilmente ao jogo, para posteriormente construir com seu próprio corpo, ou somente utilizando alguns elementos (como no caso dos artistas que estudamos) o seu corpo grotesco. “A deformação é um recurso didático para afastar o ator do seu registro cotidiano – usualmente organizado e limpo – e auxiliá-lo a tentar compreender o universo psíquico dos rejeitados a partir da abordagem corpórea.”²¹⁹ A possibilidade de interagir no ambiente com esse corpo diferenciado faz com que o ator se sinta mais “livre”, pois está protegido por uma máscara de corpo inteiro, mesmo que construída a partir de seu próprio corpo, ele não é mais o mesmo, esse corpo não é mais o seu, ele está disfarçado. Jacques Lecoq diz que quando experimentava a deformação com os atores percebia claramente que eles conseguiam agir de maneira mais livre que de forma cotidiana.

Ousavam fazer coisas que jamais teriam feito com seus próprios corpos. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se uma máscara. Diante desses corpos bufonescos, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que “loucos” zombassem deles; era mais inconsequente. Não havia conflito algum entre o bufão e aquele de quem zombava.²²⁰

Isso faz com que a paródia seja melhor aceita por parte do parodiado, já que este ator, que o está parodiando, representa o bufão que é a figura do louco. O que facilitará a interação com o público que no bufão é sempre direta. A contradição está presente neste jogo, onde o bufão também denuncia seu público, porque entre ele pode estar o bastardo, ou o público pode

²¹⁷ LOPES, 2001: 17

²¹⁸ LOPES, 2001: 17

²¹⁹ CARMONA e BARBOSA, 2004: 179-180

²²⁰ LECOQ, 2010: 180

estar condizente com o pensamento de determinado bastardo sem perceber o que realmente está por trás dele. Na realidade, a função principal do bufão não é exatamente parodiar uma única pessoa, mas sim a sociedade em geral, toda uma classe social e valores que aquela pessoa representa. O ator que configura o bufão escolhe seu alvo no intuito de derrubá-lo, acabar com ele e suas convicções mais profundas - sem ofender - sempre a partir do riso da brincadeira e do prazer proporcionado pela diversão.

A arte do bufão, que vem dos antepassados medievais, é uma arte do improviso, por isso, o artista quando está com seu disfarce bem definido para si, incorporando aquela figura, quebrando a barreira entre vida e arte consegue interagir em qualquer situação. Toda a construção com a máscara de corpo inteiro, que parte do objeto que se deseja parodiar e blasfemar, ajuda o ator a conhecer-se e revelar-se. O que possibilita um sentimento de autonomia quando joga. Fazer humor não é ofender, humilhar, mas é colocar sua moral e seus bons costumes na corda bamba para que você tropece neles e reflita sobre seus preconceitos colocando-se em dúvida, em risco.

O corpo grotesco do bufão pode ser considerado feio dentro dos padrões julgados normais, porque como vimos o riso sempre aparece no bufão pelo destaque de algo ridículo e exagerado, e o jogo do bufão é calcado muito na imagem, muitas vezes nem precisando da palavra, já que a imagem fala por si só. “O bufão não parodia o Belo em seu estado natural, nem qualquer ato humano que não discrimine ou ofenda os menores, pois deste grupo faz parte e conhece profundamente suas dores.”²²¹ Mesmo que o bufão seja feio para os padrões estéticos, ele pode trazer o belo em seu discurso, até mesmo como um elemento contraditório, o que caracterizaria o grotesco que carrega em si a ambivalência. Com um corpo deformado, o ator pode, além de blasfemar, também recitar um poema de amor, é a chance de estabelecer um jogo diferenciado que trará a reflexão por meio da ludicidade, uma beleza que nasce de uma contradição extremamente humana.

Com a história da estética que dita o que é belo e o que é feio vem também a história da arte que finda com o nosso século²²², onde a cultura de massa incorporou tudo e fica difícil saber o que é crítica, ou não, então nos resta seguir caminhos que também podem trazer contradições, mas sempre seguindo o exemplo dos artistas que tentam fazer com que sua arte reflita sua ideologia. Mesmo que sua arte e ideologia esteja dentro deste mundo midiático, a busca é por questionar o modelo atual midiático e provocar as pessoas para que reflitam sobre isso, propondo mudanças e principalmente criando um ambiente de

²²¹ CARMONA e BARBOSA, 2004: 181

²²² ECO, Humberto. História da beleza. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010

discussão e debate onde as diferentes ideias possam entrar em embate, acordos e desacordos, resgatando em todos, mesmo que com opiniões divergentes, um espírito de vontade em novas descobertas para o mundo, despertando as pessoas que muitas vezes parecem estar adormecidas, domesticadas e acostumadas com as barbáries, corrupções e desigualdades que ocorrem. O mundo evoluiu, todavia ainda vemos acontecimentos desumanos que parecem se repetir ao longo da história, pois enquanto existir um poder dominante manipulador e opressor, continuarão existindo as desigualdades que se tornam banais por uma mídia que conseguiu transformar até mesmo a guerra em espetáculo.

A principal função da verdade do bufão, não é convencer as pessoas de nada, e sim plantar a dúvida de que existem coisas que são manipuladas e escondidas da maioria da população e assim questionar o porquê desta anulação por parte da maioria sobre os fatos, colocando essa “massa” diante do possível fato de que ela não passa de uma parte da própria mentira em que está envolvida.

MERGULHANDO NO UNIVERSO DOS BUFÕES

Grotesco ²²³

O termo grotesco tem sido usado com múltiplos sentidos, podendo ser caracterizado como uma categoria estética, um conceito ou também servindo como vocábulo para designar o cômico, o feio, o monstruoso, o estranho e o bizarro.

Historicamente falando, a origem do termo grotesco teve sua definição em fins do século XV, quando durante escavações feitas nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma, foi encontrado um tipo de pintura com imagens que misturavam formas humanas com animais e plantas. Essas pinturas primitivas surpreenderam por suas características inusitadas, onde os diversos elementos da natureza se entrecruzavam, caracterizando um jogo insólito entre as figuras. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta)²²⁴. A palavra foi sendo interpretada de diversas maneiras no decorrer da história, no entanto, nunca perdeu seu caráter ambivalente, estando sempre relacionado ao riso e ao escárnio.

²²³ Para uma análise complementar do conceito de grotesco ver: LOPES, Elisabeth Silva; VÁSSINA, Elena In: CAVALIERE, Arlete. O Grotesco na Cena Contemporânea: A encenação dos Pecados. Teatro Russo: Literatura e Espetáculo. 1 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011

²²⁴Essa origem está descrita nas principais referências que temos: BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 3º edição, 1996. KAYSER, Wolfgang Johannes. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 2009

O riso grotesco está presente na sátira, na paródia, na caricatura, podendo estar ligado à tragédia - caracterizado pela tragicomédia - ou ligado ao horror, ao deboche e muitas vezes levando à crítica social. Atualmente, o termo ainda é usado, podendo servir para denominar algo de mau gosto, sinistro, bizarro, monstruoso, aberrante e caricato.

O grotesco é definido por Victor Hugo como uma categoria estética. Para ele o grotesco está em toda a parte, criando o disforme e o horrível e também o cômico e o bufonesco, servindo para quebrar com o neoclassicismo²²⁵ da arte e da literatura, possibilitando novas formas de construção no campo artístico-literário. No entanto, Victor Hugo não restringe o conceito de grotesco apenas como uma expressão de comicidade ou monstruosidade. “*Ele o aproxima do feio que, frente à unicidade do belo, teria mil variantes.*”

²²⁶ Assim, coloca o grotesco como polo oposto ao sublime, acreditando que o objetivo da arte consiste em conseguir a harmonia entre ambos.

A visão de Victor Hugo pertence ao período romântico, onde o grotesco é visto de forma diferente da Idade Média e Renascimento. Ao perder as características de “*jocoso e alegre*”²²⁷ - que eram comuns ao grotesco medieval e renascentista - ele sofre uma transformação, tornando-se irônico e sarcástico, fazendo com que o homem reflita sobre o mundo em que vive. No Romantismo, as imagens do grotesco causam terror no homem, isso ocorre principalmente durante o Romantismo alemão, surgido com o nascimento do movimento literário *Sturm und Drang*²²⁸, aqui é como se a sensação carnavalesca do mundo se transpusesse para algo mais filosófico, idealista e subjetivo. É importante ressaltar que no grotesco romântico o mundo não entra em contato com o homem através do seu corpo, repleto de orifícios, por onde absorve e se deixa absorver, como na Idade Média e Renascimento. Agora, existe o homem e o mundo, a visão do corpo se volta para a superfície - caracterizando um corpo fechado - não havendo mais a fusão entre homem e natureza para formar o todo.

Apesar do caráter aberrante, muitas vezes atribuído ao grotesco romântico, ele se liga ao cômico, por suas semelhanças, que ao mesmo tempo se contradizem, levando a novas possibilidades de percepção do mundo.

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois o grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. (...) Neste ponto se torna apreensível a sua

²²⁵ O Neoclassicismo na arte e na literatura surge durante o século XVIII na Europa, buscando uma arte mais equilibrada, em contraponto ao excesso decorativo do Barroco.

²²⁶ KAYSER, 2009: 60

²²⁷ BAKHTIN, 1996: 30

²²⁸ *Sturm und Drang* traduzido como tempestade e ímpeto.

proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés.²²⁹

O grotesco será retomado por Mikhail Bakhtin, contemporâneo de Victor Hugo, que analisa o grotesco a partir das diferentes manifestações da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, recuperando a ideia de jocoso e alegre atribuído a ele. Bakhtin aborda a questão do realismo grotesco, com base no contexto da obra de François Rabelais²³⁰, como sendo o sistema de imagens da cultura cômica popular, analisado a partir da dupla visão de mundo medieval. Essa dualidade na visão de mundo, que para ele é inerente à civilização do homem, se divide da seguinte maneira: de um lado, a visão oficial e religiosa, configurada pelos valores da sociedade feudal; de outro, a visão não oficial, representada pela cultura cômica popular, com seu caráter festivo, carnavalesco, invertendo a ordem social.

Popular

O caráter popular do bufão diz respeito às suas origens provinda das festas cômicas da cultura popular, especificamente em nossa pesquisa da cultura popular da Idade Média e Renascimento. A grande questão que vem à tona, suscitada por essa origem, é relacionada ao cunho subversivo ou repressivo das festividades populares.

Sabemos que sempre existiram e ainda existem manifestações populares que são uma forma de resistência de uma comunidade, e também festividades que foram incorporadas pelo sistema vigente como forma de regulação. Por exemplo, no Brasil existem festividades que acontecem em determinadas regiões do país, que podem se caracterizar por inverter a hierarquia vigente, por exemplo: O Nego Fugido. Ou, reforçar a hierarquia vigente, podemos citar: O Carnaval²³¹.

Nego fugido é como se denomina a manifestação popular, que acontece na região de Acupe de Santo Amaro, interior da Bahia. Essa manifestação popular é uma espécie de brincadeira encenada, podemos dizer, inclusive, que se assemelha a um teatro de rua, misturando música, dança e representação. Herança herdada dos escravos africanos que se

²²⁹ KAYSER, 2009: 61

²³⁰ Autor Francês que viveu entre o período medieval e renascentista, explorava em suas obras, lendas populares misturando-as a obras clássicas, dentro de um universo cômico e escatológico. As publicações mais famosas e analisadas por Bakhtin no livro são: Pantagruel (Os horríveis e apavorantes feitos e proezas do mui renomado Pantagruel) e Gargântua.

²³¹ Falando aqui do carnaval das grandes escolas no Rio de Janeiro e São Paulo, também o carnaval de blocos da Bahia.

mantém desde o século XIX. A encenação, festa, ou podemos simplesmente chamá-la de brincadeira, mostra a perseguição, captura e libertação dos escravos. Os participantes são pessoas da comunidade de Acupe, entre adultos e crianças, que realizam o evento especialmente no mês de julho. Acreditamos que essa manifestação popular possa ser uma forma de resistência, pois a comunidade brinca, se diverte e conhece sua história de opressão, libertando-se, ao fazer a paródia com humor, daqueles que foram seus tiranos, portanto, invertendo a hierarquia vigente.

No entanto, temos também o Carnaval, que se tornou um espetáculo midiático, como acontece principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, cujo caráter de inversão da hierarquia, não existe, pelo contrário, a festa serve apenas para reforçar a hierarquia vigente, estabelecendo padrões de comportamento, beleza e ostentação. Um espetáculo financiado por grandes empresários, e como diz o ditado popular: “pra gringo ver”. Neste caso, podemos observar claramente como uma festa popular pode ser apropriada pelo sistema vigente para reforçar a hierarquia, perdendo sua natureza de brincadeira e tornando-se um espetáculo, no sentido da “Sociedade do Espetáculo” descrita por Guy Debord. Em *Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord fala que nossa sociedade atual se tornou a sociedade da imagem, na qual o homem está mais preocupado com a aparência do que com o ser, com a representação ao invés da realidade, cuja vida se tornou uma relação midiaticizada entre as pessoas.²³²

Os termos, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa, possibilitam uma ampla discussão, não pretendemos nos deter demoradamente na explanação destes, contudo, acreditamos ser importante trazer suas diferenciações e implicações políticas e sociais para nosso trabalho. Ecléa Bósi tem uma pesquisa onde aprofunda estes conceitos e declara:

A definição de cultura popular não é tarefa simples; depende da escolha de um ponto de vista e, em geral, implica tomada de posição. (...) ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe a cultura criada pelo povo, que articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais. Há nesta última, é verdade, estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados, que refletem condições de vida passadas, mas também há formas, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes.²³³

A diferença entre arte erudita e arte popular, apareceu somente na época moderna com o nascimento da sociedade capitalista, porque em sua origem, a arte que provém do ritual, não

²³² DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997: 21

²³³ BÓSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias*: 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2009: 77 - 78

tem essa diferenciação, ela é composta pelo todo universal, apreciada por toda a comunidade, sem distinção de classes, todavia, o que não quer dizer que representasse algo libertador. Hoje em dia, sabe-se que mesmo a partir do momento em que houve essa separação entre ambas, a arte erudita bebe na fonte da arte popular e vice-versa.

Durante milênios a arte foi uma linguagem popular na medida em que continha uma mensagem (religiosa, por exemplo, na Idade Média) que deveria ser entendida por todos, inclusive pelos analfabetos. Que a linguagem fosse popular, não implicava que fosse diferente da linguagem da classe dominante ou que expressasse outra coisa que não fosse a ideologia dessa classe.²³⁴

Seria preciso uma investigação que tentasse discernir quais as manifestações populares afirmam a cultura dominante e quais rejeitam. O que seria um trabalho voltado a uma questão mais antropológica. Sabemos, entretanto, que a palavra popular vem sendo utilizada de várias maneiras, inclusive por regimes ditatoriais. Marilena Chauí fala sobre a apropriação do termo cultura popular pelos movimentos populistas, como o nazismo na Alemanha, o fascismo na Itália e o período getulista no Brasil, que funcionavam como uma política de manipulação das massas, valorizando a cultura ideal de um povo.

O populista é obrigado a admitir a realidade bruta de uma cultura dita popular ao mesmo tempo em que precisa valorizá-la positivamente (como solo de práticas políticas e sociais) e negativamente (como portadora dos mesmos atributos que foram impingidos à massa). Dessa ambiguidade resulta a imagem de uma cultura popular ideal (seja no sentido de uma ideia a ser realizada, seja no sentido de um modelo a ser seguido).²³⁵

Essa noção de cultura popular ideal está próxima ao conceito de cultura de massa, que surge mais recentemente com a cultura da mídia, uma cultura imposta pelo sistema vigente, muitas vezes disfarçada de cultura popular, ou seja, ela é acessível a todos, mas funciona também como forma de alienação dentro do sistema. “Ela produz modas (*rock and roll*, *twist*), mas não foi capaz de criar nada que se assemelhasse ao jazz do negro norte-americano: *jazz* que a cultura erudita admira enquanto rejeita aquelas modas massivas.”²³⁶ A cultura de massa pode apropriar-se tanto do que é considerado erudito, quanto do que é popular, produzindo o que a indústria cultural oferece a seus consumidores, portanto, algo que gere lucro. No entanto, ela também sofre apropriação por parte de alguns artistas ativistas -

²³⁴ PEDROSA, Mário. Arte Culta e Arte Popular in O Popular - Arte em Revista. Ano 2. Número 3. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA, 1980: 22

²³⁵ CHAUÍ, Marilena. Notas Sobre Cultura Popular in O Popular - Arte em Revista. Ano 2. Número 3. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA, 1980: 15

²³⁶ BÓSI, 2009: 95

doravante, para designá-los vamos utilizar o termo “ativistas” – que utilizam os signos da cultura de massa para subvertê-la, criticando-a.

Artivismo

Durante uma das aulas do curso de Arte e Resistência no México, eis que surge um profeta, que ao final de suas pregações exclama: *Earthalujah!*²³⁷ Todos os presentes acabam envolvidos por suas palavras de redenção e repetem em coro depois do profeta: *Earthalujah! Amém!* Vestido como um Televangelista típico americano²³⁸ com traços de pop-star, as pregações do profeta Reverend Billy não tem nada de religioso no sentido tradicional do termo, mas falam da valorização à vida, respeito à natureza, convidando a todos a consumir menos e procurar alternativas mais saudáveis e autossustentáveis às grandes empresas corporativas.

Este foi o primeiro contato que tivemos com o ativista Reverend Billy. Seu discurso, apesar de muito sério no conteúdo, pois toda a crítica e denúncia vem de temas sérios saídos da realidade, invoca o humor pela forma como aborda, pois utiliza o aparelho igreja, recorrendo à figura parodiada do Televangelista, para denunciar atitudes da sociedade capitalista de consumo que Billy acredita ser equivocadas. Foi então, que dentro do contexto de nosso estudo começamos a pensar na possibilidade de abordarmos o trabalho de alguns ativistas contribuindo para pensarmos como seriam os bufões da atualidade, já que o que destacamos no bufão é seu caráter de denúncia com humor.

Não que todos os ativistas utilizem o humor para fazer a denúncia, no entanto, encontramos os que fazem, e o modo como fazem assemelha-se a ideia contida no jogo do bufão que tem a paródia com humor como principal ferramenta para a denúncia social. O que despertou atenção à medida que fomos conhecendo o universo dos ativistas, é que eles não são atores que representam um personagem em uma determinada apresentação, mas são aquilo que representam, pois vida e arte é indivisível, característica também inerente ao bufão. Os ativistas são figuras políticas com pensamento político, isso vai além de técnicas de atuação, que adotam uma forma de vida condizente com aquilo que pregam utilizando a arte como instrumento para provocar transformações sociais a partir de suas convicções.

²³⁷ Poderíamos traduzir como “Terraluia” uma brincadeira com as palavras: Earth = terra Alujah= aleluia.

²³⁸ Televangelistas são religiosos que fazem pregações na TV, muito comum nos EUA.

Diana Taylor, professora da Universidade de Nova York e responsável pelo curso no México²³⁹, em uma conversa gravada que tivemos em Nova York em setembro de 2012, como parte da pesquisa, nos fala de onde vem o termo ativismo:

O termo artista, a primeira vez que escutei foi com Ricardo Dominguez²⁴⁰, que vem de *hacktivismo*, com interrupções ativistas feitas principalmente pela internet. E a diferença entre o hacktivista e o *hacker* é que o *hacktivista* não danifica seu computador. E no caso do ativismo, a arte serve muitas vezes como proteção para o ativista.²⁴¹

A arte ativista que pretendemos, utiliza como “proteção” o humor da bufonaria, que possui em suas raízes o grotesco e o popular, destacado sempre por um caráter ambivalente que traz o trágico pelo cômico. O riso que desperta a consciência e, sobretudo diverte. Passamos então a incorporar o termo artista à pesquisa para designar o tipo ator que idealizamos, este que deseja realizar a crítica social a partir do trabalho com o bufão.

Dois momentos na história cultural ocidental marcam a origem do ativismo presente nos dias de hoje. Primeiro, os movimentos sociais a partir da década de 60, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a guerra no Vietnã, as mobilizações estudantis de 68 e a contracultura. O segundo momento da origem do ativismo é mais recente, ligado à produção de novas tecnologias, a partir dos anos 90, que ampliam o potencial de artistas políticos com os meios de comunicação de massa, a internet e conquistas tecnológicas, propiciando as mais diferentes e inusitadas práticas, marcadas principalmente por utilizarem elementos de paródia com humor em suas realizações.

A década de 60 - podemos dizer - é o berço do ativismo, no entanto, Diana Taylor afirma que o ativismo é uma prática que já ocorre muito antes, mesmo que o termo seja mais recente, e cita como exemplo de ativismo o trabalho de Bertolt Brecht²⁴². Evidentemente, o nascer da arte ativista na década de 60 deve muito a Brecht, que influenciou e serviu de modelo para diversos artistas, entre eles Augusto Boal, um assumido seguidor da poética brechtiana de teatro. Invocamos Boal, pois é interessante perceber que aqui trazemos exemplos de artistas que vêm de países estrangeiros, mas que têm a referência do trabalho de um brasileiro como Augusto Boal. Reverend Billy²⁴³ é um dos que cita o trabalho de Boal

²³⁹ O curso oferecido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política foi realizado na cidade de San Cristóbal de Las Casas, estado de Chiapas, México, no período de 24 de julho a 13 de agosto de 2011.

²⁴⁰ Artista e professor da Universidade de San Diego, EUA.

²⁴¹ Entrevista realizada com Diana Taylor na Universidade de Nova York, EUA, em setembro de 2012.

²⁴² Inclusive foi um dos autores estudados no Curso de Arte e Resistência.

²⁴³ Em conversa gravada em setembro de 2012 em sua casa no Brooklin em Nova York, EUA, como parte da pesquisa.

como uma de suas principais inspirações. Isso evidencia como os fundamentos de práticas com ideais semelhantes estão interligados, por isso, podemos trazer referências diversas, que no fundo tem em comum um desejo maior, por uma sociedade mais justa, mais humana, vendo no prazer despertado pela arte uma possibilidade para essa conquista.

A prática de teatro do oprimido de Augusto Boal serve de modelo para artistas, justamente por buscar a transformação social utilizando o teatro como uma ferramenta. “O Teatro do oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras.”²⁴⁴ Parece que seu trabalho é tão ou mais valorizado no exterior do que em nosso país, as práticas teatrais desenvolvidas por Boal buscam debater sobre problemas sociais convidando o público a participar das ações realizadas, podendo usar o humor ou não dentro de suas realizações. Frequentemente o humor aparece mesmo quando os assuntos são sérios, e quando colocados em um ambiente de improviso, eles acabam suscitando o espírito de brincadeira nos participantes, que resgatam algo de sua criança interior para se relacionar em cena, é um dos princípios básicos para o ator, que retoma também a ideia presente no jogo do bufão. E o que mais impressiona os artistas na prática desenvolvida por Boal é a maneira como ele consegue fazer com que o público se torne um atuante, não somente espectador. O público tem a oportunidade de vivenciar a situação e pode expressar sua opinião usando o que tem de artístico dentro de si, libertando-se de seus próprios pré-conceitos²⁴⁵ e amarras físicas e psíquicas²⁴⁶.

Diana Taylor fala sobre a grande questão que envolve o poder do ativismo na efetivação de mudanças sociais concretas. Ela diz que o artista, mais do que pretender mudar a política pública de maneira imediata, se propõe a transformar a forma em que as pessoas veem determinada situação, comunicando algo ao público, abrindo os olhos das pessoas para que estejam a par de determinados equívocos.²⁴⁷ Não em um sentido moralizante, pois não diz respeito a obras de caráter de propaganda que tratam de abordar uma questão específica para transmitir uma mensagem. O diferencial do ativismo é que sua crítica abre um espaço de discussão, onde são expostas diversas opiniões.

Ernst Fischer em seu livro sobre a necessidade da arte traz reflexões acerca da função social da arte, resgatando autores como Marx e Brecht. Ele afirma que o papel ambíguo da

²⁴⁴ BOAL, Augusto. O teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975: 19

²⁴⁵ No sentido de preconceitos também.

²⁴⁶ Nos referimos a psíquicas como a imaginação.

²⁴⁷ Diana Taylor na mesma entrevista referida acima.

arte não se insere somente num campo de discussão racional, mas principalmente lúdico. “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.” ²⁴⁸ Apesar de todos os questionamentos políticos que o bufão possa suscitar, ele faz parte de um universo mágico, que proporciona prazer ao espectador e ao ator.

O universo lúdico, gerado pela interação entre ator e espectador, possibilita um espaço de discussão diferenciado sobre os problemas que se pretende debater, não se prendendo a um campo filosófico e intelectual, mas também refletindo por meio da diversão, despertando sensações que somente o debate verbal não possibilitaria, configurando uma experiência política por meio de um ato artístico.

O ativismo deve questionar de modo interventivo as relações de poder que o envolve, sendo suas ações artísticas uma forma de resistência cultural, porque se insere numa preocupação de questionamento crítico também dos seus limites enquanto arte. Teresa Vieira em seu estudo sobre arte ativista destaca:

Está servirá para criticar (autocriticando-se) e é bifurcada em duas trajetórias: uma arte que interpreta o mundo (promovendo e forçando certas interpretações) e uma arte que se separa desta realidade (porque obscura e inútil, que nega facilitar a performatividade econômica e comunicacional dominante). ²⁴⁹

Assim como o bufão, que crítica, revelando a si mesmo e o outro, o ativismo apresenta uma ambiguidade característica do jogo de denúncia, que é a possibilidade de trabalhar com a realidade, negando-a, logo, trazendo o questionamento para esta mesma realidade. “A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa nascer de uma profunda experiência da realidade como precisa ser elaborada; precisa tomar forma através da objetividade.” ²⁵⁰ Pois a realidade é retratada dentro de um jogo cênico que ao nega-lá pela representação, denúncia esta mesma realidade julgada equivocada.

Uma das características do ativismo é sair do individual para abranger o coletivo, realizando ações em espaços públicos de passagem de diferentes pessoas, deslocando a arte e a política para o público, ou também o virtual no caso das ações realizadas através da internet. A internet tem sido um importante instrumento na atualidade para a difusão do ativismo, como foi o caso da “*Primavera Árabe*” que movimentou milhares de pessoas na luta pela

²⁴⁸ FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963: 18

²⁴⁹ VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. Ativismo. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia), Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. Portugal, 2007:

²⁵⁰ FISCHER, 1963: 12

democracia no Oriente Médio e Norte da África entre 2010 e 2012. Do mesmo modo que o movimento “*Occupy Wall Street*” de 2011, levando uma massa de jovens norte-americanos engajados para as ruas de Nova York na luta contra a influência empresarial, principalmente no governo e na sociedade civil norte-americana.

Em cada período da história vimos que o bufão teve e pode ter trunfos para seu ativismo, a corte do Rei no período medieval e renascentista. O cinema, que na época de Brecht foi a grande ferramenta para a irradiação de práticas artísticas políticas com humor. E na atualidade, a internet que abre um leque de possibilidades de interação, podendo dar-se inclusive em tempo real. Os artistas, Reverend Billy e Guillermo Gómez-Peña e o bufão Leo Bassi utilizam a internet para divulgação e propagação de suas ações, recorrendo à web sites oficiais, páginas e perfis no facebook, twitter e youtube, onde podemos acompanhar seus trabalhos mais antigos ou ter a oportunidade de apreciá-los ao vivo. Desta maneira, estariam fazendo a crítica ao sistema dentro do próprio sistema. “O artista deverá não alimentar o sistema de produção cultural, mas investigar os processos e instrumentos que o controlam para os contornar e desconstruir.”²⁵¹

Contudo, devemos lembrar que essas práticas também são incorporadas pelo sistema que se pretende criticar, como vimos com as manifestações populares que são absorvidas pelo sistema vigente e transformadas em manifestações de cultura de massa. Muitas vezes o excesso de paródia com humor é incorporado pela cultura de massa tornando-se uma característica de alienação, isso fica claro na maioria dos programas humorísticos da televisão que utilizam todos os recursos de mídia para divulgar seus projetos, não com o intuito de denunciar, mas sim, ressaltar práticas preconceituosas ao ridicularizar o indivíduo e não uma situação social que o marginaliza, já que recorrem a estereótipos para fazer a paródia com humor.

O ativismo se mostra como um discurso alternativo de resistência contra os discursos dominantes, difundidos principalmente pela grande mídia, que se colocam como verdades absolutas. O artista busca intervir em questões de relevância na vida social com o intuito de denúncia, buscando atos artísticos para sua realização, e assim como os bufões, pretendem derrubar as convicções mais profundas daqueles que acreditam serem os responsáveis pelo atraso de nossa sociedade atual.

²⁵¹ VIEIRA, 2007: 20

Performance

Não é a intenção do trabalho uma definição detalhada dos termos performance e performer, como a própria Diana Taylor fala: “performance, uma palavra abarcadora e indefinida, significa muitas coisas aparentemente contraditórias.”²⁵² Aqui entendemos o performer, assim como o bufão, sendo aquele que realiza ações artísticas de cunho político, nesta pesquisa a definição de ativista está muito próxima a de performer, pois essas realizações vem carregadas de denúncia.

A performance denomina-se assim a partir dos anos sessenta, no entanto, em finais da década de cinquenta Allan Kaprow introduz a ideia de “*happening*” como uma forma de performance participativa, onde público e objetos poderiam desenvolver atividades e experiências estando diretamente envolvidos. A definição do que é performance vai contra seus princípios libertários, portanto, o que se pretende não é dizer o que é performance, mas sim refletir como ela se apresenta enquanto manifestação artística, propondo de certa forma uma transformação no campo das artes, mais especificamente, neste trabalho, no campo da arte com caráter ativista.

Tendo como referência os “estudos da performance”, desenvolvidos por Richard Schechner, que abolindo as técnicas do ator, caminha em direção a antropologia onde vida e arte se misturam para algo que joga com a atemporalidade, espacialidade, reflexão, autorreflexão e pensando também como na vida os rituais são performáticos e qual o peso desses rituais no âmbito social e político ao qual estamos inseridos. Falando-se do político como algo que se propõe a uma transformação, vendo sua eficácia que se dá naquilo que transforma, longe de uma abordagem panfletária ligada a noções partidárias, mas sim em busca de formas de resistência.

A questão de abordar a performance num âmbito ativista se dá a partir do trabalho com o bufão, onde se percebe uma força em seu caráter de denúncia que nasce da representação popular, que vem do teatro de feira e hoje se coloca como um meio de descoberta da crítica para o ator que trabalha em espaços públicos e também cênicos. Marvim Carlson em seu estudo sobre a performance, coloca-a dentro do universo da bufonaria, tratando-a como proveniente das manifestações populares como o circo, o teatro de feira, falando dos artistas performáticos que as representavam, entre eles cita o “*jester*”, que representa o bufão da Idade Média, ao lado de outras figuras características da época.

²⁵² TAYLOR, Diana. Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012:9 Original: “*performance, una palabra abarcadora e indefinida, significa muchas cosas aparentemente contradictórias.*”

Sempre houve um vasto conjunto de outros tipos de atividades de entretenimento que poderiam ser designados como performance e que circundavam ou antecediavam a atividade social formalmente estruturada que se chamava “teatro”. (...) Na idade média havia os trovadores, os jograis e os poetas, os menestrelis, os charlatões e esse grupo misturado de entretenidores. A palavra “jester”, hoje, por exemplo, provavelmente traz à mente a imagem de um bobo da corte usando roupas de retalhos coloridos, talvez um pouco instável mentalmente, mas possuidor de uma ousada facilidade verbal. De fato, havia muitos tipos de bobos da corte, alguns que literalmente recitavam “geste” medievais, contos de pessoas famosas e feitos heróicos. Mas havia outros que narravam contos populares e cômicos, anedotas, versos, baladas e falas morais – toda espécie de material moral, alguns aprendidos, outros organizados a partir de grande variedade de fontes e ainda outro de autoria do próprio narrador.²⁵³

O circo, o mercado, a feira e os shows de variedades, que se desenvolveram durante o século 19, forneceram um campo fértil para a performance e eram lugares de reunião para um grande público, que mais tarde dão origem ao cabaré, gênero que influenciou grandes artistas modernos. Destaque para Brecht que percebeu nas manifestações populares, além de uma forma que despertava o interesse do público por sua grande capacidade de improvisação, um elemento fundamental para seu teatro: o efeito de distanciamento.

Carlson diz que o cabaré foi a vanguarda para a performance moderna, pois leva ao extremo a experimentação com a paródia, a dança, a sátira política, utilizando-se das formas populares de modos diferenciados. Assim, o bufão proveniente das artes populares possibilita ao ator o contato direto com o público permeando o campo da performance.

No século XX a performance aparece como possibilidade de quebrar com artes mais convencionais, surgindo como uma arte de revolta e experimentação que busca o provocativo e o não-convencional utilizando a paródia e a tecnologia para confrontar os padrões culturais vigentes. Pode-se dizer que a performance tem um caráter político em si? Essa questão é de longa discussão, pois o político faz parte da arte, mas aqui é importante relatar que alguns dos artistas que analisamos como Reverend Billy e Guillermo Gómez-Peña, figuras políticas com uma ideologia bem clara em relação a sociedade em que vivem, se consideram performers.

Teresa Vieira fala sobre a importância da performance como abertura para a arte ativista e também como um meio utilizado por muitos artistas por ela estudados.⁴

A década de sessenta viu nascer a performance arte, os happenings e a arte conceitual e, mais tarde, a arte feminista que através dos seus exemplos e metodologias de trabalho abririam caminho para a arte ativista e

²⁵³ CARLSON, Marvim. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010: 96-97

influenciaram diretamente muitos dos artistas aqui representados. (...) Também os artistas ativistas empregam frequentemente atos performativos por várias razões, mas essencialmente porque a sua simplicidade e instantaneidade convidam à participação pública e podem ainda atrair os media.²⁵⁴

Desta forma, a instantaneidade da performance pode ser incorporada à experimentação do artista, que busca o ativismo e a bufonaria para exercer seu desejo de crítica social.

²⁵⁴ VIEIRA, 2007: 35

CONCLUSÃO

A reflexão aqui apresentada desenvolveu-se a partir de um recorte focado no caráter crítico do humor da bufonaria no trabalho do ator engajado politicamente, este ator que denominamos o ativista. A partir da referência de atores com um trabalho nesse sentido, começando pela Idade Média que foi o momento de apogeu dos bufões ocidentais com Triboulet e Brusquet, bobos de reis renomados da corte francesa, passando diretamente ao século XX com Karl Valentin, e no século XXI com os ativistas Reverend Billy, Guillermo Gómez-Peña e um bufão tradicional de família circense Leo Bassi. Todos eles com ações onde o humor serve para fazer a denúncia de atitudes que julgam equivocadas, provocando o questionamento e reflexão sobre determinados poderes que comandam a sociedade como a política, a religião, as grandes empresas e a mídia.

Vimos ainda que existe uma linha tênue entre a denúncia que subverte regras e põe em xeque valores, e a denúncia que serve para reforçar valores e condutas, é uma tarefa que exige constante busca e esclarecimento por parte do ativista em saber de que lado está e como lançara mão da paródia com humor para que isso esteja evidente. Deste modo, o trabalho pedagógico com a paródia construída por etapas é importante, além disso o artista deve ter a consciência de que o humor também é incorporado pelo mesmo sistema que pretende criticar como um meio de se fortalecer, porque como vimos o humor sempre conquista, conquistava o rei, conquista o público divertindo com ludicidade e inteligência, constrói um universo de brincadeira que faz com que todos se sintam livres para jogar.

Esse universo que o riso proporciona é também incorporado pelos bastardos que os ativistas parodiam, como as grandes corporações, por exemplo a Coca-Cola, com propagandas sempre bem humoradas e inteligentes, que remetem a um universo de magia causando uma sensação de bem estar, tudo para aumentar o número de consumidores. Há ainda programas de televisão que utilizam a paródia com humor²⁵⁵, um deles é o Zorra Total da rede Globo, muitos perguntam se aqueles personagens são bufões, bufões ou não, não se trata do jogo do bufão aqui abordado, pois a maioria dos personagens se baseiam em estereótipos que reforçam preconceitos, fazendo o oposto do bufão aqui descrito, já que os personagens do programa ridicularizam o indivíduo e não aqueles que o marginalizam, tanto que as mulheres metroviárias de São Paulo estavam com um processo na justiça contra o

²⁵⁵ Particularmente esta pesquisadora não considera com humor, mas há quem considere.

programa devido a um quadro que mostrava a situação de abuso sofrida pelas mulheres no metrô, que segundo elas só contribuía para aumentar esse abuso, caracterizando-as como feias e o fato de serem abusadas deveria ser levado como um elogio diante de tal situação.²⁵⁶

São questões a se pensar, não a se concluir, no entanto sabemos que os artistas igualmente conseguem utilizar esses símbolos da mídia, subvertendo-os, para criticá-la, é um jogo que se dá de ambos os lados, o mais importante é que o trabalho artístico sempre levante questionamentos criando um espaço de discussão onde ideias divergentes possam conflitar para quem sabe assim pensar mudanças significativas socialmente, o diferencial aqui é que se propõe refletir a partir de uma experiência lúdica com humor.

A sensação em concluir um pensamento pode parecer de alívio, mas acreditamos que esta reflexão não se fecha, na verdade ela deseja abrir espaços para novas reflexões sobre o tema. Assim, ela é o começo de uma caminhada que estamos seguindo, o estudo gerou muitas possibilidades de conhecimento e experiências que são sempre levadas em conta na prática artística e pedagógica desta pesquisadora e instigam a continuação deste trabalho no futuro.

²⁵⁶ No ano de 2012 a pesquisadora deste trabalho realizou durante o mês da mulher apresentações teatrais no sindicato dos metroviários de São Paulo e as metroviárias contaram sobre o episódio.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 3º edição, 1996.

_____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Zé Adão e CARMONA, Daniela. **Teatro: atuando, dirigindo, ensinando**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2004.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O Jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2º Ed. 1983.

BILLY, Reverend. **Beautiful Trouble. A toolbox for revolution**. Assembled by Andrew Boyd and Dave Oswald Mitchell. New York and London: OR Books, 2012.

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BÓSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias**. 13º edição. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**. Lisboa: Vega, 1999.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. **Arte de ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CARLSON, Marvim. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro, 2005.

CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor geral de Gógol**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Notas Sobre Cultura Popular**. O Popular - Arte em Revista. Ano 2. Número 3. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA, 1980.

COELHO, Teixeira. **A Cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. **Teatro de Rua**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Humberto. **História da Beleza**. 2º edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 3º edição, 2004.

FOUCAULT, Michael. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GAZEAU, A. **Historias de Bufones**. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. SIFUENTES, Roberto. **Exercises for the rebel artists: radical performance pedagogy**. Canada: Routledge, 2011.

GAULIER, Philippe. **Le Gégèneur: jeu lumière theater**. Paris: Filmiko, 2007.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Culturas-in-extremis: performing against the cultura backdrop of the mainstream bizarre**. The Performance Studies Reader. Editado por Henry Bial. Nova Yorque: Routledge, 2004.

HINDLEY, Jane. **Breaking the Consumerist Trance: The Reverend Billy and Church of Stop Shopping**. Capitalism Nature Socialism. London: Routledge, 2011: 4, 118 – 126: 119. URL: <<http://dx.doi.org/10.1080/10455752.2010.523138>> Acesso em 04 mai. 2012.

HUGO, Victor. **Le Roi S'amuse**. Paris: Libraire D'Eugène Renduel, 1832.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KASPER, Kátia Maria. **Ativismo e humor**. Revista Alegrar nº 2, ISSN: 1808-5148. Editora da Unicamp. 2005.

LANE, Jill. **Reverend Billy: preaching, protest and post-industrial flânerie**. The Performance Studies Reader. Editado por Henry Bial. Nova Yorque: Routledge, 2004.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac, 2010.

LEFEBVRE, Paul. **Du bouffon: entretien avec Philippe Gaulier. Jeu: Paris: revue de theater**, nº 41, 1986, p. 42 -51: 44 ISSN: 032-0335.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **A Blasfêmia, o prazer, o incorreto**. Sala Preta (USP), v. 5, 2005, p. 9-21.

_____. **Encenação de pecados**. Caderno de Literatura e Cultura Russa, 2010.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

OLSEN, Mark. **As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEDROSA, Mário. **Arte Culta e Arte Popular in O Popular - Arte em Revista**. Ano 2. Número 3. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA, 1980.

SPINELLI, Luciano. **Pichação e Comunicação: um código sem regras**. Revista Logos, número 26 primeiro semestre de 2007.

TALLEN, Bill. **What should I do if Reverend Billy is in my store?** New York: The New Press, 2003.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural**. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia), Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. Portugal, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<www.leobassi.com> Acesso em 14 abr. 2013.

<www.facebook.com/pages/Leo-Bassi-official> Acesso em 24 mai. 2013.

<www.paticano.com> Acesso em 24 mai. 2013.

<www.pochanostra.com> Acesso em 17 nov. 2011.

<www.facebook.com/pages/La-Pocha-Nostra> Acesso em 03 nov. 2011.

<www.revilly.com> Acesso em 15 set. 2011.

<www.facebook.com/revilly> Acesso em 15 set. 2011.