UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NYKAELLE APARECIDA PEREIRA DE
BARROS

TÉCNICA DE BUFÃO: POSSIBILIDADES
TEÓRICO-PRÁTICAS PARA O ATOR
CONTEMPORÂNEO

NATAL/RN

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DEPARTAMENTO DE ARTES

NYKAELLE APARECIDA PEREIRA DE BARROS

TÉCNICA DE BUFÃO: POSSIBILIDADES TEÓRICO-PRÁTICAS PARA O ATOR
CONTEMPORÂNEO

NATAL – RN
2017

NYKAELLE APARECIDA PEREIRA DE BARROS

Técnica de bufão: Possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Marcílio de Souza Vieira

**NATAL – RN
2017**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Barros, Nykaelle Aparecida Pereira de.

Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo / Nykaelle Aparecida Pereira de Barros. - 2017.
92 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Natal, 2017.
Orientador: Dr. Marcílio de Souza Vieira.

1. Bufão - Técnica teatral - Dissertação. 2. Estética corporal - Dissertação. 3. Corporeidade - Dissertação. 4. Teatro - Grupo Bufões de Olavo - Dissertação. 5. Artes cênicas - Dissertação. I. Vieira, Marcílio de Souza. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792.02(043.3)

NYKAELLE APARECIDA PEREIRA DE BARROS

Técnica de bufão: Possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Dissertação defendida em: ____ / ____ / 2017.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Marcílio de Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Dr. José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Dr. André Carrico (Examinador Interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

O baixo é sempre o começo
Bakhtin

A Flávio Lira Filho,
parceiro de todas as aventuras.
Irmão de bufonaria
que acompanhou todas as bizarrices
pelas quais a vida tem me feito passar,
com muita alegria.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Letícia Barros, sem a qual essa dissertação e toda a arte que vivencio, seria impossível. Por seu estímulo constante e amor.

A Sávio Farias, por toda a ajuda, amor e companheirismo.

Aos meus mestres Andrés Del Bosque, José Tonezzi, Misael Batista, Elias de Lima, Flávio Melo e Lúcia Serpa, que ensinaram sobre arte e vida e fizeram de mim uma artista e pessoa melhor.

Aos Bufões de Olavo, minha querida família artística, Angélica Lemos, Flávio Lira, João Brandão, José Tonezzi e Sávio Farias.

A Marcílio Vieira, meu orientador, por todo o apoio.

A todos os companheiros de turma que me ensinaram tanto. Agradecendo especialmente a Abraão, Alexandre, Everson, Wallace, Sebastião e Rocio.

Às Deusas do amor, Camila Duarte, Camila Tiago, Celly Farias, Dani Beni, Fernanda, Karla Martins, Rachel, Janaína e Tatiane. Minhas irmãs de alma, mulheres poderosas, companheiras de vida e arte.

A Larissa Tibúrcio, que tanto contribuiu no meu aprendizado e a todos os professores do PPGARC, que tornaram o mestrado um espaço de descobertas.

Aos meus grandes amigos Suzy Lopes, Tony Silva e Jorge Félix, com os quais vivo tanto amor e aprendizado.

Aos meus queridos amigos Ademilton Barros, Cleiton Teixeira, Kelner Macedo, Luã Brito, Paulo Vieira, Raquel Ferreira, Valério Fiel que fazem parte da minha vida e sempre me apoiaram no meu trabalho.

A Capes/Cnpq pelo apoio financeiro com bolsa de demanda social.

À minha irmã Nytieska Barros, por sua doçura e amor incondicional. A todo o apoio do meu cunhado Sydney. A meu irmão Nysherdson e meu pai Nivaldo.

A meu filho Kaluanã Barros, que me ensina sobre o amor todos os dias.

Lista de Figuras

Figura 01 - Representação do Trickster como uma divindade.....	p.18
Figura 02 - Bes, divindade doméstica do antigo Egito.....	p.19
Figura 03 - Retrato do Louco olhando através de seus dedos.....	p.21
Figura 04 - “Três bufões no carnaval”.....	p.25
Figura 05 - Detalhes da obra “A batalha entre o Carnaval e a Quaresma”.....	p.26
Figura 06 - “As Bufo” - Cia. Casa de Madeira.....	p.35
Figura 07 - “Gueto Bufo” - Cia. do Giro.....	p.36
Figura 08 - “Utopia” - Léo Bassi.....	p.45
Figura 09 - Cavaleira e Pinão no espetáculo Clown Bar.....	p.47
Figura 10 - As gêmeas siamesas no carnaval de Olinda.....	p.49
Figura 11 - “Oração do Santo Gozo”- Grupo Bufões de Olavo.....	p.51
Figura 12 - “Oração do Santo Gozo” - Grupo Bufões de Olavo.....	p.53
Figura 13 - Treinamento com Roberta Casa Nova e Bertrand Landhouser.....	p.56
Figura 14 - Angélica Lemos em “Banquete de um Só”.....	p.68
Figura 15 - Dom Lamprido, em uma de suas representações.....	p.72

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 11
Capítulo 1 – Corpos Bufonescos.....	p.15
1.1 – Classificação dos Bufões.....	p.32
1.2 – A banda de bufões.....	p.34
Capítulo 2 – Experiências Bufonescas com o Grupo Bufões de Olavo.....	p.40
2.1 – Formação e trabalho colaborativo no Grupo Bufões de Olavo.....	p.42
2.2 - O aporte técnico e estético do Grupo Bufões de Olavo.....	p.64
Considerações Finais.....	p.76
Referências.....	p.79
Apêndices.....	p.81
Anexos.....	p.83

RESUMO

Acreditamos que para a constituição de uma figura bufonesca o ator deve buscar um corpo que pareça verdadeiro, pela qualidade de sua caracterização e, principalmente, pelo seu trabalho de criação. A pesquisa teve como objetivos compreender como se dá a construção do corpo bufonesco e como este se configura na transformação do corpo do ator, bem como inquerir como se constrói tal corpo a partir das oficinas e espetáculos do Grupo Bufões de Olavo. Para tanto, partiu-se de tais questionamentos: Como a técnica de bufão pode ser potente no treinamento do ator/atriz? Como se configura o corpo bufonesco ético/estético na contemporaneidade e como tal técnica de bufão pode ser utilizada nos processos de formação do ator/atriz contemporâneo? A proposição metodológica utilizada foi a observação participante como uma metodologia que não se coloca como agente de interferência direta, mas, que está envolvida completamente, sendo necessário um registro minucioso, que pode ser feito em material audiovisual, para que o pesquisador possa observar inclusive a si mesmo, dentro do processo de construção do trabalho realizado. Por meio da montagem do espetáculo “Wanderer – O Reino dos Cegos”, investigamos os exercícios dentro da técnica de bufão, experimentamos e discutimos. Percebemos o quão importante tem sido trabalhar com esta estética, desenvolvendo nosso discurso enquanto artistas, pessoas, produtores de arte. Desenvolvemos oficinas e performances, que nos deram a oportunidade de observar a reverberação desse trabalho em outras pessoas, podendo perceber a potência dessa pesquisa na contribuição do nosso trabalho e de outros artistas que pudemos ter contato.

Palavras-Chave: bufão; deformidade; técnica.

ABSTRACT

We believe that for the constitution of a buffoon figure the actor must seek a body that seems true, for the quality of its characterization and, mainly, for its work of creation. The research had as objectives to understand how the construction of the buffoon body

and how it is configured in the transformation of the body of the actor, as well as inquiring how to build such body from the workshops and spectacles of Grupo Bufões de Olavo. To do so, we started with such questions: How can the buffoon technique be potent in the training of the actor / actress? How is the ethical / aesthetic buffoonish body configured in contemporaneity and how can such a buffoon technique be used in the processes of contemporary actor / actress formation? The methodological proposition used was participant observation as a methodology that does not pose as a direct interference agent, but which is completely involved, requiring a detailed recording, which can be done in audiovisual material, so that the researcher can observe even the Itself, within the process of building the work done. Through the assembly of the show "Wanderer - The Kingdom of the Blind", we investigated the exercises within the buffoon technique, experimented and discussed. We realize how important it has been to work with this aesthetic, developing our discourse as artists, people, producers of art. We developed workshops and performances, which gave us the opportunity to observe the reverberation of this work in other people, being able to perceive the power of this research in the contribution of our work and other artists that we could have contact with.

Keywords: buffoon; deformity; Technique.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem seus antecedentes na minha formação acadêmica e artística quando iniciei ainda na graduação de Licenciatura em Teatro, cursada na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), os primeiros contatos com as técnicas de palhaço e de bufão, por meio do componente curricular Interpretação I¹. Naquele período comecei a investigar dentro do Grupo de pesquisa Teatro, Tradição e Contemporaneidade, na linha Cena e Contágio², tais aproximações, na atualidade, fazem parte da minha vida profissional como atriz. Também foi possível, a partir de tais estudos, formarmos o Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico (NEECO), grupo que se tornou o atual Bufões de Olavo. Inicialmente o foco da pesquisa era o trabalho com o

¹ O referido componente curricular tem como foco o trabalho com a representação popular.

² Linha de pesquisa coordenada pelo professor Doutor José Tonezzi.

palhaço, no entanto, em vista de estarmos trabalhando com o universo do grotesco, nossas figuras cômicas já apresentavam o que depois viemos a identificar como tendo “características bufonescas”, o que acabou por nos direcionar para uma busca em relação a figura do bufão.

Nos nossos estudos, posto que ainda faço parte do Bufões de Olavo, fomos descobrindo e pesquisando tipos bufonescos existentes em nossa sociedade e percebendo como a imagem de cada um desses tipos tem suas especificidades. Com tais pesquisas foi possível perceber que o que prepondera nesse tipo de persona é o corpo disforme como uma imagem marcante. Tais corpos são resquícios de uma herança deixada pelos bufões medievais e toda a história do monstro (enquanto figura alterada fisicamente) atrelada a esse personagem.

O bufão tem uma forte representação social. Sua imagem pode provocar repúdio e estranheza, mas também, sua liberdade gestual e verbal pode produzir admiração, uma vez que ele demonstra desejos e instintos que o homem comum possui, mas que procura esconder de si mesmo e da sociedade, devido aos padrões e tabus impostos por esta. As ações bufonescas refletem as ações humanas, como um espelho invertido que aponta questões morais através da imoralidade, demonstra o animal que somos, aponta a hipocrisia que o homem mergulha e desmascara os discursos hipócritas. Lembramos que sem a blasfêmia, que transgrediu a ordem cristã e satirizou nobres, o riso perderia seu potencial crítico.

Atualmente, ao trabalhar com a ideia bufonesca a partir da deformação física, o figurino é de extrema importância; porém, a corporeidade construída através do treinamento com esta técnica, é fundamental para que não tenhamos apenas uma imagem superficial da bufonaria. Acreditamos que para a constituição de tal figura o ator deve buscar um corpo que pareça verdadeiro, pela qualidade de sua caracterização e, principalmente, pelo seu trabalho de criação.

Com tal assertiva, este trabalho dissertativo pretende compreender como se dá a construção do corpo bufonesco e como este se configura na transformação do corpo do ator, bem como inquerir como se constrói tal corpo a partir das oficinas e espetáculos do Grupo Bufões de Olavo.

Para a compreensão do objetivo proposto, questiona-se: Como a técnica de bufão pode ser potente no treinamento do ator/atriz? Como se configura o corpo bufonesco

ético/estético na contemporaneidade e como tal técnica de bufão pode ser utilizada nos processos de formação do ator/atriz contemporâneo?

Em uma busca no Diretório de Pesquisa do CNPq encontramos Grupos e/ou Linhas de pesquisas que dialogam com o trabalho dissertativo, tais como o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), atualmente coordenado pelos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti; [Grupo A Cena Popular Brasileira: da convenção a reinvenção, liderado por Neyde Veneziano](#); Estética e Poéticas da Cena, sob a liderança do professor Mário Fernando Bolognesi da UNESP “Júlio Mesquita Filho”; Estudos do Cômico e Estudos da Linguagem do Palhaço e Clown com coordenação de Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos na UFAL, Grupo de Pesquisa Comicidade, Riso e Experimentos sediado no IFCE tendo como líder o professor Fernando Lira Ximenes e o Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico que tem como pesquisador principal o docente José Tonezzi.

Ainda é possível encontrar aproximações com trabalhos de comunicação oral apresentados em Grupos de Trabalhos ligados a Associação de Artes Cênicas (ABRACE) a exemplo dos GTs Circo e Comicidade cujo foco de pesquisa se concentra nas artes do circo e do cômico; Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade que busca abordar, de forma interdisciplinar, a dramaturgia em seu caráter mais amplo, quanto à dramaturgia do ator ou à dramaturgia da poética da cena e Artes Cênicas na Rua que tem como perspectiva abordar as artes cênicas (teatro, circo, dança, ópera e performances) realizadas em espaços abertos e externos.

Na cena artística brasileira dialogamos com trabalhos desenvolvidos com o bufão que são significativos, a exemplo da Cia. do Giro, de Porto Alegre, que apresenta desde 1998, o espetáculo Gueto Bufo, em que Daniela Carmona (direção geral, dramaturgia, roteiro, figurino e atuação) e Cláudia Sachs (roteiro, figurino e atuação), desenvolvem um trabalho utilizando a técnica de bufão trazendo as referências do bufão medieval em diálogo com temas da atualidade. Outra referência significativa é o trabalho desenvolvido pelo bufão italiano Léo Bassi. Seu discurso é crítico e ácido e traz a bufonaria na imagem, mas, sobretudo, no discurso. Ele não se utiliza da deformidade física, no entanto, a deformidade aparece nas críticas apontadas de maneira contundente e muitas vezes feroz.

Acreditamos que o treinamento com a técnica do bufão tem colaborado muito no

entendimento dos estudos teóricos sobre essa figura, ao passo de que experimentamos exercícios apreendidos e adaptamos à nossa realidade enquanto grupo. Muitas inquietações nos cercam em nosso trabalho como artistas/pesquisadores: como compreender como o bufão dialoga artisticamente com a sociedade atual? De que maneira ele pode se tornar uma ferramenta potente de diálogo? Talvez, possamos identificar a bufonaria na arte contemporânea, observando como esta se manifesta, num universo híbrido e repleto das mais variadas nuances.

Para nuançar a pesquisa partimos de dois pontos que consideramos importantes: tratar do corpo bufonesco a partir da História e narrar as experiências bufonescas com o Grupo Bufões de Olavo para a compreensão do objetivo proposto na pesquisa. Para tanto partimos de uma metodologia indissociada de nossa prática artística e acadêmica. Elegemos dessa maneira a pesquisa qualitativa sob o viés da pesquisa-ação participante como abordagem metodológica.

A observação participante é uma metodologia que não se coloca como agente de interferência direta, mas, está envolvido completamente, sendo necessário um registro minucioso, que pode ser feito em material audiovisual, para que o pesquisador possa observar inclusive a si mesmo, dentro do processo de construção do trabalho realizado. Portanto, foi um método que se apresentou pertinente para este trabalho.

O que concretamente o pesquisador deve fazer para submergir e fazer revelar em um processo de observação participante? A resposta a essa indagação pode ser assim sintetizada: o pesquisador qualitativo deve tratar de responder as perguntas “quem”, “o que”, “onde”, “quando”, “como” e “por quê” alguém realiza algo. Esse conjunto de indagações converge suas atividades para situarem os dados mais significativos que fornecerão a interpretação dos fatos e acontecimentos circunscritos no estudo investigado (FLORENTINO, 2012, p. 13).

Na pesquisa-ação participante, de acordo com Barbier (2002) e Haguette (2001) o pesquisador está ativamente envolvido com os problemas encontrados na realidade ou no grupo estudado. Esta metodologia de pesquisa tem como característica principal a necessidade da inserção do pesquisador no meio, resultando num processo de aprendizagem coletiva, com o intuito de minimizar as desigualdades sociais entre pesquisador e pesquisados, ou seja, uma metodologia de pesquisa que possa fazer com que após o seu desenvolvimento e execução tenha condições de promover mudanças no

grupo ao qual foi aplicada ou realizado o estudo.

Ainda de acordo com os autores citados o pesquisador deve considerar que ele é um elemento que está no grupo, mas não é do grupo. Ele possui um papel que transcende ao grupo. Portanto, é preciso que seja aceito na função que de fato tem, ou seja, um pesquisador interessado em analisar um problema no grupo.

Para Monteiro (2007), a pesquisa-ação é uma pesquisa experimental *par excellence*, uma vez que as experiências são vivenciadas pelo investigador em termos de intervenção, participação e colaboração. As pesquisas participativas culminam com a interpretação de uma experiência transformadora vivenciada entre pesquisador e comunidade investigada. A ideia desse autor é de que a reflexividade é um processo que se materializa em texto. O conhecimento produzido deve ser efetivado em registros que expressem a construção elaborada durante determinado processo de formação e transformação.

Assim, essa pesquisa se ancora na pesquisa-ação participante e está estruturada em dois capítulos denominados, respectivamente: a) Corpos Bufonescos; b) Experiências bufonescas com o Grupo Bufões de Olavo, antecidos de uma introdução e precedidos das considerações finais.

Capítulo 1 – CORPOS BUFONESCOS

Rir é uma atividade humana e meramente humana. Apesar de em alguns momentos, vislumbrarmos um sorriso naquele gato de estimação ou entendermos o som da hiena como uma gargalhada, inclusive sarcástica, isto faz parte da imaginação humana. Não discordaremos do importante filósofo Aristóteles (1998), que afirma que o homem é o único animal que ri. Aliás, o citado filósofo foi um dos primeiros ocidentais a escrever sobre o riso. E tantos outros escreveram! Teóricos de diversas áreas, inclusive cientistas como o Dr. Eduardo Lambert, clínico geral e homeopata, que analisa o riso em seu livro “A Terapia do Riso – a Cura pela Alegria” (1999), apontando que o riso pode gerar a contração de até 28 músculos faciais. Tenta-se entender biologicamente este fenômeno humano misterioso que é o ato de rir.

A discussão sobre o riso é bem antiga e Bergson (1983) é, sem dúvida, uma das principais referências. Seu livro O Riso (1983) analisa o significado do riso e sua manifestação cômica, desenvolvendo uma ampla discussão sobre a função social que este possui, partindo do levantamento de três pontos que, para ele, são fundamentais:

- 1- A comicidade é exclusivamente do ser humano. Só acharemos graça em algum objeto ou animal, se este ou aquele demonstrar alguma característica reconhecida como humana;
- 2- O riso é acompanhado de insensibilidade, ou seja, é necessário que o espectador esteja destituído de emoção ao contemplar um evento cômico. O riso se destina à inteligência, precisamos compreender para rir;
- 3- O riso necessita de coletividade, precisa de um grupo que compartilhe o mesmo universo cultural. É preciso haver certa identificação entre quem produz a comicidade e quem a assiste.

Rimos, em geral, quando podemos nos sentir superior à figura da qual estamos rindo. Rimos da imperfeição do outro, do desajuste, do caos, da desordem. Pois, logo, vemo-nos como a representação da ordem, sentimo-nos como autoridades, imagem do correto, pois que contemplo no outro uma gama de defeitos, os quais não julgo possuir. Bergson (1983) nos traz outro conceito muito importante: “o mecânico calcado no vivo”. Um corpo que se assemelhe à máquina, objeto, coisa, pode tornar-se risível. Movimentos

automáticos podem ser cômicos, por produzir um efeito de desvio. Vemos no corpo uma expressão “coisificada”, um novo corpo, diferente daquele tido como normal. Rimos da excentricidade, de um corpo que parece desajeitado, desconfortável.

Temos, em geral, dificuldade de rir quanto sentimos piedade. Quando a figura está associada a algum tipo de vulnerabilidade social: rir de um mendigo, de um deficiente ou anão. Trabalhando com o corpo bufonesco, distorcemos nossos corpos e muitas vezes simulamos aleijões, corcundas e mutilações. Entretanto, não estamos querendo tornar risível o aleijo, como maneira de rir-se disso. Mas, o corpo disforme é a simbologia da deformação social, ele surge como crítica, como sendo um reflexo do comportamento da sociedade. Não com discurso moralizante, mas, como proposta de uma diferente leitura do mundo. Não devemos julgar o bufão segundo normas de moralidade ou imoralidade. Ele está no entre, no meio. Porque seu comportamento é regido por outras referências. (ARISTÓTELES, 1998).

Rir do quê? Para quê? Por quê? Apesar destas sedutoras perguntas, nosso objetivo não é responde-las, mas procurar delimitar, se é possível tal tarefa, um campo de atuação deste riso a partir de autores como Bergson (1983) e Minois (2003) para compreender o corpo bufonesco na História, pois, como comenta Vigarello, Corbin, Courtine (2008) é preciso dar corpo a história e dar uma história ao corpo. A tese é apropriada para o entendimento desse corpo bufonesco haja vista que a atenção histórica ao corpo restitui ao centro da civilização material modos de fazer e de sentir, investimentos técnicos, um acúmulo de impressões, de gestos, um mundo de sentidos.

Georges Minois (2003, p. 15) nos dá uma excelente pista da árdua tarefa de se escrever sobre o riso:

O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto. As publicações sobre o riso contam-se aos milhares, o que nos dispensa de estabelecer uma bibliografia, porque ela seria ora ofensivamente seletiva, ora interminável.

Apesar de o assunto ser sério, o fato é que muitos cômicos contemporâneos andam escrevendo e pesquisando sobre o rir e fazer rir. Nos deteremos, preferencialmente sobre o riso sarcástico do bufão, que muitas vezes, parte da diversidade de leitura produzida pelo seu corpo. Mas, o que é um corpo bufonesco?

Como este se constitui e ganha vida na cena teatral?

Para entender de qual corpo estamos falando é preciso recorrer à História para narrar como se constituiu/constitui o corpo bufonesco na cena do teatro e como este pode se tornar ético/estético. Para compreendê-lo à luz do nosso tempo, podemos observar neste corpo, sem perder os traços da sua memória/história, que ao mesmo tempo em que era disforme, era risível e cômico se alastrando por épocas até se chegar a contemporaneidade com outras características físicas e estéticas.

Quando rimos de algo, ou de alguém, no fundo estamos negando-os. Rimos do que é considerado falho, incorreto, proibido. A negação é feita para poder afirmar outro comportamento, ou outra ideia, que consideramos correta. Ou, ainda, talvez, para reafirmar a verdade encoberta. (LOPES, 2005, p. 09)

Existem registros desses corpos bufonescos em diversas civilizações, desde os mais remotos povos. Este personagem habitava os rituais, as feiras, os palácios, em toda parte se fazendo necessária esta figura contraditória e irreverente. De aparência disforme, gestos exagerados e/ou comportamento anárquico, o bufão representava o pensamento do povo, uma vez que era capaz de dizer o que ninguém dizia. Podemos dizer, com base nos estudos já realizados pelos pesquisadores Beth Lopes (2005), Juliana Jardim (2002), Leite Junior, (2006), dentre outros, que ele (o bufão), é como um cômico das distorções, uma figura do universo grotesco, que utiliza as deformidades do mundo e as suas próprias para fazer rir. Assim como o palhaço, seu objetivo é divertir, mas o faz de uma maneira muito específica, pois a crueldade, a sexualidade, a animalidade, são temas de suas ações.

Figura nº 01: Representação do *Trickster* como uma divindade. Desenho de *Lord Nossie Red*. Fonte: Deviantart.com. (Acessado em: 12/01/2016. Disponível em <http://noss91.deviantart.com/art/Loki-Trickster-God-97723443>).

O bufão tem como antepassado o *Trickster*, mostrado na figura nº 01, persona que traz em si características similares, como o corpo híbrido e o universo grotesco. Ele seria um ancestral do bufão, considerando o que afirma Lopes (2005):

Nascido nos confins da animalidade e da humanidade, suas aventuras são contadas em um ciclo de representações alegóricas de entidades burlescas. As descrições de tal personagem lembram que, além da sua aparência ambivalente, meio deus meio demônio, transformava-se em mulher ou em diferentes animais, envolvendo um travestimento não apenas físico, mas também espiritual. Esse ser paradoxal combina o bem e o mal em um vaivém fantástico, alternando em seu jogo grosseria sexual, astúcia, blasfêmia, alegria, provocações, encantamento, crueldade e canibalismo (LOPES, 2005, p. 10).

Tais características podem ser encontradas no deus Dionísio que, como pontifica Lopes (2005), é o *protobufão* que trazia em sua representação a mistura entre tragédia, comédia, farsa e bufonaria. Esses aspectos ou traços apontados na citação acima aliam-se com o pensamento de Castro (2005) quando afirma, que já na cultura Iorubá³,

³ Um dos maiores grupos étnicos da África Ocidental.

aleijados, anões, corcundas e leprosos faziam parte dos personagens apresentados nos cerimoniais como representação dessa figura bufonesca. Para a autora citada, os monges tibetanos também tinham seu bufão, na figura do velho sábio *Mi-tshe-ring*, apontado como o não zen. Os egípcios aproveitavam as suas deformidades para provocar o riso. Daquela cultura ficou o nome de *Danga*, um pigmeu que alegrava o faraó há aproximadamente quatro mil anos atrás.

Na Grécia, os mimos⁴ apresentavam números de malabarismo e acrobacias e influenciaram as farsas atelanas e os bobos da corte, que posteriormente alegrariam os reis dizendo bobagens e algumas verdades que os poderosos aceitavam, pois ele, tido como um louco, não era levado a sério, sendo responsável por criticar o próprio rei sem ser absolutamente punido por isso. Embora obviamente muitos bufões tenham perdido a vida por sua irreverência, tantos outros se tornaram famosos, importantes dentro da corte: um nobre que se prezava deveria ter um anão ou corcunda à sua disposição, para alegrar os convivas com sua estranheza cômica (CASTRO, 2005).

Figura nº 02: Bes, divindade doméstica do antigo Egito. Fonte: www.googleimagens.com (Acessado em: 13/01/2016). Disponível em <http://arqueologiaegipcia.com.br/2010/04/25/anoes-no-contexto-da-antiguidade-egipcia/>).

A figura acima era um deus anão de aparência excêntrica, barbudo e de orelhas

⁴ Embora hoje, o termo seja associado à mímica e à pantomima, originalmente o termo se refere ao ato de imitar. Na Grécia antiga, estes mimos eram conhecidos por fazer rir também com as palavras. (CASTRO, 2005).

roliças, como divindade doméstica era cultuado como figura protetora dos partos e dos recém-nascidos, balançando seu chocalho para proteger os bebês dos demônios.

O bufão herdou dos mimos o potencial retórico, tendo um discurso bem argumentado, sendo estes dotados de grande astúcia com o corpo e também com as palavras (diferentemente de como os conhecemos hoje, com a ênfase no trabalho corporal, os mimos também falavam). Dos sátiros⁵, absorveu o corpo festivo, grotesco e caricatural. Numa fusão de doente e sadio, ele provocava ao mesmo tempo horror e piedade, suas contradições eram responsáveis pelo riso grosseiro, não destituído de desconforto, que impelia ao espectador uma turbulência de sensações. Riam ao mesmo tempo que se sentiam incomodados com aquela imagem, misto de asco, piedade, medo e admiração.

No período medieval, nenhuma festa era realizada sem a presença dos cômicos. Segundo Bakhtin (1987), o riso estava presente não apenas no carnaval, mas, em praticamente todos os rituais da vida cotidiana. Sejam manifestações religiosas ou civis, eventos oficiais ou populares, havia sempre uma organização cômica. Os bufões e bobos estavam sempre presentes, parodiando os discursos sérios e as cerimônias.

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 à Igreja e ao Estado: pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5)

Provavelmente é na Idade Média, que ele vai ser evidenciado, como figura essencial do carnaval, que era uma manifestação muito importante para a vida do povo. Segundo Bakhtin (1987), o carnaval funcionava como uma espécie de válvula de escape, na qual podia se liberar das obrigações religiosas e se entregar a um comportamento avesso ao aceitável no cotidiano medieval.

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). [...] Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que

⁵ Semideuses, metade homem, metade animal, que acompanhava o deus Dionísio.

representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência (BAKHTIN, 1987, p. 7).

Num período em que a igreja exercia forte poder sobre a vida das pessoas ele era um ser transgressor, que fazia o contrário do que se pedia, que agia de maneira anárquica, não para revolucionar, mas, simplesmente porque ele era de fato uma figura à margem da sociedade estabelecida. Não podia estar “dentro” de certos padrões morais, em que sendo um ser amoral, não se encaixava. Os bufões medievais (figura nº 03) eram figuras reais, não atores representando, mas, pessoas que viviam na liberdade de seus anseios, atendendo a seus desejos e necessidades corporais, não se privavam de nada que lhes fosse agradável.

Figura nº 03: Retrato do Louco olhando através de seus dedos. Atribuído a Maitre de 1537. Inclusão indicada por Pedro Tineo. Fonte: clubedotaro.com. (Acessado em: 13/01/2016. Disponível em http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_Iconografia.asp).

Essas figuras não se importavam com os padrões ditados pela sociedade, e simplesmente não os seguiam: era justamente isso que os caracterizava e os mantinha como figuras ora repudiadas, ora respeitadas, pois eles de alguma maneira representavam o poder da liberdade. Ao mesmo tempo em que eram livres para fazer e dizer o que queriam, eles eram humilhados por serem diferentes e marginalizados. Sua imagem grotesca causava asco e pena, num misto de piedade e terror, provocado não

somente por suas vestes sujas e rasgadas, mas, muitas vezes por suas deformidades físicas (BAKHTIN, 1987).

Presente em diversas manifestações, habitando até mesmo rituais cerimoniais, como já foi apontado, o bufão é uma figura mestra do carnaval⁶ uma vez que esta manifestação é em essência uma inversão dos valores estabelecidos, ela se torna solo fértil para ações bufonescas, pois é da tradição do carnaval subverter leis e libertar comportamentos reprimidos.

Na Idade Média, o carnaval era muito importante para a vida das pessoas, o povo vivia sob o regime dogmático da Igreja Cristã, vivendo do trabalho e da reza, tendo os princípios da moralidade cristã arraigados no cotidiano, portanto, esta festa funcionava como uma espécie de “válvula de escape”, um período onde as pessoas poderiam “descansar” de suas atividades religiosas. Servos se vestiam de reis, poderosos se passavam por servos. Fantasiados, todos bebiam e comiam à vontade, numa liberdade que só era permitida nesta época, em que o mundo ficava pelo avesso e as pessoas poderiam ficar impunes, mesmo ao mais absurdo “pecado”. Celebrava-se a Festa do Asno, a Festa dos Tolos ou Festa dos Loucos e a tradicional Festa do Templo onde desfilava um cortejo de anões, corcundas e seres disformes.

Presente nesta festa transgressora, os bufões eram figuras características da comichade na Idade Média, como aponta Mikhail Bakhtin (1987) em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Eles não eram atores, diferente de outros cômicos que representavam seus personagens, mas estavam presentes também fora do carnaval.

[...] eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam na fronteira entre a vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos. (BAKHTIN, 1987, p.7)

Desta forma percebemos então o bufão não apenas como personagem, mas como “personalidade” - comportamento bufonesco adotado no cotidiano, vivendo neste limite entre “vida e arte”. É importante ainda destacar que bufão e bobo, embora muitas vezes apareçam lado a lado, não são a mesma figura. O segundo, geralmente conhecido como

⁶ O carnaval é uma manifestação popular que teve sua ideia percebida nas tradições das saturnais romanas e permaneceu viva na idade Média, com atos e ritos cômicos, ocupando um lugar muito importante na vida do homem medieval. (BAKHTIN, 1987). Até hoje, a data do carnaval segue o calendário litúrgico da igreja católica, antecedendo o período de quaresma.

“bobo da corte” estava nos palácios, sendo companheiro do rei e completando este, pois além de representar o povo, dizendo ao soberano o que as pessoas gostariam de dizer, também o representava, observando os súditos. O bufão também poderia ser encontrado nas cortes, porém habitava as feiras, as tavernas, as ruas, de onde deduzimos que este fazia parte da vida cotidiana na Idade Média.

Nesse período medieval sua função social era evidente: servia como a inversão da realeza e do poder da igreja. Era necessária sua figura avessa, contradizendo os costumes do cotidiano e se afirmando no carnaval como o mestre do mundo às avessas. Um corpo que foge dos padrões estabelecidos, também pode se comportar de maneira diferenciada. Como o louco, que por sua condição de enfermidade mental, fala o que quer da maneira que deseja e não pode ser julgado por isso. Ao louco tudo é permitido.

Por que esta figura tão ordinária provocava riso e até mesmo fascinação? É possível que a resposta esteja no carnaval, na forma como as pessoas se relacionam com esta manifestação que não é apenas uma festa, mas um espaço onde de fato se enunciavam as vontades que exalam pelo corpo. É possível que haja uma identificação por estranhamento, na qual se observa o reverso, o outro lado do espelho, a imagem suja do que somos. Há o repúdio pela grosseria e o olhar se desestabiliza: nojo, raiva, incômodo, o espectador pode ter sensações das mais desconfortáveis, pois está diante de um ser grosseiro, que desrespeita as normas sociais e satiriza a moral e os bons costumes. Mas, há também uma atração e fascinação por este universo libertino e repleto de significados.

Como já apontado anteriormente, o bufão é uma figura de forte representação no carnaval. Na Idade Média esta festa era apogeu da liberdade, e tanto ricos como pobres, compartilhavam dessa festa popular, invertendo os seus papéis sociais. Na modernidade não foi diferente: o carnaval continuou sendo uma importante manifestação popular na qual se podia ver o “mundo de cabeça para baixo”. Algumas das características encontradas na era medieval, mantiveram-se preservadas na modernidade. Burke (2010) nos aponta que nessa festa podíamos encontrar violência, sexo, comilança; trocavam-se xingamentos, atirava-se ovos e farinha, homens vestiam-se de mulher e mulheres de homem. Um mundo às avessas como Bakhtin (1987) já analisava na Idade Média e no Renascimento.

Na Modernidade, os bufões parecem estar presentes no carnaval, bem como ao

lado de diversos poderosos. O costume de ter-se bufões para alegrar as festas da corte, manteve-se também na Idade Moderna.

Os palhaços eram populares tanto nas cortes como nas tavernas, e muitas vezes eram os mesmos. Zan Polo, o famoso bufão veneziano, apresentou-se perante o Doge em 1523. As palhaçadas de Richard Tarleton eram muito apreciadas pela rainha Elizabeth, que "ordenou-lhes que levassem o criado embora por fazê-la rir tão desmedidamente", e na sua morte escreveram-lhe elegias latinas. O bufão francês Tabarin apresentou-se perante a rainha Maria de França em 1619, e a dedicatória numa coletânea de suas piadas afirma que a obra se destinava a cortesãos, nobres, mercadores, e, de fato, para todos. Ivã, o Terrível, como observou um visitante inglês, adorava "bufões e anões, homens e mulheres que fazem cambalhotas à sua frente e cantam muitas canções à maneira "russa" (BURKE, 2010. p. 66-67).

Palhaços e bufões faziam parte das festas e do convívio das pessoas na Idade Moderna. Presentes entre os mais humildes e os mais ricos, eles transitavam por todas as castas da sociedade, tendo como função principal fazer rir. Na festa popular o "Carnaval" é representado por um homem gordo de bochechas rosadas, jovem, enfeitado com salsichas, coelhos e outras comidas. Contrapondo a figura de uma velha magra, usando um vestido preto e coberta de peixes, que representava a "Quaresma". (Burke, 2010, p. 318).

Estes estudos levam-nos a crer que os bufões continuaram a ser figuras importantes no cotidiano da sociedade moderna, como foram na era medieval, justamente por serem figuras que contradiziam, representavam a oposição, a quebra de padrões e o rompimento com as regras estabelecidas. A imagem grotesca, mistura de homem com vegetais e/ou com animais (figura nº 04), os atos de blasfemar, da ordem política e eclesiástica, a inversão dos papéis, sociais e de gênero, etc.; compõem um conjunto de ações bufonescas, que evidenciavam essa figura dentro do carnaval e por conseguinte no imaginário popular.

Figura nº 04: Três bufões no carnaval. Foto: gravura de Bruegel, o Velho (1642). Fonte: materiastral.blogspot.com.br. (Acessado em: 14/01/2016. Disponível em <http://materiastral.blogspot.com.br/2013/02/o-carnaval-aos-olhos-de-um-espirito.html>).

Na gravura acima, datada de 1642, podemos ver claramente a associação com a animalidade: rostos monstruosos, corpos diferenciados e alusão às partes baixas do corpo. O comportamento bufonesco evidencia a sátira, a paródia, utilizando o corpo como potencial expressivo, através de suas deformidades visuais podemos perceber seu discurso blasfemo. O atraente e o importante estavam mais em baixo do que em cima, não era um corpo moralista, mas que falava por meio de representações, de gestos e de canções, sendo, portanto, um corpo que não era governado por formalidades.

Podemos dizer que o corpo grotesco, não tinha lugar dentro da estética do belo apolíneo; sua verdadeira natureza era a expressão da plenitude contraditória e dual que continha a negação e a afirmação, a construção e a destruição, que se relacionava com seu crescimento e sua multiplicação e que não passava despercebido. Na Idade Média valorizava-se, sobretudo, as partes baixas como nádegas, coxas, órgãos genitais, e era um corpo de orifícios dotados de liberdade de expressão (BAKHTIN, 1987).

Outra obra de Bruegel (o Velho), denominada “A batalha entre o Carnaval e a Quaresma” (figura nº 05) apresenta toda a diversidade do carnaval. O quadro apresenta do seu lado esquerdo a agitação e bebedeira da festa popular, e do outro lado, aparecem figuras evidenciando a igreja e a representação da ordem.

Figura nº 05: Detalhes da obra “A batalha entre o Carnaval e a Quaresma” Bruegel (o Velho). 1559. Fonte: [www.googleimagens.com](https://www.google.com.br/search?q=trickster&biw=1366&bih=645&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihuq3D7rjRAhULjZAKHc7xBaYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=a+batalha+entre+o+carnaval+e+a+quaresma&imgsrc=TbHQZFcwB1bMsM%3A) (Acessado em: 14/01/2016. Disponível em https://www.google.com.br/search?q=trickster&biw=1366&bih=645&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihuq3D7rjRAhULjZAKHc7xBaYQ_AUIBigB#tbn=isch&q=a+batalha+entre+o+carnaval+e+a+quaresma&imgsrc=TbHQZFcwB1bMsM%3A).

As figuras apresentadas são de pormenores da obra em que se pode observar as representações do “Carnaval”, o homem gordo sentado no barril, e a outra figura que aparece do lado direito do quadro, representando a “Quaresma”, em que se fazia jejum, não se comia carne, nem se fazia sexo. Ou seja, a magra e velha escassez, opondo-se à abundância do carnaval.

Mais uma vez o corpo aparece como forte representação de uma ideia. Um representa os excessos e o outro a falta, a privação. Podemos dizer que, de certa forma, há uma crítica às imposições eclesásticas da quaresma, já que esta é representada com uma expressão de dor, como se o controle do corpo, o impedimento dos prazeres fosse realmente uma imensa tortura, ao passo que o homem gordo se diverte na abundância e liberação dos seus desejos. Trata-se de um corpo que fazia parte da cultura popular, que adquiria vida, que crescia e se renovava sem cessar, ao qual estava unido essa cultura, revelando sua essência como princípio em crescimento que ultrapassava seu próprio limite a partir das diversas práticas culturais existentes, como a dança, o canto, as diversas habilidades acrobáticas que cada um podia desenvolver, se assim seu

personagem exigisse, colocando esses atores em contato direto com o público. Dessa forma, seus corpos estavam em contato com os corpos de outras pessoas, de todas as idades e condições (BAKHTIN, 1987).

Faz-se necessário uma reflexão desse corpo bufonesco com o pensamento de Norbert Elias (2011) quando aborda os costumes do cotidiano em sua obra *O Processo civilizador: Uma história dos costumes (v.1)*, em que discute os jogos de poder que partem das relações hierárquicas da sociedade. Ele coloca que atos como escarrar, limpar as botas à mesa, comer com as mãos, entre outros, eram absolutamente naturais, principalmente entre os camponeses da Idade Média. Hoje, esses atos são tidos como grosseiros, “incivilizados”, podendo-se mesmo dizer que são “bufonescos”. Ao ver alguém tomar uma dessas atitudes em público, sentimo-nos em geral, enojados, constrangidos e pensamos que a pessoa, ao realizar tal ato, está agindo contra os padrões moralmente aceitos.

Evidentemente, esta sensação de asco e este repúdio a determinadas atitudes, não surgiram do dia para a noite: é resultado de longos anos de mudanças nas relações interpessoais, na maneira como as classes mais favorecidas financeiramente se colocavam diante das outras. Tudo começou, provavelmente, como uma necessidade de se destacar, de subjugar os outros, colocando-se acima deles. Os “bem-nascidos” da aristocracia de corte, precisavam manter-se diferenciados dos demais e, para tanto, o comportamento à mesa, a maneira de andar, falar ou até mesmo comer e beber deveria demonstrar sua magnitude.

As pessoas não deixaram de compartilhar a sopeira (os medievos tomavam sopa num único recipiente que era compartilhado por todos na mesa), devido a uma consciência sanitária. Não foi a saúde, mas a hierarquia social que provocou mudanças significativas no comportamento euro-ocidental. “Algumas formas de comportamento são proibidas não porque sejam anti-higiênicas, mas por que são feias à vista e geram associações desagradáveis” (ELIAS, 2011, p. 128). A etiqueta, no entanto, não é apenas cerimônia, mas um instrumento de dominação.

O corpo no Ocidente passou por um processo de civilização determinado por interesses políticos e afirmações sociais de hierarquias. Elias (2011) apresenta o processo civilizador a partir de diversas abordagens, dentre estas, destacamos o estudo dos costumes e do comportamento e como as relações com o corpo foram se

modificando ao longo desse processo. Antes, era comum fazer as necessidades fisiológicas ao ar livre e possivelmente às vistas dos outros; compartilhar os mesmos pratos, falar com boca cheia, soltar gases publicamente, escarrar, etc. O corpo tinha liberdade de expressar todas as suas necessidades. Era tudo permitido e todos agiam assim, independentes da situação social em que viviam. É neste ponto, exatamente, que está a questão: a diferenciação social.

A sociedade de corte precisava se diferenciar dos camponeses e dos ditos “homens comuns”. Os “bem-nascidos”, que vinham de uma linhagem real ou de família cujo nome carregava importância e possuía bens, não poderiam se comportar tal qual um camponês de vida simples e hábitos que, antes eram aceitos, passaram com o tempo a serem considerados rudes.

Em seguida, lentamente, durante o século XVI, mais cedo aqui, mais tarde ali e em quase toda parte com numerosos reveses até bem dentro do século XVII, uma hierarquia social mais rígida começa a se firmar mais uma vez e, de elementos de origens sociais diversas, forma-se uma nova classe superior, uma nova aristocracia. Exatamente por esta razão, a questão de bom comportamento uniforme torna-se cada vez mais candente, especialmente porque a estrutura alterada da nova classe alta expõe cada indivíduo de seus membros, em uma extensão sem precedentes, às pressões dos demais e do controle social (ELIAS, 2011, p. 87).

Os padrões foram sendo estabelecidos num processo em que a sociedade foi criando camadas entre si. A sociedade de corte, como é chamada, começa a se comportar de maneira mais polida, mas recatada, controlando o corpo, deixando de manifestar suas necessidades perante os demais, pois agir sem esse cuidado seria constrangedor, embaraçoso, não condizente com as ações de uma pessoa da corte. Foi um longo processo de modificação que ainda continua e diversos manuais foram escritos explicando detalhadamente como as pessoas deveriam se comportar até mesmo dentro de seus quartos.

Sobre esses manuais de civilização citamos o *De civilitate morum puerilium*⁷ que é um conjunto de regras colocadas em um manual, prático e objetivo, de civilidade, indicando como deveria se comportar de maneira a não parecer repugnante perante os demais, escrito por Erasmo de Rotterdam.

Ainda a respeito dessa civilidade, Elias (2011) comenta que:

⁷ Tradução: “Da civilidade em crianças”. Tratado de 1530. (ELIAS, 2011, p. 65.)

Nosso tipo de comportamento evoluiu daquilo que chamamos de incivil. Esses conceitos, porém, apreendem a mudança de forma excessivamente estática e grosseira. Na verdade, nossos termos “civilizado” e “incivil” não constituem uma antítese do tipo existente entre o “bem” e o “mal”, mas representam, sim, fases em um desenvolvimento que, além do mais, ainda continua. É bem possível que nosso estágio de civilização, nosso comportamento, venham despertar em nossos descendentes um embaraço semelhante ao que, às vezes, sentimos ante o comportamento de nossos ancestrais (ELIAS, 2011, p. 70).

A partir desta reflexão, podemos apreender que um comportamento “fora de padrão” deve ser analisado sempre, ou de alguma maneira, em relação à época e à cultura da qual faz parte. Quando apontamos que o bufão está fora dos padrões estabelecidos pela sociedade, temos como referencial, a sociedade ocidental que vem se estabelecendo a partir da ótica de civilização preconizada por Norbert Elias. Para nós, é necessário entender como esses padrões foram se configurando para estabelecer um paralelo, compreender em que margem os bufões se colocam.

Se manuais como os de Erasmo de Rotterdam foram escritos ensinando como as pessoas deveriam se portar à mesa, no quarto, nas conversas, é notadamente porque em momentos anteriores tais costumes eram comuns. É fato que as cortes possuíam escarradeiras, muitas vezes ricamente adornadas, porque o hábito de escarrar era comum e aceitável. No Brasil, por exemplo, esta prática estendeu-se até o fim do século XIX.

Com o tempo, as ações foram se tornando cada vez mais polidas, o que altera consideravelmente a maneira como as pessoas passam a se relacionar. Se antes, as pessoas compartilhavam pratos e bebiam todas numa mesma tigela, a proximidade e intimidade instaladas entre elas eram, de fato, maiores do que num período posterior em que as pessoas começam a entrar num processo de individualização. As pessoas evitam tocar a carne na travessa comum, evitam tocar a si mesmas, num processo de aumento do constrangimento, vão se afastando e se restringindo, controlando o corpo, negando as vontades. Como aponta Elias (2011) estas mudanças no comportamento, proporcionam, desta maneira, um controle eficaz à agressividade, os embates físicos vão aos poucos dando lugar a maneiras alternativas de enfrentamento.

A regra de não estalar os lábios quando se come é também encontrada

com frequência em instruções medievais. Sua ocorrência no início do livro, porém, mostra claramente o que mudou. Demonstra não só quanta importância é nesse momento atribuída ao 'bom comportamento', mas acima de tudo, como aumentou a pressão que as pessoas exercem reciprocamente umas sobre as outras. Torna-se imediatamente claro que esta maneira polida, extremamente gentil e relativamente atenciosa de corrigir alguém, sobretudo quando exercida por um superior, é um meio muito mais forte de controle social, muito mais eficaz para inculcar hábitos duradouros do que o insulto, a zombaria ou ameaça de violência física (ELIAS, 2011, p. 88).

Segundo o autor referenciado na citação acima, este processo de mudança de comportamento à mesa explicita uma transformação na estrutura dos impulsos e das emoções. O comportamento à mesa deve ser polido para não desagradar aos outros. É por causa da vista dos outros que devemos controlar nossos gestos. Neste momento o que importa é o que vão pensar de nós, é por nossa conduta que vão nos condenar ou louvar.

Observamos a figura do bufão, como um ser que não sente embaraço em expressar suas necessidades corporais, não julga o outro e não se julga, mas, aponta o que vê, mostrando, através de suas ações e no seu discurso, as baixezas da sociedade, que é o mundo do qual faz parte. Tudo que é do campo do prazer lhe interessa. Ele é amoral, sua lógica é invertida e para ele sexo, comida e bebida representam prazer e podem ser consumidos em demasia. Ele representa os excessos, não tem pudores, mostra tudo o que quer, sente e observa, por isso mesmo é um ser crítico e aponta aquilo que a sociedade prefere esconder. A violência, os tabus sociais, os fanatismos, os padrões impostos, tudo vira alimento para o bufão, no qual ele discorre sua crítica ácida e satiriza o poder, destituindo sua importância. Finge que é submisso, se humilha perante o rei risonho, sendo que no fundo, é ele que ri. Blasfema dos dogmas religiosos, subverte a ordem, debocha da sociedade hipócrita.

Ora, o bufão está obrigatoriamente fora desta disciplinarização. Seu físico não pode seguir os rigores das normas de postura e, conseqüentemente, dentro deste modelo social, seu caráter não consegue expressar a dignidade do homem "civilizado". O gradativo controle das funções corporais, um dos elementos mais importantes de distinção social, torna-se um dos alvos prediletos das brincadeiras grotescas. Bufões peidam entre aqueles que seguram seus gases, arrotam entre os que comem de boca fechada, assoam o nariz na mão entre os que usam lenços e urinam nas calças e em público em frente às pessoas que, cada vez mais, sentem repulsa por tais atitudes (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 191).

Os bufões estão exatamente entre os que se negam a participar de um “acordo social”; sem se importar com a moral e os bons costumes. Eles pretendem ser amorais.

Para o bufão, agir de acordo com sua natureza, expressando os desejos do corpo, é agir de forma natural, é estar em contato com sua origem verdadeira, ligada a animalidade e ao “buraco” do qual saímos. O bufão valoriza o corpo e tudo que está ligado a ele como excreções, absorções e buracos que seriam a boca, ânus, ouvidos, nariz, todos os espaços por onde o corpo se expressa e se manifesta organicamente.

Se observarmos épocas anteriores à Idade Média, ou mesmo aos processos de civilização arraigados à polidez do comportamento, veremos que o que hoje soa “bufonesco” era comum e aceitável. Isto nos leva a crer, em um primeiro momento, que as atitudes de um bufão estão relacionadas a uma época específica, já que o que julgamos “grotesco” depende de nossas referências culturais, temporais e da nossa relação com o mundo. Assim, o que consideramos bufão hoje, está ligado a uma herança cultural que se perde na linha do tempo.

O fato é que a bufonaria vive e pulsa na nossa era contemporânea, com o mesmo vigor de antes. Os bufões não desapareceram, mas ganharam novas mutações e continuam a provocar a mesma repugnância e emoções contraditórias de quando surgiu em tempos imemoriais. O riso do bufão é, pois, repleto de escárnio, sátira, repúdio, obscenidade e paixão.

O bufão é o grotesco. Por meio de suas exacerbações manifesta, entretanto, sentimentos humanos. Junto com suas insolências e rudezas, carrega contraditoriamente as qualidades da malícia e da ingenuidade, da pureza e da crueldade, do romântico e do libidinoso: suas deformidades e o seu comportamento são como um tumor e refletem os males das relações sociais e da mesquinhez humana. Assim, serão da sua natureza a constrição, a coação e o desconforto, ou seja, um contínuo constrangimento (TONEZZI, 2011, p. 17).

Podemos dizer que o bufão é excluído socialmente por vontade própria – ele não quer participar dos acordos de convivência social, pois a sua função é justamente ultrapassar as fronteiras do normal e deleitar-se entre os excessos de suas ações.

1.1 - Classificação dos Bufões

Através de evento realizado pelo Grupo Teatro de Anônimo⁸ (o Encontro Internacional de palhaços Anjos do Picadeiro), tive a oportunidade de conhecer o mestre *Andrés Del Bosque*⁹. Chileno residente em Madri, Espanha, ele aplicou uma oficina de bufonaria, onde apresentou o Bufão Ritual: ser tradicional das feiras e da corte, que andava em bando e exibia sua deformidade, enquanto recitava e cantava com graça e ternura. Autor, diretor, ator e professor de diversas universidades chilenas, Andrés se formou com Enrique Buenaventura e foi discípulo de *Philippe Gaulier*, Antônio Fava e *Vladymir Kriukov*. Professor de clown e de bufão, nas aulas, Andrés enfatizou a importância das contradições no trabalho do bufão. Se este se apresenta disforme, suas palavras devem ser sublimes, se ao contrário aparece com uma imagem sóbria, suas palavras devem conter a deformidade em seu interior.

Ele classifica três tipos de bufão: o deformado fisicamente, o excluído socialmente e o bufão branco. O deformado insere anões, corcundas, e exageros corporais, como bundas e peitos gigantes, magreza esquelética, gordura em demasia, todo o corpo que aparece deformado, ampliado em suas proporções, melhor dizendo, um corpo desproporcional. Estes seres chocam pela sua aparência incomum (dentro da percepção do que é tido como comum socialmente), sua imagem provoca asco, terror, piedade, repúdio, e a tudo isso muitas vezes se agrega o riso, por demonstrarem um corpo que incomoda e parece estar desconfortável em si mesmo, que desarticula o olhar pela complexidade de suas formas.

Andrés pontuava que este bufão precisa contrapor a sua imagem, recitando belos poemas, cantando canções suaves e se munindo de um lirismo especial que torna a deformidade de fato cômica. Pois o que nos fará rir, é exatamente a contradição, a desconexão entre um corpo horrendo e uma bela voz, a desestruturação das partes. O bufão vive entre a fronteira do bem e do mal, da vida e da morte, no limiar dos opostos. Como um elo que sustenta as forças contrárias que regem o universo.

Um segundo tipo bufonesco, como coloca Andrés, é o excluído, o marginalizado,

⁸ Grupo de teatro do Rio de Janeiro, em atividade desde 1986, dedicado a pesquisa do teatro popular, circo e palhaços.

⁹ Ator, diretor, dramaturgo, palhaço, professor de bufão e investigador chileno. Atualmente é professor da Real Escola Superior de Arte Dramática de Madrid (RESAD), na Espanha.

aquele que está fora dos cânones socialmente aceitos. Estes seriam as prostitutas, os travestis e os mendigos. Homens vestidos de mulher, mulheres que vivem da venda do próprio corpo, e aqueles que sobrevivem de esmolas: todos pertencentes a um mundo à margem. Deslocados e repudiados pelo povo. Seu visual também é bem característico. As prostitutas e os travestis exageram na maquiagem e nas vestes extravagantes, um visual também desproporcional, sujo, desarticulado, com ênfase na obscenidade e têm em seu discurso uma ode ao submundo e à liberdade sexual. Os mendigos usam da sua miséria para atacar a sociedade, destituir a ordem e blasfemar contra o poder. Demonstram-se menos contraditórios, porém sua imagem não chega a ser tão agressiva quanto a do primeiro tipo apontado.

E por fim o terceiro tipo, o bufão branco. Ele difere bem dos outros tipos, pois sua imagem é absolutamente limpa, solene, sublime. Pode ser um traje comum, cotidiano, ou até mesmo vestir-se com esmero, sofisticação. Enquanto os outros pretendem provocar através da imagem, este se mostra agradável e convida a um encontro sério. Porém, seu discurso é tão ou mais disforme do que se possa imaginar. Sua deformidade é interna, as vísceras de uma sociedade doente aparecem nas suas palavras. Ele é contra todos os padrões: critica a política, a religião, e toda forma de poder. É revolucionário e rebelde, seu discurso é feroz e sem piedade. Não perdoa os céus nem os deuses e todo assunto pode servir de escárnio. Pode haver agressividade no comportamento, bem como graciosidade em um texto absurdamente grotesco.

Em um exercício realizado em aula, Andrés propôs que os bufões brancos (alunos vestidos de maneira bem suave e cotidiana), aparecessem diante do público assumindo serem soropositivos. Improvisadamente, um discurso sobre a doença foi desenvolvido criticando de maneira satírica o preconceito sobre ela. Debochando da própria condição, colocando como algo absolutamente positivo e requerendo o amor e o toque do público. Beijando e abraçando os espectadores com amor e felicidade. Este é apenas um exemplo de discurso a ser trabalhado nesta linha.

Em outros estudos, como nos trabalhos da pesquisadora Beth Lopes, outras duas figuras aparecem nesta classificação. Os bufões míticos, que seriam as bruxas, os xamãs e toda sorte de seres divinos. E os bufões fantásticos que seriam seres de imagem metamorfoseada de homem e animal, de homens máquinas, corpos cibernéticos e corpos coisificados. Outros estudos ainda apontam bufões místicos: os proféticos, que seriam os

grandes interlocutores espirituais, os líderes religiosos. Percebemos que existe uma grande variedade de tipos de bufão, tornando cada tipo peculiar em sua composição.

1.2 - A banda de bufões

Os bufões tradicionalmente andam em bandos, cada um com sua posição dentro do grupo. São geralmente em cinco, tem-se o líder, que manda em todos e toma as decisões, o segundo obedece ao primeiro e manda no terceiro, este manda no quarto, e o quinto seria o causador de problemas, o que não obedece ninguém, tropeça e provoca todo o tipo de atropelos.

Para enfatizar esta relação são feitos uma série de exercícios, jogos de improvisação, por meio dos quais os tipos vão surgindo e dialogando entre si. A banda toca e canta seguindo em cortejo, remontando as suas origens, em que os bufões iam pelas feiras e ruas das cidades, espalhando seu riso grotesco e contaminando as pessoas com sua presença doentia.

Andrés demonstrou através dos jogos a importância da banda de bufões. Um completa o outro: como uma família, se protegem e tomam conta uns dos outros. O jogo entre os bufões é equilibrado, cada um tem seu momento de emergir dentro o grupo, tendo os outros como suporte e escada para as ações. Estes estudos foram de suma importância para constituir as performances e o espetáculo que montamos a seguir, nos quais me deterei mais adiante. Logicamente, estas classificações existem como maneira de podermos compreender um pouco mais destas figuras híbridas e complexas. No entanto, devemos lembrar que são seres transgressores por natureza, então, essas características misturam-se, entrelaçam-se e devemos ser flexíveis em nossas análises, para não ver de maneira rígida e separatista, aqueles que, por sua própria gênese, nascem da união das formas.

Na contemporaneidade, percebe-se um crescente movimento de artistas estudando e experimentando a técnica de bufão. Seja através de cursos, montagem de espetáculos ou experimentos, o fato é que além do trabalho com o palhaço, vários artistas têm buscado mergulhar no universo da bufonaria.

São muitos os exemplos que podemos citar. Além do conhecido bufão italiano Léo Bassi, que tem se apresentado e dado cursos por toda a América latina, temos no Brasil,

diversos grupos que trabalham dentro da linguagem bufonesca.

Para citar alguns, trago como exemplo grupos com os quais tive algum de tipo de contato durante as pesquisas que realizo desde a graduação. Espetáculos que pude assistir e perceber elementos dos quais venho pesquisando. Tem-se a Cia. Casa de Madeira (RS), que com o espetáculo “As Bufo”, conforme figura nº 06, traz ao palco duas mendigas que habitam um teatro abandonado. Espetáculo com crítica ácida e estética bufonesca.

Figura nº 06: “As Bufo” - Cia. Casa de Madeira com Aline Marques e Simone De Dordi. Foto: Marcelo Amaral. Fonte: asbufo.blogspot.com. (Acessado em: 12/03/2016. Disponível em <http://asbufo.blogspot.com.br/p/o-espetaculo.html>).

Ainda no universo do contemporâneo tem-se “O encontro Anjos do Picadeiro”, idealizado e desenvolvido pelo grupo Teatro de Anônimo, que traz em todos os anos grupos e mestres da bufonaria para aplicar cursos na área das Artes Cênicas. Léo Bassi é figura marcante neste evento, estando presente em praticamente todas as edições. Além de espetáculos e oficinas, o encontro tem vínculo com a universidade e organiza mesas de debates, palestras e apresentações de pesquisas na área de palhaçaria, bufonaria e outras linguagens relacionadas ao cômico.

Outro grupo que trabalha com a bufonaria é a Cia. do Giro (RS) como sinalizado na figura nº 07, que desenvolve pesquisas e formações nesta área. Com o espetáculo “Gueto Bufo”, circularam todo o Brasil, difundindo a estética bufonesca.

Figura nº 07: “Gueto Bufo” - Cia. do Giro com Daniela Carmona e Claudia Sachs. Foto: Marian Starosta.

Fonte: www.ciadogiro.com.br (Acessado em: 12/03/2016. (Disponível em <http://teatropoa.blogspot.com.br/2009/06/gueto-bufo.html>).

Podemos pensar na técnica de bufão, também, como um trabalho contemporâneo, já que a utilização desses procedimentos como técnica de atuação, cada vez mais vem sendo trabalhada em grupos de teatro. Antes o bufão não atuava e sim vivia sua própria condição de ser, embora, não podemos descartar que havia atuação, principalmente se pensarmos que esses corpos também estavam em algum tipo de situação cênica, e que podemos encontrar elementos de bufonaria na Commedia dell'arte e em personagens de Shakespeare, como apontado por Lopes (2005).

Na contemporaneidade, os atores “deformam” seus corpos cenicamente para construir uma imagem bufonesca. Esse processo inicia-se, muitas vezes, com a descoberta de novas posturas corporais e diferentes posicionamentos do corpo. Por meio de exercícios em que caminha-se com a borda externa dos pés, ou projeção do tórax para frente, para trás. Vai-se descobrindo posições no corpo para que este fique desestruturado. Um corpo “torto”, assimétrico, desarticulado e desequilibrado.

Além desse trabalho, a caracterização é de suma importância: enxertos, como espumas e tecidos, para dar volume ao corpo, ou roupas que deixem o corpo mais magro, amarrações em pernas e/ou braços. Maquiagem, perucas e outros materiais que ajudem a compor uma figura mais excêntrica. No entanto, é de suma importância que esta

caracterização seja bem pensada, para que não fique gratuita. Não se vale de “qualquer coisa”, mas, elementos que possam contribuir com a composição corporal desenvolvida nos exercícios de criação. No próximo capítulo detalharemos melhor esses “travestimentos estéticos”.

Importante, também, pensarmos no caráter performático da constituição de uma cena bufonesca. A hibridação com outras linguagens cênicas, a inserção da música, a movimentação de cena, buscando novas possibilidades corporais, com estes corpos distintos, contorcidos. A caracterização dos tipos, que requer um cuidado e um apuro estético, contribui para identificar uma poética visual, necessária para a construção dessas figuras de maneira crível, mas, também, imagética.

Citamos para exemplificar esse corpo bufonesco contemporâneo as experiências de Lecoq (2010) quando apresenta o processo de construção dos bufões com seus alunos, como ele mesmo afirma, sempre começando pelo corpo. Utilizando a paródia, um aluno imitando o outro com sarcasmo, depois, a zombaria, aumentando o nível de acidez da imitação, ele observa que é necessário modificar o corpo de quem zomba, tornando assim mais aceitável a crítica.

É insuportável ver uma pessoa zombar da outra estando em pé de igualdade com ela, ao passo que, quando o zombeteiro se apresenta disforme, é como se criticasse a si mesmo ao mesmo tempo em que critica o outro. O bufão ri do outro e de si, num jogo no qual ele sente prazer em ser humilhado e mostrar sua própria deformidade.

Em seus rituais, os bufões não invocam o céu, cospem nele! Eles chamam as forças da terra. Um bando de bufões pode começar a bater com o pé, a dançar, a cantar, a proferir elucubrações, sempre de modo ritual, muito organizado. Nesse caso, os próprios atores não sabem o que fazem, mas o fazem! Esses ritos não provocam nenhum conflito, pois não existe rivalidade entre bufões. Há os que batem e os que apanham. E está tudo bem. Os que devem apanhar pedem mais, gostam disso. Cada um sustenta e aceita sua posição na sociedade dos bufões, que é, para eles, a sociedade ideal. Logicamente, essa sociedade é a nossa! (LECOQ, 2010, p. 188, 189).

Aspectos pertinentes de nossa sociedade são utilizados como tema para o treinamento com o bufão: política, religião, preconceitos, violência, sexo. Podendo também utilizar algumas personalidades públicas, mas, sempre mostrando vários ângulos de um mesmo discurso. O bufão não se coloca necessariamente de um lado, defendendo

uma determinada opinião, ele apresenta o discurso de quem está acima e de quem está abaixo, mostrando os pontos controversos e criticando ambos, num jogo em que o público é provocado a refletir sobre tais questões.

Lecoq (2010, p. 190) descreve um exercício em que os alunos escrevem um texto abordando uma determinada situação. No entanto, a situação em questão é “bufonizada”, ou seja, é escrita em uma lógica invertida, no que ele chama de “reino da loucura organizada”.

A partir dos estudos bibliográficos levantados, podemos entender o bufão como uma figura que utilizava do seu corpo diferenciado para sobreviver, ele fazia rir com sua imagem grotesca, provocando o olhar do público e expressando seu comportamento em diálogo com sua condição física. Sem a pretensão de fechar um conceito sobre quem de fato é esta figura, o importante para nós é compreender as suas singularidades já que observamos que, como o palhaço, ele tem como objetivo fazer rir, porém um riso sarcástico, irônico, blasfemo.

Na contemporaneidade, muitos atores “constroem” seus bufões. Num processo de travestimento físico, em que moldam seus corpos, deformando-os cenicamente, simulando as deformidades e produzindo imagens grotescas. Entretanto, a força do bufão pode estar também no seu discurso, na maneira como critica a sociedade. Investigar esse comportamento anárquico coloca o ator numa posição crítica muito peculiar. Não se trata de julgar o que é bom ou mal na sociedade, mas apresentar de maneira contundente o que a constitui: seus vícios, seus valores. Os temas que de alguma maneira são negligenciados ou discutidos superficialmente são levados ao extremo, colocando uma lente de aumento nas situações mais bizarras ou incômodas, para justamente fazer o público refletir sobre essa sensação de desconforto ou estranhamento. Rir, mas de si mesmo e das vilanias das quais somos capazes. Rir e refletir sobre as doenças de nosso tempo, sendo a própria doença personificada. O bufão seria assim, uma espécie de alegoria do indizível, mostrando aquilo que todos sabem que existem, mas, que ninguém quer ver.

Nesse sentido, são necessários exercícios que desenvolvam o senso crítico do ator, não apenas no caráter reflexivo, mas também de construção de um discurso mais aberto, antimoralista, que possa se distanciar dos referenciais morais comumente aceitos e trazer uma investigação mais ampla desse comportamento social no qual estamos

imersos. Buscamos um caminho que, apoiados na experimentação prática, possa produzir um trabalho teórico capaz de contribuir para nossa compreensão acerca desta técnica.

É preciso situar nessa contemporaneidade o Grupo Bufões de Olavo que vem desenvolvendo trabalhos artísticos com a técnica de bufão. Sobre tal grupo discorreremos no capítulo seguinte.

Capítulo 2 – EXPERIÊNCIAS BUFONESCAS COM O GRUPO BUFÕES DE OLAVO

O grupo Bufões de Olavo, antes chamado NEECO (Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico), surgiu na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa, no ano de 2010, quando estreou um experimento cômico intitulado “Clown Bar”, feito a partir de cenas que haviam sido criadas dentro da disciplina Interpretação I, ministrada pelo professor Dr. José Tonezzi, nesse mesmo ano. As cenas foram o resultado do trabalho com a técnica de palhaço, com o qual muitos de nós alunos nos identificamos. Estreamos na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, no Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE). Estimulados pelas aulas decidimos formar um grupo de trabalho que pudesse continuar praticando exercícios de palhaço e montamos um experimento composto por quadros, nos quais nós íamos trabalhando improvisações e cenas em dupla. Estreamos com um elenco de onze alunos do curso de Teatro da UFPB.

Ao retornar do evento, dialogamos com o professor Tonezzi na perspectiva de continuarmos o grupo sob sua coordenação. Com a união de mais alguns alunos, em 2010 iniciamos um treinamento com quinze pessoas, nos debruçando sobre as técnicas e as reflexões sobre o palhaço. Com o passar do tempo o grupo foi reduzindo e atualmente contamos com um grupo de seis pessoas, juntamente com nosso diretor e professor José Tonezzi.

O experimento tornou-se um espetáculo e estamos sempre reconstruindo as cenas. Mantendo o treinamento e toda uma dinâmica de trabalho que foi sendo construída ao longo dos ensaios. Começamos a amadurecer as cenas do Clown Bar, e conjuntamente a exercitar jogos, aperfeiçoando as cenas e nos aperfeiçoando enquanto palhaços. O experimento ganhou novas configurações e apresentou-se em lugares distintos, na expectativa de buscar públicos diversos, enriquecendo assim nossos estudos. Desde então, Clown Bar tem se apresentado em diversos eventos teatrais e circenses da cidade de João Pessoa, sede do grupo.

A peça também já passou por outras cidades, como Recife, Fortaleza, Salvador, Campina Grande e Blumenau, tendo sido nesta última, o único representante do Nordeste a participar do 25º Festival de Teatro Universitário de Blumenau – FITUB, em 2012, integrando, também a Mostra Universitária Nacional como o projeto Palco Sobre Rodas, recebendo indicação de melhor ator para Sávio Farias e melhor atriz para Nyka Barros,

ambos integrantes do grupo. Ainda naquele ano, o espetáculo compôs a programação da 17ª Mostra Estadual de Teatro, Dança e Circo, na Paraíba, tendo recebido grande destaque por parte do público e da crítica.

Em março de 2013, o grupo participou como único representante do Brasil do 30º Encontro Internacional do Teatro Universitário, na cidade de *Liège*, na Bélgica. Com as apresentações e o treinamento constante, os palhaços foram batizados e começamos a perceber os tipos característicos de cada um: Angélica Lemos (Mosquito), Nyka Barros (Cavaleira) e Sávio Farias (Tito) caracterizam-se como palhaços do tipo Branco¹⁰. Já Flávio Lira (Pinão) e João Brandão (Gargalo) são tipos de palhaços chamados de Augusto¹¹. A descoberta dos tipos foi importante para nos colocar dentro do jogo de uma maneira mais consciente.

Começamos a investir nas características e descobrir possibilidades de cena através delas. Porém, sempre cuidando para não utilizar como um dado limitador, já que o palhaço vai trabalhar com nuances. Numa cena o autoritarismo do palhaço pode estar mais forte que em outra, assim ele vai dosando a energia para não ficar preso apenas ao seu tipo. Posteriormente, o trabalho com o bufão fez o caminho inverso. Enquanto no trabalho com o palhaço a prática teve início e constituiu a necessidade de uma pesquisa teórica, o bufão começou com um trabalho de iniciação científica que gerou, dentro do grupo, a vontade pela prática dessa linguagem.

Em 2011, empreendemos um ano de treinamento com exercícios da técnica de palhaço, enquanto retrabalhávamos as cenas do Clown Bar. Após esse período, começamos a participar de vários festivais nacionais e internacionais, o que nos deu a possibilidade de experimentar diversos públicos, entre culturas e faixa etária distintas. Sempre investigando, estudando e discutindo dentro do grupo o que percebíamos em relação ao jogo cômico que se estabelecia em cada apresentação. Além de mim e Tonezzi, que assume a direção, o grupo ainda conta com os atores Sávio Farias¹² Flávio

¹⁰ O palhaço mandão, muitas vezes ranzinza, ou apenas orgulhoso e que quer sempre se dar bem. O autoritário, o esperto.

¹¹ Contraponto do Branco. O bobo, atrapalhado, que apanha do Branco mas, que muitas vezes, acaba se dando bem.

¹² Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em bacharelado em teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ator/fundador do grupo Bufões de Olavo.

Lira¹³, João Brandão¹⁴ e Angélica Lemos¹⁵.

Aliada à prática, muitas pesquisas foram sendo desenvolvidas a partir do estudo do palhaço dentro do grupo. Meu trabalho de conclusão de curso (TCC), da graduação em Licenciatura em Teatro, foi sobre as técnicas de palhaço que vínhamos trabalhando no nosso grupo e nas aulas que eu ministrava dentro da ONG Centro Cultural Piollin. No entanto, um dos nossos pontos de investigação levou-nos a perceber que nossos palhaços tinham características bufonescas. Neste mesmo TCC, eu já iniciava o estudo sobre técnica de bufão, que se tornou meu foco no mestrado. Procurando perceber qual universo bufonesco configura-se dentro do nosso entendimento, a partir dos nossos estudos e de nossa prática.

2.1 - Formação e trabalho colaborativo no grupo Bufões de Olavo

O trabalho artístico, a montagem de espetáculos teatrais, a construção de uma obra visual, a composição de uma música, etc., de alguma maneira sempre envolvem uma pesquisa. No âmbito das Artes Cênicas, o artista revisita suas referências, entra em contato com temáticas, faz escolhas, investiga modos de execução de seu trabalho, uma série de atitudes que são caracterizadas por escolhas. Estas são, geralmente, fruto de reflexões de uma pesquisa realizada para obter um melhor resultado no trabalho.

Atualmente, podemos encontrar em festivais que têm como temática o riso ou eventos do gênero cômico, oficinas que utilizam a imagem do bufão. A técnica do treinamento com o bufão, além de se utilizar de exercícios que desenvolvem o estado de jogo e a improvisação em grupo, com temas do universo grotesco, trabalha, sobretudo, com a imagem de um corpo bufonesco. Este corpo, que enfatizamos ser o corpo do bufão, é um corpo modificado, “travestido”, no sentido que ele é transformado através de figurinos e posturas físicas. Diferentemente dos bufões medievais, que tinham seus corpos disformes, o ator contemporâneo que pretende trabalhar com a técnica do bufão, pode deformar seu corpo cenicamente colocando enxertos, com espumas e tecidos, amarrando partes do corpo, criando maquiagens, produzindo mutilações ou

¹³ Graduado em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ator/fundador do grupo Bufões de Olavo e da Cia. Nós Dois.

¹⁴ Graduando em bacharelado em teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ator/fundador do grupo Bufões de Olavo.

¹⁵ Graduada em bacharelado em teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), atriz/fundadora do grupo Bufões de Olavo. Bailarina do Ensaio Cia. de Dança-Teatro.

sobreposições, simulando assim um corpo disforme.

A modificação corporal começa geralmente de maneira externa: construindo corcundas, ou anões, pessoas sem braços, e tudo o que a criatividade possa permitir em termos de imagens exageradamente excêntricas. Junto com o figurino, entram as posturas, maneiras de andar diferentes do habitual. Com os pés posicionados para dentro ou para fora, com coluna fora do eixo, ou com rosto e pontos do corpo simulando distorções, o corpo vai se configurando fora do conforto cotidiano trazendo, através de uma imagem exagerada, uma deformação cênica convincente, que possa tornar a figura crível aos olhos do espectador. Um jogo entre o real e a imaginação, criando relações entre o corpo do ator e este corpo cênico, transformado a partir do imaginário e da experimentação.

A construção do corpo bufonesco se configura na transformação do corpo do ator. A partir do corpo vão se construindo as cenas e o discurso, o qual é muito importante na constituição da figura. Como ser crítico que é, o bufão traz em sua fala o potencial de seu discurso anárquico, podendo tratar de maneira desatenta um tema importante socialmente, fazendo graça com algo sério, ou, ao contrário, proferir um discurso em tom solene sobre um tema absolutamente idiota.

O importante, além do que é dito, é como é dito. Ele tem uma maneira muito peculiar de dizer as coisas, vai sempre agir com prazer seja apoiado na zombaria, no sarcasmo ou na brincadeira. Mesmo nas ações nas quais seja alvo de violência e repúdio, ele vai se divertir, gozando de sua condição e mostrando, em sua deformidade, um reflexo do que existe de pior na sociedade. Sobre esse persona Lecoq (2010, p. 189) infere que “[...] O trabalho dos bufões está ligado a um espírito de brincadeira, adaptável a diferentes situações. Tudo aqui está na maneira de fazer, no texto proposto, no nível de interpretação”.

Lecoq (2010) aponta exercícios e propostas cênicas que estimulam o trabalho com o bufão, sendo uma influência no trabalho de vários pesquisadores e praticantes desta técnica. A construção corporal pela deformação cênica é um trabalho muito utilizado nos diversos treinamentos de bufão que podemos acompanhar em oficinas e cursos para este tipo de trabalho.

Como já dito anteriormente, meu primeiro contato prático com a técnica do bufão foi a partir da disciplina Interpretação I, que em sua ementa visava trabalhar com

interpretação popular e passava pelas técnicas do palhaço, do bufão, da farsa, dentre outras. E foi justamente a do bufão que me chamou mais atenção. Este contato consolidou-se através da oficina que fiz com *Andrés del Bosque*, já citada acima.

O corpo deformado é um dos tipos do qual tomei como investigação teórica e prática nos grupos de pesquisa e trabalho do qual faço parte. Lembrando que existem outras possibilidades, como por exemplo, o bufão mítico, que seriam os Xamãs, as bruxas, seres que habitam a mitologia e fazem parte do imaginário popular como seres mágicos, também podendo ser chamados de fantásticos.

Seus corpos também passam por uma transformação visual, porém, no lugar das mutilações, são construídas semelhanças com divindades, seres entre deuses e demônios, possuidores de poderes mágicos.

Ainda no Encontro Anjos do Picadeiro (2010), também tive contato e assisti ao espetáculo “Utopia”, do italiano *Léo Bassi*¹⁶, que Bosque usou como exemplo de “Bufão Branco”, assim chamado porque seu corpo não apresenta nenhuma modificação aparente. Branco, no sentido de mostrar um corpo cotidiano. Este tipo de bufão pode estar vestido com uma roupa diária: calça e blusa, roupa de cor branca, terno, vestido, etc. A imagem não é extravagante e é interessante que seja o mais simples possível, quase “neutra”, pois o visual aqui não necessita de um conceito em si, o foco está no que é dito. Quanto mais sutil a imagem, melhor será a contraposição com um discurso ácido, crítico e sarcástico.

¹⁶ Bufão italiano, descendente de uma linhagem que trabalha com bufonaria há 170 anos. Reconhecido por suas atuações extravagantes e ações provocativas.

Figura nº 08: "Utopia" - Léo Bassi, bufão italiano. Foto: Flávio Lira. Fonte: Arquivo do Bufões de Olavo. Ano: 2010.

Bassi usa por vezes (no espetáculo *Utopia* é assim), um terno e gravata e se apresenta muito diferente da referência medieval que temos dos bufões; sem deformações ou visual excêntrico, a deformação estaria em seu discurso. O texto do seu espetáculo é extremamente bufonesco, isto é, a crítica feroz e ácida está presente durante todo o seu discurso.

Ele faz paródias e ludibria o público, fazendo-o perceber como o povo é facilmente manipulado; critica o capitalismo, o fanatismo religioso e a apatia da nossa sociedade atual que parece aceitar tudo, sem lutar por transformações sociais. *Bassi* é um artista muito importante para compreensão das peculiaridades do universo do bufão, que a cada passo estudado, se percebe o quanto ainda há de se descobrir. Portanto, dizer que o corpo do bufão é deformado é apenas um dos aspectos possíveis dessa figura.

As experiências descritas confundem-se com minha atuação como atriz em busca de seu bufão com os trabalhos (oficinas, aulas) desenvolvidos no Grupo Bufões de Olavo.

Tais experiências feitas em conjunto com o grupo me fazem compreender que a utilização da deformação cria novas relações com nosso próprio corpo, ao passo que transformamos ele em outro, damos espaço a imaginação e entramos em um campo poético de criação de novas e inusitadas possibilidades. Um corpo exagerado que nos estimula a um comportamento excêntrico onde tudo pode ser possível.

Foi-nos muito natural começar a trabalhar com a bufonaria, tendo em vista que esse caminho já estava apontado desde o trabalho com o palhaço. Desde o início nossa

busca esteve na fronteira entre palhaço e bufão. Entendemos que há uma diferença entre ambos, principalmente no que diz respeito a sua imagem e na maneira como este lida com o público. O bufão traz um discurso (seja corporal ou verbal) mais visceral, grotesco. Palhaços e bufões nasceram juntos e com o mesmo objetivo: fazer rir. Mas, no bufão, este riso, provavelmente, está vinculado a sensações de repúdio, estranhamento e recusa.

Os palhaços construídos no nosso grupo têm em sua natureza um desprendimento da moral, um visual marginal e/ou disforme que os coloca nesta fronteira com o bufão. Dentro do espetáculo Clown Bar, aparece um bêbado incorrigível que está entre a figura do palhaço vagabundo (*tramp*) e o bufão marginal. Há também a garçonete de seios simuladamente exagerados (através de próteses de espuma), o que gera um corpo visivelmente deformado. Dois palhaços de sexualidade pouco definida, que estão travestidos, na fronteira entre as dualidades masculina/feminina, e a figura de um anão, típica figura bufonesca da Idade Média, que aparece na última cena, em que se faz alusão a banda de bufões. Seres que se colocam fora do padrão estabelecido socialmente.

A aparência excêntrica das figuras simula um outro corpo, transformando algumas características e enfatizando outras. As mutilações e os enxertos corporais são próprios do bufão disforme, o que demonstra que, já no trabalho com o palhaço, a bufonaria esteve bem presente em nossas criações. Reflexo de nossa pesquisa que se configura sempre na fronteira entre estas duas linguagens.

Tais características citadas no parágrafo anterior podem ser observadas na figura do Palhaço Pinão em espetáculo do Grupo Bufões de Olavo denominado Clown Bar, 2010, com direção de José Tonezzi. Na Figura 09, observa-se as características do que seria um bufão disforme. A figura do anão, sem braços, que, enquanto os outros tocam instrumentos musicais, mostra que é capaz de participar, dançando e alegrando o público. A palhaça Cavaleira, que desenvolvo nesse mesmo espetáculo, é a figura de uma garçonete briguenta e sexista, que tem enxertos para simular seios enormes, que ela utiliza para sedução.

Figura 09: Palhaça Cavaleira (atriz Nyka Barros) e Palhaço Pinão (ator Flávio Lira) no espetáculo Clown Bar, do grupo Bufões de Olavo, direção de José Tonezzi. Foto: Marcos Brandão. Fonte: arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2011.

Como maneira de experimentarmos o bufão fora da sala de ensaio, decidimos nos caracterizar de acordo com os tipos bufonescos que vínhamos experimentando e fazer um trabalho de campo no carnaval de Olinda-PE. Sendo o carnaval uma festa emblemática na qual bufões se misturavam nas ruas na Idade Média, pretendíamos investigar como seria brincar com este comportamento bufonesco numa tradicional festa carnavalesca da atualidade. Desde que começamos a pesquisar o processo do carnaval, os bufões na Festa dos Loucos na Idade Média, a importância dessa festa da carne, da libertação do corpo, que pensávamos em fazer algum experimento neste sentido.

Na segunda-feira de carnaval, em 20 de fevereiro de 2012, dia que teríamos ruas cheias de foliões, mas que não estariam tão lotadas a ponto de complicar a locomoção, nós marcamos o encontro matinal. Esta primeira etapa foi muito importante. Colocamos os figurinos, nos maquiemos (principalmente simulando feridas purulentas e

ensanguentadas), demos opiniões e compartilhamos ideias na composição das figuras.

Um dos integrantes do grupo virou um monge profano, com um pingente em formato de pênis servindo de “crucifixo”. Outra compôs uma velha, com a maquiagem simulando feridas e juntamente com uma peruca, parecia que tinha saído de um túmulo. Outro se transformou em um homem bomba. Com uma trança e barba longa, parecia um árabe. Colocou um cinto de bombas em E.V.A (um tipo de emborrachado) e uma cueca com um passarinho, simulando o sexo, inclusive com pelos falsos saindo da sunga. Eu e mais outro integrante viramos gêmeas siamesas. Com uma única blusa grande e uma única saia, ficamos colados, com uma peruca idêntica e algumas “perebas” na boca e feridas nos rostos e pescoços.

A nossa caracterização estava bem convincente, as pessoas não acreditavam que tivéssemos a ousadia de andar colados por ruas lotadas de gente. Agarrados pela cintura, nós ficamos unidos por mais de uma hora, subindo e descendo ladeiras, penetrando a multidão, tirando sarro com todos, erotizando e blasfemando. Com esta experiência vimos o impacto que a figura do bufão causa na sociedade. Provocando repúdio e ao mesmo tempo seduzindo, o bufão traz uma discussão importante acerca de nossas relações com nosso corpo e da maneira como nos relacionamos com o outro.

A imagem de duas pessoas coladas, simulando gêmeas presas pelo tórax, por mais absurda que seja, inclusive sendo nitidamente cênica, produz estranhamento por ser fora do que aceitamos como natural. É um corpo, portanto disforme, fora do padrão e que desestabiliza o olhar. Cômico por ser inusitado, como também por ser ousada a representação desta imagem no meio de uma multidão.

Figura 10: As gêmeas siamesas no carnaval de Olinda. Foto: Renato Britto. Fonte: Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2012.

Essa experiência foi muito importante para nosso grupo. Conseguimos identificar muitos dos aspectos que vínhamos discutindo, como a importância da caracterização e a recepção do público que pode dar-se pelo riso, mas, também, por outras sensações. Discutimos bastante sobre esse dia e escrevemos relatos para que cada um pudesse refletir sobre sua atuação nessa vivência. Abaixo, compartilho trechos do relato do ator Flávio Lira sobre o experimento no carnaval de Olinda, evidenciando o quanto fomos afetados por esta atividade.

Os atores do grupo seguiram as ruas de Olinda caracterizados como uma bruxa velha e ferida (Angélica Lemos), irmãs siamesas sangrentas (Nyka Barros e Sávio Farias), Monge safado com seu pênis gigante (José Tonezzi) e o Homem bomba com seus pentelhos a mostra e sem braços (Flávio Lira). Tínhamos o intuito de que nossa imagem parecesse real, em alguns momentos as pessoas achavam que eu era aleijado mesmo e isso causava um estranhamento por parte das pessoas. Uma mistura de piedade e surpresa, espanto e comicidade. Nosso próximo passo seria perceber como as pessoas reagem em outros espaços, que não seja carnaval ou festa a fantasia, para daí fazermos uma comparação. O carnaval é tido como uma festa em que tudo pode ser feito, é a festa da carne, da libertação, parece que ao término da festa o mundo se acabará. A felicidade exacerbada toma conta e faz com que os problemas do cotidiano

deixem de existir, é algo contagiante. (...). Não posso deixar de pontuar minha extrema dificuldade, que não é de agora, em me caracterizar de algo em uma festa a fantasia. O bloqueio é tamanho que optei em ir todo coberto como segurança a minha timidez. Senti-me melhor assim, a máscara, às vezes, esconde algumas verdades que nem sempre estamos dispostos a compartilhar. Tenho a ideia de que estando fantasiado em uma festa popular, tenho a obrigação de interagir com os demais e ser mais permissivo com tudo. Ao vivenciar este experimento percebi que não tem sentido esta afirmação, sou livre para agir da forma que eu bem entender, independente do que visto em meu corpo. Isso parece óbvio, mas foi essa vivência que me fez perceber isto. (Relato do ator Flávio Lira, 2012 – arquivo do grupo Bufões de Olavo).

Como reverberação dessa experiência e ávidos por experimentar os tipos bufonescos que vínhamos discutindo, realizamos um conjunto de quatro oficinas, nas quais eu e Tonezzi conduzimos inicialmente, mas, que todos colaboraram com exercícios e sugestões nas criações improvisacionais. Estas oficinas foram bem importantes como maneira de jogar com as caracterizações e as possibilidades de discurso.

No primeiro dia trabalhamos exercícios desenvolvendo paródia. Uma pessoa conta uma história, enquanto o outro entra e repete a história, porém exagerando trejeitos e dando ênfase a características corporais. Nesse jogo, podemos trabalhar níveis de paródia, desde a mudança mais sutil até o máximo do exagero do corpo do outro. Nesse primeiro dia, fizemos treinamentos para desenvolver a atenção e o estado de jogo. No segundo dia, experimentamos os bufões disformes, então a partir desse dia a caracterização era um ponto forte a ser trabalhado. Simulamos deformações corporais, suprimindo braços, projetando corcundas e maquiando feridas. Depois de um aquecimento corporal, nos vestíamos e maquiávamos, para improvisar a partir desses corpos transformados. Jogando com as contradições no discurso, como fazer movimentos libidinosos enquanto canta uma canção de cunho religioso. No terceiro dia nos caracterizamos de prostitutas, travestis e mendigos, investigando os bufões marginais e finalizamos, no quarto dia, com a caracterização de bufões fantásticos: corpos cibernéticos (utilizando restos de computadores, fios e materiais metálicos) e bufões míticos: figuras divinas, como xamãs e bruxas.

A caracterização nos dava ideias e produzia uma maneira de andar diferenciada, bem como a descoberta por uma voz que dialogasse com a imagem proposta. Esses

encontros foram muito produtivos, através deles descobrimos o diálogo entre um tipo e outro e surgiram cenas e temas que pudemos trabalhar depois e que foram fundamentais para a construção de nossos futuros trabalhos com a figura do bufão.

Montamos, então, sob direção coletiva, nosso primeiro experimento de bufão. A performance “Oração do Santo Gozo”, conforme excerto da Figura nº 11, encenação que surgiu como um desdobramento do estudo dos tipos de bufão, que vínhamos discutindo e praticando em oficinas dentro do nosso grupo. Essa performance tem como texto um poema de Flávio Lira, como uma paródia à oração do Pai Nosso. O texto tem alusão erótica e reproduz sarcasticamente alguns trechos da oração original, e em outros pontos modifica algumas palavras dando assim novos sentidos, a exemplo do trecho “Pão nosso de todo dia me pega hoje, perdoai nossas ofensas assim como nós perdoamos aqueles que tanto gozam. Não nos deixei negar a tentação, apenas me livrai de todo mal. Solidão, na mão, amém”. Claramente, uma alusão a masturbação, que é evidenciada através da movimentação, mas, logo em seguida, revela que o ator João Brandão, que desenvolve a cena, apenas chacoalhava uma caixa de leite, que proporciona posteriormente o banho de leite que finaliza a performance.

Figura nº 11: “Oração do Santo Gozo” - Grupo Bufões de Olavo. Foto: Raday Rubinstain. Fonte: Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2012.

Sobre tal performance Farias e Barros (2016, p. 8) comentam que

A cena se desenvolve da seguinte maneira: uma atriz em trajes de prostitutas e um ator em trajes de mendigo entram pela plateia, ele pedindo esmolas para “livrar-se da sanidade” e ela oferecendo sexo em troca de dinheiro. Após um curto período de interações com o público, ambos decidem ir à porta da igreja, tentar conseguir seus objetivos. Neste momento, ouve-se um trecho de um canto gregoriano e estão em cena mais dois atores, um vestido de papa e outro de coroinha, e também uma atriz em trajes exóticos de braços abertos em analogia a Cristo, mas com alguns preservativos cheios de leite, na região dos seios e do púbis, representando assim a “Santa do Gozo”. Um texto em *gramelot*, que alude ao idioma alemão é falado pelo bispo ou “papa” (que na época da criação da performance era o Bento XVI, natural da Alemanha) e trazido simultaneamente pelo coroinha. A tradução falada é a primeira parte do poema que dá nome ao trabalho. O momento seguinte é quando o mendigo dá continuidade ao poema com um texto parodiado da oração do pai nosso, enquanto simula uma masturbação e ao fim ergue uma caixa de leite. O papa e o coroinha reverenciam à santa, e ao virarem de costas para o público, estão de calcinhas fio-dental. A santa pega a caixa de leite e derrama sobre os religiosos, o mendigo e a prostituta enquanto todos, felizes e trocando abraços, cantam a oração de São Francisco. E todos saem de cena cantando e banhados pelo leite derramado.

Há a imagem da cruz suástica desenhada na bunda do ator Sávio Farias, trazendo neste símbolo a história de repressão e genocídio provocada pelo nazismo. A santa além de fazer alusão ao cristianismo, também traz em si o sincretismo religioso, em vista que tem em sua cabeça adornos que se assemelham aos orixás das religiões afrodescendentes. Essa performance participou do evento Poesia Encenada, realizado pelo SESC (Serviço Social de Comércio), da cidade de João Pessoa. Evento que tem como objetivo a encenação de poemas inéditos, fomentando o surgimento de novos poetas. Também apresentamos no Festival Internacional de Teatro de Blumenau (FITUB), em Blumenau – SC. Num cabaré de performances que acontece dentro do festival.

Foi interessante perceber a reação da plateia, quando, por ser um festival internacional, tínhamos um grupo de Israel, que estava participando com o espetáculo “Dona Flor e seus Dois Maridos”, e juntamente com artistas de Blumenau, cidade com muita influência da cultura alemã. A visualização da suástica gerou certo desconforto no público que até então, ria com o *gramelô*¹⁷ da cena.

¹⁷ Linguagem puramente teatral, utilizando onomatopeias, sotaques e timbres diversos.

Figura nº 12: “Oração do santo Gozo” - Grupo Bufões de Olavo. Foto: Raday Rubinstain. Fonte: Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2012.

Logo após a montagem e as apresentações que se seguiram, começamos a trabalhar dentro dos nossos encontros exercícios que desenvolvessem o discurso crítico e sarcástico com o qual acreditamos que o bufão se comunica. Jogos que trazem a consciência de um corpo modificado, e que faz paródia com o corpo dito “normal”. Que corpo é esse? Qual o corpo do bufão contemporâneo?

Imersos em diversas perguntas e encontrando nenhuma resposta, começamos a montar um espetáculo inspirado na obra “Os Cegos”, de *Michel de Ghelderode*. Esse curto texto de 1933, foi escrito a partir de um quadro de *Bruegel* (o Velho), que tem esse mesmo nome. No quadro, vemos um cego que guia outro cego por caminhos acidentados. Eles possuem aparência envelhecida e distorcida. Carregam forte expressividade e características grotescas, que são marcantes na obra de *Bruegel* (o Velho). Na peça, os cegos estão peregrinando a caminho de Roma, a cidade santa, para encontrar o Papa e pedir que ele opere milagres, que os cure de seus males, que os devolva a visão.

A cegueira tornou-se, portanto, nosso ponto de partida. Ao mesmo tempo em que a cegueira serve como tema simbólico, a partir do entendimento de que nossa sociedade está “cega” perante os acontecimentos atuais, sejam políticos ou culturais. Nós, também,

sentimo-nos cegos diante de um universo vasto no qual, por vezes, nos perdemos.

Caminhar pela sala com os olhos fechados, reconhecer o espaço pelos pés, pelo cheiro, pelo som. Perder-se, encontrar-se, comunicar sem ver. Para nós, esse treinamento que durou muitos meses, despertou grandes e potentes inquietações dentro do grupo. No trabalho com o palhaço, os olhos são fundamentais. Triangular, dividir a cena com o público, jogar com o outro e com a plateia, conduzindo e sendo conduzido pelo olhar. Como dialogar com o público sem olhá-lo nos olhos? Como desenvolver o jogo na cena sem enxergar? Objetivamente, precisamos aprender a caminhar no escuro sem tropeçar. Simbolicamente, de qual (is) cegueira (s) queremos falar e o que nós, de fato, não estamos enxergando?

Mais perguntas que respostas: essa tem sido sempre nossa certeza. Depois de muito treinamento com os olhos fechados, o que pudemos realmente perceber é que deveríamos abrir os olhos. E que a cegueira fosse simulada para o público. Porém, sempre que caminhamos em cena, acabamos por fechar os olhos, viciados em trabalhar no escuro. Será que dominamos a nossa ansiedade de enxergar?

Outros problemas foram surgindo: além da limitação visual, as limitações corporais foram impondo desafios para nossa atuação. Somos quatro atores em cena e um ator em cena virtualmente. Sávio Farias está no espetáculo projetado em vídeo, o que traz outra relação com a cena.

Desde tempos imemoriais as artes cênicas se valem dos inventos técnicos que vão surgindo, se pensarmos nas máscaras do antigo teatro grego, que contribuíam para a ampliação da imagem e projeção vocal dos atores, as máquinas cenográficas e mais recentemente a luz elétrica que proporciona efeitos visuais através da iluminação cênica, dentre outros. De fato, uma gama de aparatos técnicos que colaboram com a estética do espetáculo. Com a chegada do vídeo, computadores e outras possibilidades de mídia, o teatro passou a dialogar com estas outras interfaces. Isaacsson (2011), discorre sobre o desenvolvimento histórico dessas linguagens e a aproximação das artes cênicas com as novas mídias, sobretudo, o vídeo, através de projeções ou transmissões *on line*¹⁸. O caráter híbrido desta cena contemporânea, traz-nos a ideia do hibridismo do universo grotesco, já que podemos montar um corpo totalmente novo, transformado através da edição do vídeo.

¹⁸ Para discutir melhor este tema ver a Revista Mapa 2 D da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Quando a presença física dos corpos em cena se articula efetivamente com os efeitos de presença das imagens virtuais, a cena interroga o olhar do espectador. A intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva, seja borrando os limites do real e do virtual por meio de procedimentos inusitados de entrelaçamento, seja destacando o diferencial natural existente entre as mídias. A intermedialidade aparece, então, como princípio performativo. O “entre” mídias, o trânsito da presença e efeito de presença se torna então ação concretizada sob o olhar de quem vê (ISAACSSON, 2011, p.16).

É justamente este princípio performativo que nos interessa nesta relação. Discutir, inclusive, o “enxergar” através dessas relações estabelecidas com o virtual. O estar presente ganhou novas configurações e este diálogo nos atravessa cenicamente a partir da interação com o vídeo onde, além de outras imagens, temos a imagem do ator contracenando conosco. Angélica Lemos, trabalha com os braços amarrados, simulando a amputação desses membros superiores. João Brandão, trabalha curvado, com uma corcunda protuberante. Eu e Flávio Lira, somos gêmeas siamesas, grudadas pelo tórax.

Caminhar com o corpo preso a outro corpo já tinha sido um desafio experimentado anteriormente, quando fomos ao Carnaval de Olinda-PE, eu e Sávio Farias grudados, subindo e descendo ladeiras. Esse experimento deu origem a estas figuras para o espetáculo. No entanto, fazer o espetáculo inteiro grudado ao corpo do outro ator, tem sido desde o início um grande desafio. Caminhar e mover-se sempre a partir do outro, não apenas de si mesmo. Ações simples como sentar e levantar, tornam-se absolutamente complexas, pois necessitamos encontrar novos pontos de equilíbrio, contrapeso e eixo corporal.

Para que esse processo seja positivo é necessária uma entrega completa, doação, disciplina e dedicação extrema, pois que é árduo o trabalho de criação. E para que seja também prazeroso é preciso um alicerce, uma base de sustentação que se tornará cada vez mais forte de acordo com a experiência conquistada ao longo da prática. A presença cênica, que o performer necessita para atingir o espectador, se faz antes mesmo de começar a transmitir algo: tornar o corpo vivo, crível.

Durante o momento de ensaio experimenta-se possibilidades, entrega-se a uma pesquisa em que seu corpo é o principal instrumento, desenvolve-se ações físicas de forma intuitiva, mas, extremamente consciente, pois é essa atenção que fará com que o performer guarde em sua memória corporal as partituras criadas durante o processo. Uma vez capturadas, essas ações vão sendo analisadas e ganham substância, para que

depois se transformem em uma cena capaz de comunicar ideias de forma orgânica, ou seja, verdadeira, de dentro para fora, como uma pulsação que nasce do abdômen e se expande até o espectador, ligando-os de forma enérgica e precisa. “O processo de absorção da ação tem como consequência uma intensificação das tensões que animam o ator e é percebido pelo espectador independentemente da amplitude desta ação” (BARBA, 1994, p.49).

Além de nossos estudos e de nosso constante treinamento, tivemos a oportunidade de fazer uma vivência com Roberta Casa Nova¹⁹ e *Bertrand Landhouser*²⁰, ambos alunos de *Philippe Gaulier*²¹. Esta vivência aconteceu no espaço do Centro Cultural Piollin, de 06 a 11 de abril de 2015.

Os exercícios partiam sempre do corpo, e das suas possibilidades de transformação, utilizando animais e insetos como referência. Trabalhamos novas posturas e movimentações modificando nosso corpo, não com enxertos corporais, mas, em relação ao posicionamento da nossa estrutura física.

¹⁹ Atriz, diretora e autora. Foi aluna na escola de Philippe Gaulier e desenvolve pesquisa e prática sobre o bufão.

²⁰ Ator e músico, formado nos conservatórios de música de *Strasbourg*, Lyon e Nice. Aluno de vários mestres de teatro.

²¹ Mestre de palhaço, pedagogo e professor de teatro francês. Fundador da *École Philippe Gaulier*.

Figura 13: Treinamento com Roberta Casa Nova e Bertrand Landhouser. Foto: Roberta Casa Nova. Fonte: Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2015.

Para a montagem do espetáculo, que detalharemos mais adiante, e vivência com a oficina citada foi possível questionar sobre esse corpo bufonesco: Como seria caminhar como uma barata? E um rato correndo atrás de queijo? Como um urubu se delicia comendo sua carniça?

O trabalho com os animais e os insetos, trouxe novas configurações ao nosso corpo. Posturas disformes, inspiradas em seres asquerosos, escolhidos como inspiração para as improvisações com o propósito de nos provocar fisicamente. Também trabalhamos com as matérias, como o corpo adquire a forma de uma água de esgoto, de pedra, etc. Princípios que também fazem parte do trabalho prático do *Gaulier*. Todos esses exercícios funcionam como estímulos para criação de um novo corpo, de uma criatura que entra em estado de jogo e improvisa a partir de princípios grotescos dentro de um universo muito particular. Foram grandes as contribuições deste treinamento e nos sentimos afetados de uma maneira muito forte por este processo, uma vez que a

transformação contava quase que exclusivamente com o nosso próprio corpo como material.

Neste período, eu havia saído de uma licença médica de quarenta dias, por conta de uma cirurgia de emergência. Precisei passar muito tempo deitada, pois não podia mexer os quadris, devido aos vários pontos levados na região do baixo ventre. Por ser dançarina do ventre e palhaça que usa o corpo como verbo, ficar estática da cintura para baixo deixou-me extremamente contrariada. Não poderia perder a oportunidade de uma preparação específica para nosso grupo, com dois profissionais de suma experiência e com os quais nos identificamos artisticamente.

Flávio Lira conseguiu uma cadeira de rodas para mim, e eu passei toda a semana executando os exercícios nesta cadeira. Aprendi a trabalhar melhor o dorso e os braços, trazer a expressividade no rosto e inclusive “correr” com a cadeira de rodas, trabalhando a força e o impulso nos braços. Em um dos exercícios, em que trabalhamos com os insetos e animais de esgoto, desenvolvi na cadeira de rodas, a movimentação de uma barata, trazendo à cadeira uma ideia de trono. Uma barata majestosa, uma divindade que do seu trono dava ordens e cantava. Essas e outras experiências foram trazendo novas percepções para mim e também para o grupo. A cada adaptação de nossos corpos, íamos descobrindo novas possibilidades de diálogo.

A descoberta da cadeira de rodas foi muito importante para mim. Porém, voltar ao trabalho com as Siamesas, trouxe, mais uma vez, limitações incômodas. A necessidade de desvencilhar-se do corpo do outro, de separar-se, de correr. Desenvolvemos quase que uma negação ao corpo do outro. Dentro dessa perspectiva, fomos buscando utilizar esse incômodo a nosso favor, à necessidade dos atores de se separarem, o que gerou um objetivo para as “personagens”. Elas querem ir a Roma pedir ao Papa um milagre: que sejam separadas.

Dentro do nosso grupo, realizamos oficinas com os tipos bufonescos, experimentando exercícios apreendidos, mas, também, adaptando e criando outras configurações, o que nos proporcionou a construção de um treinamento próprio, onde fomos trabalhando corporalmente e aos poucos começando a criar nossas “criaturas”.

Esse trabalho de construção das criaturas foi base do aprendizado a partir da oficina com *Gonzalo Alfonsin*²², que trabalhou em suas aulas a composição corporal, a

²² Ator, diretor e professor de teatro argentino.

partir de posicionamento dos pés, da contorção do corpo, de posturas diferenciadas, que provocam novas configurações físicas. Dentre os exercícios destaco o *Haka Maori*, inspirado num ritual da tribo *Maori*²³. Consiste num jogo de improvisação, em que, divididos em duas equipes, um grupo desafia o outro fazendo gestos e sonorizações que provoquem medo e/ou repulsa. Funciona como uma espécie de disputa, contorcemos todo o corpo e desenvolvemos nuances na dilatação do corpo. Esse exercício tornou-se parte fundamental de nosso treinamento, usado geralmente no início dos trabalhos como aquecimento e construção da energia coletiva.

Um trabalho de pesquisa corporal, no qual o movimento surge de um corpo distorcido, que gera um andar peculiar, um olhar, e deste corpo transformado surge também uma voz diferenciada. O trabalho com a voz foi essencial, em vista que no nosso grupo trabalhamos com palhaços que não falam e que somente externam vocalizes²⁴ ou gramelôs. Usar o verbo em português, criando um discurso e se comunicando através de criação de cenas, foi um grande desafio, que de fato potencializou a nossa nova etapa dentro do trabalho do grupo: falar!

Porém, em nossos ensaios começamos a refletir sobre a entrada da palavra. Se para nós o corpo sempre foi nosso elo de comunicação e sempre nos disse tudo, a palavra precisava dizer algo mais. Não dizer qualquer coisa de qualquer jeito, mas, sobretudo, dizer aquilo que nos interessa e que nos inquieta. Neste momento, foi fundamental o trabalho com o tipo do bufão branco. Figura de aparência sóbria, aparentemente “normal”, mas, que tem em seu discurso a deformidade da sociedade na qual ele ácidamente critica. O jogo com as contradições, a burla, a paródia e um discurso sarcástico, por vezes, venenoso, em que começamos a buscar o nosso próprio discurso. O que nós enquanto atores queremos criticar? O que nos incomoda? O que nos enoja? Qual a nossa necessidade verbal?

Usamos como mote para algumas cenas, a inspiração à exposição em praça pública dos corpos diferenciados, uma alusão às feiras europeias, o chamado Teatro de Variedades (*Vaudeville*)²⁵, nas feiras de Saint Germain, em Paris, nos idos de 1790 onde o público pagava para entrar nas barracas e ver anões, irmãos siameses e todo tipo de corpos deformados ou que fugissem aos “padrões habituais”.

²³ Povo nativo da Nova Zelândia.

²⁴ Exercício vocal, cantando sobre uma ou mais vogais.

²⁵ Comédia de situações do cotidiano, contendo paródias e canções populares.

No século XIX, os *Freak shows*²⁶, tinham características semelhantes, na Inglaterra e nos Estados Unidos, corpos exóticos, excêntricos eram exibidos ao público. Pessoas que tinham deformações genéticas (microcefalia, pés gigantes, corpo colado em outro corpo, excesso de pelos, etc.), bem como figuras que tinham tido doenças raras capazes de provocar mudança no físico por alguma deformação, ganhavam a vida sendo expostos em feiras ou em museus feitos especificamente para este fim. Um “show de horrores”, de onde podemos destacar *Phineas Barnum*, que em 1881, em associação com *James Bailey*, criou um dos maiores circos do gênero. Hoje, vemos na televisão, em alguns programas, a participação de anões para diversão dos telespectadores. Um corpo diferenciado que utiliza de sua peculiaridade para provocar o riso (CASTRO, 2005).

Muitas são as inquietações e há muito o que investigar em relação a esse corpo de bufão que estamos criando e, de alguma maneira, queremos compreender. No entanto, percebemos que trabalhar com essas deformações visuais nos afeta, nos inspira e principalmente, nos desestabiliza, trazendo uma provocação estética e intelectual ao nosso trabalho de ator. Pensar nas nossas próprias deformidades e nas da sociedade em que estamos inseridos, em um processo incessante de busca, nos movimenta e nos tira da zona de conforto. Sobre essa assertiva corroboramos o pensamento de Beth Lopes (2005), que aponta que o jogo com bufão nos traz um potencial de crítica da sociedade e de crítica de nós mesmos.

O processo de construção de cada bufão, dentro do treinamento do nosso grupo é ao mesmo tempo um processo de afeto por este universo crítico que dialoga com os problemas da sociedade. Descobrir o que nos incomoda e sobre o que queremos discutir. Construir um corpo disforme, reflexo de uma sociedade em que os valores estão deformados. Este processo de adentramento em si e em suas próprias deformações, modifica a maneira como realizamos os exercícios e gera reflexões que atravessam nossas individualidades. Não se trata apenas de um processo artístico, mas, uma construção que traz em si todo o contexto sociocultural que nos afeta e nos inquieta.

Tais experiências estão em consonância com outros grupos teatrais, como os já citados anteriormente, a Cia. do Giro e a Cia. Casa de Madeira, que desenvolvem um olhar crítico sobre a sociedade, a partir da estética bufonesca. Em ambos os grupos, a

²⁶ Termo em inglês para os shows de horrores, onde eram exibidos corpos diferentes da estética padrão ocidental.

figura do bufão marginal aparece como uma forte crítica à desigualdade social: mendigas que são expulsas, negligenciadas, e que satirizam os padrões da sociedade.

As experiências vão nos alimentando, trazendo novas dúvidas sim, porém, vão aprofundando o discurso e provocando o pensamento reflexivo. Esta aventura que é criar, seja a montagem de um espetáculo, um processo de treinamento ou a escrita de um texto, nos modifica de diversas formas.

Escrever sobre nossa prática nos impele a repensar o que se tem feito ou pensar no que não foi pensado, nos envolve em um exercício que também é criativo, em que buscamos as palavras que nos parecem mais adequadas para dizer o que começamos a identificar no nosso trabalho. Pesquisar, parte sempre da instigação da curiosidade, de querer desvendar algo e ao escrever, organizar essas descobertas. Um ato íntimo em que abrimos ao outro os processos que nos atravessam enquanto artistas/pessoas que encontram na arte um modo de se expressar e de “se dizer”. Aprendemos a perguntar, porque são as perguntas que vão impulsionar nossa caminhada. O caminho trilhado é o método pelo qual vamos nos conduzindo, os atalhos são os diversos procedimentos a serem tomados através de nossas escolhas. O espaço cênico pode ser qualquer área. Qualquer chão, seja de terra batida, ou piso de madeira, seja um tablado, ou uma sala de aula. O que de fato transforma um lugar cotidiano em palco é a maneira como esse espaço é de fato utilizado.

Os corpos que ocupam e a maneira como estes transformam o espaço em um quarto de hotel, uma colina, um lugar chuvoso, de dia ou de noite. A luz, o cenário, os adereços e outros elementos visuais trazem significado e dão conta de construir um lugar novo, que provoca no espectador possibilidades de leitura, que colaboram para a visualização de um lugar. Mas, além de todo esse preenchimento estético, o corpo do ator por si só traz significado (s), através do seu movimento, da sua voz, da maneira como utiliza o espaço. Um espaço vazio, completamente nu, ao ser ocupado pelo ator em situação de representação, ganha novas configurações.

O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. Observamos o comportamento dos seres humanos, de multidões, da história, obedece a estes temas que se repetem (BROOK, 2010, p.23).

Quando um corpo se manifesta artisticamente no espaço, ele é capaz de tornar visível o invisível, dar forma e vida a uma história, reconstruir fatos e comunicar ideias. Para nós, no Bufões de Olavo, o diálogo com o espaço sempre foi fundamental. No entanto, nesta nova montagem teatral, tem sido ainda mais importante a busca por essa construção imagética do espaço. Andarilhos que se perdem e andam em círculos em busca de uma Roma, que parece estar somente na cabeça deles. Que lugar é esse em que eles caminham? Eles caminham por vilarejos, florestas, lugares áridos, desérticos, enquanto imaginam estar indo em direção à Cidade Santa. Simbolicamente, esse ir em busca de algo que parece ser inalcançável, representa uma sensação de vazio, de inconstância, de instabilidade, que é bem o reflexo de nossa sociedade atual. Desde quando essa obra foi escrita, em 1933, o sentido da cegueira já trazia essa simbologia latente da humanidade que caminha perdida, rodando em círculos, incapaz de enxergar o que verdadeiramente importa, em busca de uma ilusão.

Parece-nos extremamente atual essa ideia de cegueira, ela representa nossa sociedade contemporânea: os princípios parecem ter desaparecido e a perda de motivação e do senso de coletivo, tem trazido diversos problemas.

Jogos²⁷ como passar a bola um para o outro, de olhos vendados, baseando-se no som do chocalho preso à bola, caminhadas no escuro percebendo o espaço apenas com os pés e depois a utilização de cajados, foram utilizados para desenvolver esta percepção do espaço sem a visão.

Outros jogos foram realizados para estimular ações corporais. Quando trabalhamos com a deformação corporal cênica, buscamos desenvolver ações com este corpo deformado: uma figura sem braços tentando arrumar uma mala; caminhar, sentar e levantar com o corpo grudado, no caso das Siamesas; ações simples, que são experimentadas a partir da perspectiva de um corpo modificado, através da simulação de deformidades.

O universo grotesco serve como base para a nossa construção estética. Este, mesmo fazendo parte das civilizações antigas e estando presente em todas as sociedades desde o início dos tempos, somente nos tempos modernos encontra seu lugar. Em termo conceituais e estéticos, pois é nesses tempos que passa a ser analisado,

²⁷ Os jogos aqui tratados, foram desenvolvidos por e para o grupo Bufões de Olavo, a partir da experiência extraída das oficinas e cursos que fazemos e do treinamento contínuo em sala de ensaio e experimentos.

observado mais atentamente, e Victor Hugo (2007), possivelmente, tenha sido um dos precursores desta discussão. Colocando o grotesco num alto patamar, sendo de extrema importância inclusive para a existência do belo, ele assinala a necessidade dos contrários, do reverso, das contradições encontradas ao olhar o grotesco, pois este não se apresenta simétrico. A desproporção, o disforme, a hibridez, são as suas características latentes. Um único olhar sobre o grotesco é incapaz de defini-lo, pois ele se apresenta com várias faces e diversos ângulos, proporcionando reflexão e estranhamento, desperta a curiosidade, o interesse em descobrir mais.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. [...] é uma torrente que quebrou seu dique (HUGO, 2007, p. 36).

A distorção física é experimentada, bem como a distorção verbal, e através de vários exercícios, aprendidos em oficinas de bufão e oficinas de palhaço, vamos descobrindo nosso discurso. No jogo do chapéu, por exemplo, duas pessoas, cada uma com um chapéu, desenvolvem um diálogo, representando figuras sociais previamente escolhidas pelo coordenador do jogo. Um padre conversa com um adolescente, enquanto dialogam, um tenta pegar o chapéu do outro. A ação de tentar pegar o chapéu cria um estímulo e um estado de prontidão. Os personagens sugeridos são trabalhados em contradições: o padre tenta seduzir o adolescente, etc. Para jogar com o corpo distorcido, são feitos vários exercícios de posições em desequilíbrio, movimentação com torções no corpo, caminhadas com posturas diferenciadas: peito para dentro, glúteos para fora, etc.

Quem são os “nossos” bufões contemporâneos? Como podemos nos configurar bufões cenicamente, sem nos tornar uma mera reprodução das imagens dos bufões medievais? Quais os tabus e as inquietações de nossa era? Quem são os reis que devemos provocar? Descobrir a *nossa* “segunda” natureza. Não somente um processo de crítica à sociedade, mas também, de autocrítica. Quais as nossas próprias deformidades?

O treinamento tem foco no desenvolvimento corporal e criativo em que a partir de estímulos de imagens ou textos podemos trabalhar composições físicas variadas. O

trabalho com as “criaturas” é uma investigação que visa desenvolver uma corporeidade baseada em animais ou insetos que habitam lugares imundos, como o rato ou a barata, ou ainda bichos que se alimentam de podridões como é o caso do urubu.

Mais do que trabalhar com a corporeidade do animal, todo um contexto é visualizado, devido ao espaço que este ocupa ou a maneira como ele se alimenta. Comer é um ato simbólico que nos coloca numa situação de saciar o desejo, ter prazer na gula, engolir, lamber e mastigar algo. Quase como uma satisfação sexual, o ato de comer entra como uma metáfora do se alimentar do que é podre, encher-se de sujeira e se lambuzar com gozo.

Uma relação é criada, portanto, com o espaço, que traz em si todo um contexto imagético, e também uma sugestão sensorial, já que provoca uma certa ideia de odor, cor, textura e sonoridade. Joga-se com o próprio corpo, a partir de uma estética deformante, onde se distorce pontos da musculatura, contorcendo articulações físicas. Diálogo com o corpo do outro, em consonância com as contradições estabelecidas entre repulsa e afetos e, por fim, a expressão grotesca da realidade, compartilhando com o público uma imagem andrógina, híbrida, provocativa.

Podemos identificar, nos textos e nas práticas que pesquisamos com a máscara do Bufão, os seguintes princípios e conteúdo: São valorizados os aspectos da marginalidade, de tudo o que é proibido, das verdades ocultas. O bufão recupera aspectos animalescos do homem. O bufão parodia a realidade que o circunda, buscando revelá-la criticamente. Por isso pode encarnar a “consciência dilacerada” – em nosso caso, daquele que está por detrás da máscara. O treinamento com o Bufão explora o exagero, a expressividade do ator em sua máxima potencialidade. O treinamento com o Bufão trabalha a sexualidade exacerbada e a religiosidade blasfemada (JARDIM, 2002, p. 6).

As ideologias do ator tornam-se seu discurso na cena. É ele que fala através da imagem bufonesca. As palavras do bufão são as próprias palavras do ator. Portanto, a realidade, o cotidiano, as inquietações geradas pela política, religiões e toda reflexão retirada da vida em sociedade são materiais para a criação de cenas.

2.2 - O aporte técnico e estético do Grupo Bufões de Olavo

O campo da representação parte sempre de um esboço, um desenho construído através do jogo e da experimentação de um discurso, que é ao mesmo tempo físico e

verbal. Os conteúdos vão surgindo das nossas inquietações. Trazemos à tona as críticas, os incômodos, os gritos que não queremos calar. Estes anseios, por sua vez, brotam muitas vezes do próprio cotidiano, da maneira de observar o mundo e de se relacionar com ele. Tudo que ecoa na sociedade atual vira alimento para essa criação bufonesca. “Comida de bufão” como disse Roberta Casa Nova. Nossa própria relação com a sociedade, e os problemas desta nos impele a querer dizer algo. No entanto, essa “politização” vem do jogo, do corpo que expressa a distorção, do sarcasmo como forma de contradizer, repelir e ao mesmo tempo atrair.

Os acontecimentos políticos, sociais, culturais, nos trazem ideias, pois, para nós, a técnica de bufão funciona como um veículo para construir nossa própria poética deformada e irônica.

Tal pensamento no grupo coaduna com os escritos de Beth Lopes, que discorre sobre o desenvolvimento improvisacional que a técnica de bufão provoca e a dimensão crítica do discurso bufonesco, a partir da blasfêmia como recurso para a construção estética.

À primeira vista, o Bufão apresenta regras básicas de contracenação, de jogo, de cumplicidade e de prontidão, sem elaborações artísticas mais complexas. Sua principal meta é trazer diversão ao teatro. Somente pelo prazer do jogo ele usa a blasfêmia, que é a mais radical negação da ordem social. Para blasfemar, é preciso que o ator tenha do que blasfemar. Pois quem blasfema não é o bufão, mas o ator que veste sua máscara. O bufão é o veículo, a forma dissimulada para desfiar a crítica contra nós mesmos, contra a sociedade em que vivemos (LOPES, 2005, p. 17).

A relação não é apenas com os exercícios do ponto de vista da criação corporal. Mas, o contato com todo um universo, no qual experimentamos um tipo de visualização diferenciada. Acreditamos que esse universo bufonesco tem uma estética muito peculiar e estimula o senso crítico e potencial dialético do ator no Grupo Bufões de Olavo.

Dentro do treinamento no grupo, utilizamos vários textos como referência²⁸, sejam eles obras acadêmicas, literárias, poéticas, dramatúrgicas. Os textos entram como impulsionadores temáticos, para a criação de cenas/solo, em que construímos uma corporeidade para a figura que irá proferir um discurso a partir do debate suscitado pela obra.

Na dinâmica do grupo, trabalhamos sempre de maneira muito coletiva. Todos

²⁸ “Uma estadia no inferno” (RIMBAUD, 2005); “EU” (ANJOS, Augusto dos, 1999); “O acrobata pede desculpas e cai” (WOLFF, Fausto, 1998).

opinam, propõem exercícios e ideias. As decisões são tomadas apenas mediante a reflexão e argumentação. Nos ensaios geralmente começamos pelo trabalho físico, em que alongamos individualmente e em seguida nos reunimos para exercitar jogos que desenvolvem a atenção e a prontidão do corpo. Como o *Haka Maori*, apresentado anteriormente, o jogo com os bastões e exercícios que trabalham com a execução de várias ações ao mesmo tempo (mover pernas, braços e cabeça, simultaneamente).

Aquecemos de maneira a construir uma energia coletiva que nos coloque em estado de jogo e assim iniciamos o trabalho, seja de criação, em que um dos participantes do grupo vai propondo exercícios para que possamos desenvolver cenas a partir de um determinado referencial, ou ensaio de cenas que já temos montadas e vamos passando para descobrir novas possibilidades. Talvez, esse seja o modo de trabalho da maioria dos grupos contemporâneos, porém, para nós há algo de uma autonomia coletiva que nos coloca sempre em estado de provocação mútua.

Os desafios vão surgindo e nos interessa entrar na zona de risco da criação, onde muitas vezes improvisamos, deixamos fluir o jogo, para em seguida discutir o que foi feito e o que podemos tirar das imagens criadas. É estar sempre em estado de alerta, atentos a tudo que fazemos/dizemos, e estar sempre pronto a jogar fora aquilo que não encontrou lugar no trabalho. Um exercício de desapego constante, mudando o caminho, ora perdidos, ora decididos da direção. Embora, quase sempre perdidos.

O trabalho de criação a partir dos bichos tem sido muito potente, inclusive nas experiências que tenho tido além do grupo. Na oficina que ministrei dentro da disciplina Interpretação IV, no curso de graduação em teatro da UFPB, o foco dos exercícios estava na construção corporal vinculada a experiência com a corporeidade desenvolvida dentro da percepção dos ratos, das baratas e dos urubus. Não é qualquer animal, mas, de acordo com o que viemos trabalhando em oficinas, animais ou insetos que são tidos como asquerosos, sujos, que habitam esgotos ou se alimentam de podridão. O urubu se alimenta de carniça, as baratas comem qualquer coisa que encontram pela frente, inclusive insetos mortos, o rato além de sua alimentação igualmente pútrida, também é conhecido como transmissor de doenças como a leptospirose, que pode levar até mesmo a morte. São seres repudiados por sua sujeira e seus hábitos de moradia e alimentação. Ora, não são os mendigos, repudiados por dormirem na rua, se alimentarem do lixo e por seus hábitos de vida que divergem do estilo de vida padrão construído socialmente?

Podemos dizer, portanto, que associar as baratas, ratos e/ou urubus a construção das figuras bufonescas, pode ser um caminho interessante para a criação de imagens e diálogos dentro da cena. O bufão pode se apropriar destas analogias e afirmar-se enquanto criatura asquerosa. Tornando-se assim, um reflexo da visão pejorativa que a sociedade produz sobre o grotesco. Ele, provavelmente, traz em seu corpo essa mistura de características físicas e intelectuais humanas, com as qualidades dos animais. Evidenciando o caráter primitivo do comportamento animal, como crítica a si próprio.

Na presencialidade de sua performance o bufão não traz só o riso e a palavra blasfema, paródica, derrisória. Ele traz o silêncio da sua presença eloquente, traz o seu corpo marcado, diferente, excessivo, grotesco, para anunciar uma poética. Ele traz o silêncio da espera, o silêncio de atenção que lhe aproxima do animal; o silêncio diante do evento, antes que lhe acertem o golpe, seja como blague, seja como punição. Silêncio atento diante da violência, fuga ágil para despistar a morte (ICLE; LULKIN, 2013. p. 11).

O silêncio no bufão é tão importante quanto a palavra, em vista que a sua imagem também apresenta forte discurso. Dentro dos nossos treinamentos no grupo, jogamos com a imagem em contraposição ao que é verbalizado. Como exercício da contradição, a palavra transgride a expectativa gerada pela imagem. Como maneira de evidenciar pluralidade no discurso em lugar da redundância. Um exercício que utilizamos, por exemplo, é fazer um *strip-tease* enquanto se profere uma declaração séria e ideológica ou contar uma história triste. A contradição entre a oratória e o corpo sinuoso em ação de sedução gera um estranhamento, o que acreditamos provocar uma desestabilização no observador.

Quando utilizamos da construção da imagem sem o artifício da fala, cuidamos para que cada elemento colocado na cena possa atender a intencionalidade do discurso. Na performance “Banquete de um só”, criada a partir dos nossos treinamentos com a técnica de bufão e sobretudo pelos debates dentro do grupo acerca da situação política atual no Brasil, pensamos em como discutir essas relações através da estética bufonesca.

Nesse experimento cênico, fazemos alusão a tortura realizada no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), conhecida como “pau-de-arara”, em que uma

pessoa fica pendurada nua num bastão, onde levava choques, pauladas e outras ações violentas. No experimento, uma pessoa é carregada nua e enrolada em plástico filme, coberta de tinta vermelha, sendo levada por dois homens vestidos de cozinheiro, já que o corpo pendurado, com uma maçã na boca, lembra uma peça de carne de açougue.

À frente uma mulher branca representa a parcela da sociedade que ficou conhecida como “cozinha”, bebendo champanhe e rindo, enquanto seu laçao, um corcunda aos moldes de empregado de castelos medievais, desfila com uma bandeja cheia de coxinhas, oferecendo para que as pessoas comam. É uma intervenção que se realizou em meio a um protesto realizado por estudantes e artistas na UFPB. Nada era dito verbalmente, porém, o corpo e a interatividade com as pessoas, dialogava e era registrada a reação dos outros através de uma câmera instalada na cabeça da atriz que interagiu.

O engajamento com os temas da sociedade, a observação do mundo que nos cerca, buscando dialogar com os acontecimentos e criticar a realidade na qual estamos imersos. Não há como negar a situação política do nosso país, ou as instituições religiosas que muitas vezes se pautam em interesses financeiros e propagação de preconceitos. Vivemos num mundo patriarcal, onde as mulheres ainda lutam por seu espaço de igualdade. Um mundo onde negros ainda sofrem racismo, um lugar onde a heterossexualidade ainda domina como se fosse a única orientação sexual aceitável dentro da sociedade. Vivemos arraigados em uma série de padrões que foram construídos ao longo de anos de processo civilizatório, padrões estes que se tornam dominadores e ditam regras de conduta que deixam pouco espaço para manifestações corporais: um corpo domesticado, disciplinado de acordo com as normas de conduta de uma elite branca, rica e heteronormativa.

Figura 14: Angélica Lemos em “Banquete de um Só”. Foto: Sônia Lima. Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2016.

Este experimento deu-se concomitante à montagem do nosso primeiro espetáculo de bufão, em vista que o que tínhamos até agora eram esses dois experimentos cênicos curtos: “Oração do Santo Gozo” e “Banquete de um Só”. No ano de 2015 o Grupo Bufões de Olavo iniciou um processo de treinamento e construção de bufões para a montagem do espetáculo denominado de “*Wanderer – O Reino dos Cegos*”.

O espetáculo foi contemplado pelo Fundo Municipal de Cultura (FMC) da cidade de João Pessoa, sede do grupo, recebendo financiamento para sua montagem. Lembrando que foi inspirado na obra “Os Cegos” de Michel de Guelderode, que por sua vez cria os personagens a partir de um quadro de *Brughe* (o Velho), em que aparecem cegos andarilhos, um guiando o outro. *Wanderer*, em inglês e também em alemão, significa exatamente andarilho, nômade, vagabundo, aquele que vagueia, o que ilustra bem os bufões medievais, andando em bandos pelas cidades fazendo apresentações ou exposição de suas figuras. No espetáculo é desenvolvido esse conceito do andarilho,

tanto na movimentação, em que as figuras estão sempre caminhando, como também na ideia de estarmos em busca de respostas e de caminhos, tanto no espetáculo quanto na nossa pesquisa sobre o bufão. O termo tem o mesmo significado em pelo menos três idiomas, o que traz um entendimento universal da palavra, abrindo possibilidades de diálogo. Como andarilhos, seguimos dentro do grupo uma jornada de busca semelhante as figuras do espetáculo.

São quatro cegos caminhando em busca da Cidade Santa, Roma. Moradia do Papa e símbolo de operações milagrosas. Andam e nesta caminhada vão se relacionando, acreditam estar avançando de cidade em cidade onde sempre aproveitam a oportunidade para conseguir dinheiro para financiar sua peregrinação. No entanto, andam em círculos e dando voltas apenas, não conseguem chegar a lugar algum, mas, sua imaginação, alterada pela fome, bebedeira e alucinações, os faz crer que chegaram em Roma e receberam bênçãos milagrosas, quando em verdade estão caindo em um fosso de onde jamais sairão.

O público entra e se depara com duas figuras singulares, já no palco vazio, com uma tela de fundo branca. Um deles é um corcunda, cuja aparência mística denota a um líder espiritual. Ele toca clarinete, de maneira suave, a recepcionar o público. A outra figura é uma mulher sem braços, que com destreza utiliza seus “cotocos” para arrumar uma pequena mala indicando a futura viagem. Um anúncio semelhante as aberturas dos espetáculos circenses, apresenta a atração. As gêmeas siamesas, que irão fazer um número para o público. Exaltação de seus talentos e criação de expectativa no público. Elas surgem por detrás do fundo branco e o público as vê apenas pela silhueta projetada em sombra.

Os cegos então começam a cantar uma música de acolhida a público:

“Como é bom ver você aqui. Isso me faz tão feliz” Essa frase é repetida num solo e depois seguida pelo coro que responde, “Deus é bom”. A música é como um louvor cristão, instalando um jogo com a religião. Os bufões, por muitas vezes, criticam a igreja como uma instituição de poder. Satirizam seus dogmas e, principalmente, questionam seus modos de agir.

O quadro de *Brughel* que deu inspiração a história aparece projetado no palco e a partir dele, revelam-se as figuras omitidas nas sombras, dois corpos grudados pela cintura, duas pernas, dois braços e duas cabeças. As gêmeas entram e mais um número

musical é apresentado criando uma atmosfera. A música é de *Patti Smith*, 'Trampin', porém o que se segue junto à versão original em inglês, é uma paródia criada pelo próprio grupo, sendo esta uma característica importante do trabalho com a bufonaria.

Abaixo uma mostra de como articulamos a versão da música para o trabalho em sua versão original, tradução livre e versão utilizada pelo grupo para a cena.

*I'm trampin', trampin' Try'n-a make heaven my home
I'm trampin trampin Try'n-a make heaven my home...
I've never been to heaven But I've been told
Try'n-a make heaven my home
That the streets up there are
paved with gold
Try'n-a make heaven my home
I'm trampin trampin Try'n-a make heaven my home
I'm trampin trampin Try'n-a make heaven my home...*

Estou andando, andando
tentando fazer da minha casa o meu céu
Estou andando, andando
Tentando fazer da minha casa o meu céu
Eu nunca fui para o céu mas eu tenho dito
tentando fazer da minha casa o meu céu
que as ruas lá em cima são pavimentadas com ouro
tentando fazer da minha casa o meu céu
Estou andando, andando
tentando fazer da minha casa o meu céu

Trepem, Trepem
Faça do seu corpo o seu céu
Trepem Trepem
faça do seu corpo o seu céu.

Vemos nesse esquema, claramente, a paródia desenvolvida para a cena. O corpo como um templo, como o céu, o sexo como parte desse templo. A música é algo fundamental no espetáculo. Todo o processo de construção da musicalidade do trabalho foi colaborativo. Compomos juntos, em jogos de criação com objetos sonoros e brincadeiras vocais, tendo o apoio de Luã Brito²⁹, músico que assina a direção musical do espetáculo. As cenas vão desenvolvendo-se com canções que funcionam como discurso da cena. O texto não segue a sequência da já citada obra de referência, "Os cegos", mas, foi criado um novo roteiro, e muitas das falas ditas no espetáculo, vêm em forma de canção.

²⁹ Graduado em música pela UFPB. Membro do projeto Artesanato Furioso e dos grupos de música experimental Why_patterns e Club Silêncio.

Caminhando nas estradas sob sol quente, eles começam a apresentar seus conflitos de convivência. Comer e beber escondido do outro, aproveitando-se da falta de visão dos companheiros para ludibriar. Comer e beber, como sinal de presença dos desejos essenciais do corpo. E nas caminhadas, cantam como sinal de passagem do tempo e de ênfase no objetivo principal dos andarilhos: chegar em Roma. Uma das canções desenvolvidas especialmente para a peça, soa como um mantra, repetindo frases e jogando com as palavras. Como podemos observar a seguir:

Rumo à Roma

Rumo à Roma

Roma Arromba

Roma arromba

Rumo à Roma

Rumo à Roma

Roma Arromba

Roma Arromba

Em tom grave e cadenciado, vamos entoando essa canção, enquanto o Corcunda entrega um alimento sagrado para conectar o grupo e preparar-nos para a nossa jornada. Numa alusão à hóstia cristã e ao mesmo tempo ao ácido lisérgico (LSD), os bufões entram num frenesi hipnótico, dançando em comunhão libidinosa, enquanto uma música gravada é acionada. Com batidas inspiradas em *Drumm in' Bass*, eles dançam como se estivessem numa espécie de *Rave*.

Figura 15: Dom Lamprido, uma de suas configurações no espetáculo “Wanderer – O Reino dos Cegos”. Foto: Flávio Lira. Fonte: Arquivo do grupo Bufões de Olavo. Ano: 2016.

Conservamos da obra original a figura de Dom Lamprido, caolho clarividente que observa a caminhada dos cegos e decide ajudá-los, avisando-os do perigo iminente que os aguarda. Se continuarem andando acabarão caindo num fosso profundo e morrerão. Os cegos ao ouvir Lamprido, pedem esmolas, sobretudo, dinheiro, que evidentemente o usarão para comprar cachaça, no lugar de comida. Nesta cena acontece uma paródia a programas de televisão que divulgam telefones para doações em dinheiro, com uma adaptação da música do programa “Criança Esperança”³⁰, de fundo, eles apelam a Lamprido e a possíveis passantes, que contribuam com a sua peregrinação à Roma.

Lamprido não aparece presencialmente na cena. Sua voz é ouvida em off e por vezes imagens projetadas fazem alusão à sua figura. Ele funciona como uma espécie de profeta, que envia mensagens aos cegos, sendo estas negligenciadas por eles. Os cegos chacotam de Lamprido, chamando-o de aleijado, por ele ser caolho. O ditado popular “em

³⁰ Projeto da Rede Globo de Televisão em parceria com a UNESCO (órgão das Nações Unidas), para auxiliar a educação, a ciência e a cultura no Brasil, através de doações.

terra de cego quem tem olho é rei”, faria de Lamprido uma majestade, porém, os valores invertidos e a blasfêmia tomam conta, num jogo onde as hierarquias são postas abaixo.

O corpo disforme é um corpo, de certa forma, monstruoso. Temos no imaginário uma relação de apatia e repulsa por esta figura. José Gil (2006), traz a luz análises desse monstro ao longo da história. É importante para nós refletir que, essa figura vai sendo explicada de acordo com a ciência da teratologia, que explica os fenômenos da deformação biológica através dos avanços da medicina, porém, não perde sua estranheza, pois continua sendo fora dos padrões ditos normais e continua despertando a curiosidade, mesmo na sociedade contemporânea.

Daí a vertigem que me provoca. O que lhe aconteceu, para me rejeitar ao ponto de suscitar angústia e medo? Quebrou-se a proporção delicada entre simetria e assimetria do corpo; e, com ela, a relação adequada entre reversibilidade e irreversibilidade do tempo, entre o sentimento de ser mortal e o de ser imortal em vida. O monstro abriu os diques que retinham o tempo, e a irreversibilidade jorrou, num ímpeto caótico: o que ele anuncia é catástrofe e morte. (...) duas cabeças num só tronco rompem a simetria do alto/baixo (GIL, 2006, p. 131).

As gêmeas siamesas, clamam para serem separadas, as cabeças pedem independência, pois presas pelo tronco, não poderão ir a lugar nenhum sem que a outra esteja. O gênero não é definido, porém, são chamadas sempre no sentido feminino. Elas parecem viver um jogo de amor e ódio, de competição e cumplicidade. E em seu devaneio imaginam-se livres da condição monstruosa em que nasceram.

As figuras da peça transitam entre a falta e o excesso. Algo que lhes falta ou algo que se acrescenta. Esses corpos, assim deformados, surgiram a partir dos experimentos já citados. Foram várias caracterizações e transformações corporais a partir de simulações com figurinos e enxertos, até chegar na configuração que teve lugar no espetáculo. Foram necessários muitos ensaios, para que o corpo se acostumassem com essas novas posturas, em vista que estas provocam desconforto físico, por ir contra a posição habitual de nossos corpos.

Por isso também há sempre, no excesso do corpo monstruoso, a privação: falta um corpo àquela dupla cabeça, ou outra cabeça àquele duplo tronco. Mais profundamente, o corpo teratológico provoca em nós a vertigem da

irreversibilidade. Primeiro, aquilo ali, que não devia estar ali, está lá para sempre. Não se pode mais apagar (GIL, 2006, p. 127).

São corpos diferenciados que exigem um comportamento diferenciado. Para tanto, refletimos e experimentamos diversas possibilidades para buscar certa organicidade nesse fazer. Uma busca constante, ao passo que com a chegada do figurino e a utilização do espaço do palco, vamos redescobrimos a movimentação e a utilização desse espaço.

O monstro é ao mesmo tempo repugnante e erótico. Sentimos nojo e atração. Algo nos provoca intimamente. O sexo está muito presente na bufonaria. O bufão é sexuado, seus desejos são expostos abertamente, assim como quer comer, beber, também quer se excitar. Os buracos do corpo, a boca, o ânus, o entra e sai do próprio corpo, as relações cíclicas. O gozo que é bebido, que sai e entra novamente.

A imagem das nádegas, está sempre presente no espetáculo. A bunda que sopra um balão até estourá-lo. O que seria a função da boca. A bunda substituindo o rosto. O rebaixamento corporal descrito por Bakhtin, “o rosto às avessas”.

“O círculo dos motivos e imagens relativos ao avesso do rosto e à substituição do alto pelo baixo está ligado da maneira mais estrita à morte e aos infernos.” (BAKHTIN, 1987, p. 169). Ora, e é justamente na hora que os cegos são tragados pelos buracos lodosos do País dos Fossos, que a imagem de uma bunda é projetada na tela, e eles “entram” nela. De um buraco saímos e para um buraco voltamos. Fechando o ciclo da vida, a morte é um retorno à terra, “do pó ao pó”, do baixo ao baixo.

A libido dos bufões é, muitas vezes, exacerbada. Jogamos com essa sexualidade dentro do espetáculo e sentimos a necessidade de finalizar a peça com a inserção da “Oração do Santo Gozo”. Como devaneio das figuras, que acreditam terem sido curadas de suas deformidades, eles transformam-se nas figuras marginais e míticas desenvolvidas na performance “Oração...”. É com um banho de gozo, representado pelo leite, que finalizamos o espetáculo. Como uma grande ode a poesia dos corpos, aos fluidos que saem dele e a comunhão dos bufões “bebendo-se” a si mesmos. Abaixo a oração parodiada, o poema que brinda nosso fechamento de cena. Para que possamos através dessa estreia, começar de novo e se redescobrir.

Oração do Santo Gozo

Meu sexo preenche tua boca que quase se esgota, te molha.
Derrete em meus lábios
Escorre em minha boca,
Ó líquido sagrado!
Desperdiça, me usa, me lança, dança.
No teu colo me aconchego.
Minha pele exala só desejo.
O tesão deve ser compartilhado.
Viva a partilha!!!!
Pão nosso de todo dia me pega hoje, perdoai nossas ofensas assim como
nós perdoamos aqueles que tanto gozam. Não nos deixei negar a
tentação, apenas me livrai de todo mal,
Solidão, na mão, amém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A curiosidade pelos monstros humanos, quando exercida fora da esfera da medicina, será viciosa, doentia, perversa. Noutras palavras, uma infração repreensível aos olhos da lei e ao mesmo tempo um desvio psicológico em face da norma (COURTINE, 2008, p. 303).

Tenho experimentado exercícios com a figura do bufão em diversas instâncias. Na preparação de algumas das performances do Artesanato Furioso³¹, na monitoria das disciplinas ministradas pelo Profº Dr. Tonezzi, Interpretação I e Interpretação IV, na graduação de teatro da UFPB, onde pude aplicar a oficina de bufão que venho desenvolvendo e aprimorando. Também utilizei exercícios de bufão no Estágio/Docência aplicado na disciplina Metodologia do ensino da dança, na UFRN. Sob a orientação da profª Drª Larissa Kelly de Oliveira Marques, pude investigar estes exercícios a partir da proposta de aplicabilidade no ensino básico e no ensino médio.

Percebo a potência do trabalho com o bufão, porque provoca as relações com o mundo. É uma maneira diferente de perceber a realidade. A sátira, o sarcasmo e o humor

³¹ Projeto para criações na área de performance eletroacústica e improvisações com objetos amplificados, fundado em 2000 por Valério Fiel da Costa e Fábio Cavalcanti. O coletivo conta hoje com a participação de músicos, cantores, atores e dançarinos, bem como performers de diversas áreas, incluindo artes visuais. Investiga a experimentação, a interdisciplinaridade e está vinculado ao grupo de pesquisa de Desterritorialização da Performance, em atividade na UFPB.

negro, fazem parte desse universo. Penso que pode se tornar muito interessante para o ator investigar e experimentar esta estética grotesca. Como mais uma possibilidade técnica, sim, mas, podendo também provocar reflexões e novas relações com a cena e com o público.

Depois que começamos a entrar nesse mundo, parece que não tem volta. É ver as coisas de cabeça para baixo, é descobrir a beleza nas feridas. O monstro que seduz por sua estranheza. O estranho, o diferente, pressupõe um mistério. Queremos descobrir o que há por trás da horrenda criatura, e desvendar sua humanidade. Pois o monstro é essencialmente humano. “A monstruosidade depende do olhar que se põe sobre ela. Não se acha tanto enraizada no corpo do outro quanto agachada no olhar de quem observa” (COURTINE, 2008, p. 330).

Temos observado atentamente essas manifestações do incomum e como, artisticamente, podemos utilizá-las como expressão de ideias. Para nós, o grupo Bufões de Olavo, o contato com a técnica do bufão e sua estética grotesca, contribuiu muito para a nossa formação enquanto atores, artistas, pessoas. Nas oficinas que temos trabalhado com outros coletivos, percebemos o interesse gerado por esse trabalho, também em outro artistas.

Em congressos que tenho participado, a exemplo do mais recente, o encontro da ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas), participei de um GT criado recentemente intitulado Circo e Comicidade. Nos três dias de discussão tive o privilégio de estar com pesquisadores de vários lugares do Brasil, que se debruçam sobre o cômico. Lembro das palavras de Mário Fernando Bolognesi³² que dizia que o corpo e o grotesco estão sendo censurados. Penso que é de suma importância estudar o corpo bufonesco como expressão artística e difundir a arte da bufonaria na atualidade. Há muito o que dizer através do discurso do bufão e as técnicas relacionadas a ele, são potencialmente produtivas para o ator contemporâneo. Acreditamos que para a constituição de tal figura o ator deve buscar um corpo que pareça verdadeiro, pela qualidade de sua caracterização e, principalmente, pelo seu trabalho de criação.

Esta pesquisa nos impulsiona e instiga nosso trabalho artístico. O corpo está sendo perseguido! E os bufões continuam existindo para subverter a ordem e provocar a percepção do outro. A arte continua resistindo a toda forma de poder, por mais tirana que

³² Doutor em Artes/Teatro pela USP. Professor titular do Departamento de Artes Cênicas da UNESP.

seja! Esta pesquisa é apenas um começo, um suspiro, ou talvez um pulo no abismo. Porém, vemos o trabalho com a técnica de bufão, sua estética grotesca e suas peculiaridades temáticas, como algo extremamente potente no processo de formação contínua a que nos propomos enquanto artistas. Pudemos perceber ao longo desse processo que os exercícios de bufão tem temáticas diferentes do trabalho com o palhaço e com outras técnicas. Você acaba jogando com temas que geralmente são evitados, como o fanatismo religioso, a convivência com o HIV, a sexualidade exacerbada, a escatologia. Temas que muitas vezes são tabus sociais e que são utilizados para a criação de cenas e experimentação cômica dentro do jogo com o bufão. O corpo também, recebe propostas de transformação física que desenvolvem a criatividade e produzem uma busca por novas posturas, maneiras diferentes de se comportar e também de se locomover, a partir de um corpo diferenciado, por vezes, travestido. Transformar o corpo para discutir possibilidades distintas de expressar ideias e provocar o olhar do outro. Observei que nos diversos ambientes em que trabalhei com esta estética bufonesca e os exercícios desenvolvidos a partir da técnica com a figura do bufão, como em alguns exemplos citados acima, a recepção dos envolvidos no processo foi muito positiva. Percebia que de alguma maneira, os exercícios provocavam discussões muito interessantes e criações de cenas criativas. Dentro do nosso grupo Bufões de Olavo, também sentimo-nos muito afetados por essa pesquisa teórica/prática, que estamos desenvolvendo juntos. Não creio que podemos fazer nenhuma afirmação pretensiosa sobre o quanto trabalhar com o bufão tem nos formado artistas melhores, mas, percebo sim, que temos nos tornado artistas diferentes. E que este estudo e esta experimentação a que nos propomos com tanto vigor e seriedade, tem nos provocado, nos transformado e, de alguma maneira, tem feito nossos caminhos continuarem cruzados, com uma estrada longa a nossa frente, mas, que queremos, como andarilhos, por vezes mudos, ou cegos, mas, andar, percebendo tudo que está a nossa volta, não apenas com os olhos, com respostas prontas, mas, sentindo com o nosso corpo.

Percebo que ainda são poucos os grupos que trabalham com bufonaria no Brasil, haja vista a grande quantidade de artistas que temos. Bem como as pesquisas neste campo ainda são poucas, se comparadas com pesquisas nas áreas de atuação a partir de outras técnicas. Vejo que o trabalho do nosso grupo, bem como os escritos que estão partindo a partir de nossas pesquisas acadêmicas/artísticas, podem contribuir para que

outras pessoas possam discutir sobre este tema e fomentar esta técnica que julgamos ser uma possibilidade a ser considerada dentro dos processos de aprendizagem no trabalho do ator/atriz contemporâneo. Sempre como uma possibilidade, com abertura para novos desdobramentos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves, Ed. HUCITEC, São Paulo, 1994.
- BARROS, Nykaelle. **Bufão: o mestre grotesco**. Anais da V Jornada Latino-americana de Estudos Teatrais, FURB, Blumenau, 2012.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Plano Editora, 2002.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado, 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. v 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- FARIAS, Sávio; BARROS, Nykaelle. **Oração do santo gozo: riso e bufonaria, trajetória e experiência**. Disponível em: http://www.etnocenologia.net/iencontro/completos/Savio_Farias_e_Nykaelle_Barros.pdf . Acessado em 16/11/2016.
- FLORENTINO, Adilson. A pesquisa qualitativa em Artes Cênicas: romper os fios,

desarmar as tramas. In: TELLES, Narciso. **Pesquisa em artes cênicas**: textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. Disponível em <https://books.google.com.br>. Acessado em 15/05/2016.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

HAGUETE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2001.

HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. do prefácio de Cronwell; Trad. e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ICLE, Gilberto; LULKIN, Sérgio Andres. **Didática buffa**: uma crítica à interpretação numa performance da profanação. In: Currículo sem fronteiras. 2013. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol13iss1articles/icle-lulkin.pdf>. Acessado em: 20/11/2016.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: teatro e tecnologia da imagem. In: **ArtCultura**, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. Uberlândia: 2011.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. In: **Revista Sala Preta**. No. 02. São Paulo: USP, 2002.

LAMBERT, Eduardo. A terapia do riso – a cura pela alegria. São Paulo: Editora Pensamento, 1999.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais** - A pornografia. 1. ed. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2006.

LIRA, Flávio. **Oração do Santo Gozo**. João Pessoa, 2012 (poema não publicado).

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. In: **Revista Sala Preta**. No. 05. São Paulo: USP, 2005.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTEIRO, Silas. Pesquisa-ação e produção de conhecimento na formação docente. In: **Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (ENDIPE)**, 16. Porto Alegre, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo**: Da renascença às luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth e Ephraim Ferreira Alves.

Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TONEZZI, José; LIRA, Flávio; BARROS, Nykaelle; FARIAS, Sávio. Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa. In: **O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes**, Curitiba, PR, n. 8, p. 157-166, 2012.

SITES

<http://www.ciadogiro.com.br/site/>

<http://www.teatrodeanonimo.com.br/home.html>

<http://asbufa.blogspot.com.br/>

<http://noss91.deviantart.com/art/Loki-Trickster-God-97723443>

<http://nuevaweb.leobassi.com/>

<http://andresdelbosque.blogspot.com.br/>

APÊNDICES

Relato da Experiência no Carnaval de Olinda- Caravana de Bufões – Nyka Barros

Desde que começamos a pesquisar o processo de carnavalização, os bufões na festa dos loucos na Idade Média, a importância do carnaval, festa da carne, da libertação do corpo, que pensava em fazer algum experimento neste sentido. Quando na reunião preparávamos o nosso cronograma compartilhei a ideia de irmos de bufões ao carnaval de Olinda- PE, como um primeiro experimento numa festa de rua. Confesso que não achei que todos fossem topar, mas fiquei muito feliz quando vi que ficaram empolgados em realizar esta ação. Organizamos o dia, horários e marcamos um dia só para escolher figurinos e ter ideias para os personagens que iríamos compor.

Na segunda-feira de carnaval, dia que teríamos ruas cheias de foliões, mas que não estariam tão lotadas a ponto de complicar a locomoção, nós marcamos o encontro matinal. Esta primeira etapa foi muito importante. Colocamos os figurinos, nos maquiemos (principalmente simulando feridas purulentas e ensanguentadas), demos opiniões e

compartilhamos ideias na composição das figuras.

Tonezzi virou um monge profano, com um pingente em formato de pênis servindo de “crucifixo”. Angélica compôs uma velha, a maquiagem ficou ótima, cheia de feridas e junto com a peruca, parecia que ela tinha saído de um túmulo. Flávio se transformou num homem bomba. Com uma trança e barba longa, parecia um árabe. Colocou um cinto de bombas em E.V. A e uma cueca com um passarinho, simulando o sexo, inclusive com pelos falsos saindo da sunga. Eu e Sávio viramos gêmeas siamesas. Com uma única blusa grande e uma única saia, ficamos colados, com uma peruca idêntica e algumas “perebas” na boca e feridas nos rosto e pescoço. Infelizmente João não participou, o que para nós foi uma grande perda e para ele também, afinal foi o nosso primeiro experimento bufonesco ao ar livre, numa festa de rua, num carnaval, para mim este experimento foi emblemático, pois iniciou um novo ciclo na história do nosso grupo.

Viajamos para Pernambuco. Paramos na cidade de Goiana para almoçar vestidos de bufões. Foi ótimo observar a reação das pessoas ao nos ver comendo como se estivéssemos comuns. Claro que o fato de ser carnaval e estarmos nitidamente a caminho de Olinda, configura uma relação mais aceitável ao público. No carnaval as pessoas se fantasiam, blasfemam, profanam. Mas no nosso caso, não se tratava de uma fantasia para curtir o carnaval. Evidente que estávamos nos divertindo, mas muito conscientes de nossa caracterização. Um figurino pensado e montado a partir de nossos estudos sobre o bufão. Acima de tudo estávamos realizando um experimento cênico, relaxado, divertido, mas não destituído de conteúdo.

Ao chegar a Olinda, ganhamos a ruas. Angélica e Tonezzi constituíram personagens mais introspectivas. O personagem de Angélica era uma velha repugnante que pouco interagia, mas comentavam que ela era tão “feia que era bonita”, repúdio e admiração. Tonezzi, com seu monge com um pênis de borracha enorme escondido na batina, estava na espreita. Ora pedia que beijassem seu pingente profano, ora observava as nossas reações. Flávio, com seu homem bomba, se soltou. Ele que era o mais tímido e que estava morrendo de medo de fazer o experimento, se soltou bastante. Ele interagiu com as pessoas, ameaçou explodir as bombas, seduzindo os outros com o seu “passarinho cheio de pentelhos”. Eu e Sávio, ou melhor, as gêmeas siamesas, pareciam estar em casa. Profanas ao extremo, eu acredito que fomos as que mais interagiram. Dando em cima dos homens que passavam, agarrando e alisando eles. Eu beijei vários

homens, que pareciam ter prazer em beijar as “perebas” no canto da boca. É claro que no carnaval de Olinda é tradicional beijar muito, mas juro que não imaginei que cheia de feridas (mesmo que falsas), eu fosse beijar tantos homens. A nossa caracterização estava muito boa, as pessoas não acreditavam que tivéssemos a ousadia de andar coladas por ruas lotadas de gente. Agarradas pela cintura, nós ficamos unidas por mais de uma hora, subindo e descendo ladeiras, penetrando a multidão, tirando sarro com todos, erotizando e blasfemando. Houve um momento que fiquei com o braço dormente, cansei muito e fiquei dolorida no final de tudo. Mas, todo o esforço compensou. Dançar funk, pular e me jogar nos outros colada a outra pessoa foi uma experiência incrível. Agente andava no mesmo ritmo, respirava junto, chegou um momento que parecia um só corpo. Foi muito gratificante e um ponto de partida bem significativo para nossa pesquisa prática de bufão.

ANEXOS

RELATO DE ANGÉLICA LEMOS SOBRE A EXPERIÊNCIA COM A MONTAGEM DO ESPETÁCULO WANDERER- O REINO DOS CEGOS

Nos treinamentos realizados durante o percurso de montagem dos cegos muitos exercícios serviram de suporte para meu alto conhecimento, levando-me a reconhecer minhas possibilidades, potencialidades e principalmente meus limites. Pois como o principal instrumento do ator é, acredito, o seu corpo e mente, conhecer a si é indispensável. Os exercícios em que exploramos os tipos bufonescos estimulou sensações muito novas. O corpo disforme nos tira do estado comum, explorando esse tipo de bufão e as variadas deformidades que podem ser experimentadas, proporcionou a mim domínio e propriedade de maneiras inteiramente novas de executar algumas habilidades. Falo de coisas simples, como: andar, falar, manusear objetos, comer e etc. Coisas, para nós que, aparentemente não temos deformidades físicas, é tão simples e corriqueira. No entanto, tornam-se um grande desafio diante das barreiras, impostos pelas deformidades incorporadas por cada ator em treinamento. Trazendo assim para o ator, o conhecimento de possibilidades outras de seu corpo.

As potencialidades que os exercícios trabalhados no treinamento com o bufão me proporcionaram foram, dentre muitas, a atenção e a percepção, principalmente no que se

refere a audição e tato. Já que em nosso espetáculo trabalhamos com a cegueira, deformidade que nos impõe uma maior exploração desses sentidos.

Superação de limites esse foi o principal resultado desse período em que utilizamos o treinamento de bufões. De acordo com os exercícios experimentados me surgiam inúmeras barreiras para ultrapassar. Fazer o rei rir, não é tarefa fácil, nada parece funcionar, tudo o que você acha que sabe, não dá certo, no fim você perde e enfim você aprende, que se “vestir” de bufão não é o mesmo que ser bufão. Pudor, vergonha, vaidade foram outros limites que se não tivesse transposto, jamais teria conseguido mergulhar no universo bufonesco. Tudo aquilo que nos limita, quando superado, nos fortalece.

RELATO DE FLÁVIO LIRA SOBRE A EXPERIÊNCIA COM A MONTAGEM DO ESPETÁCULO WANDERER- O REINO DOS CEGOS

Durante o processo de montagem do espetáculo – Wanderer: o Reino dos cegos, praticamos diversos exercícios relacionados a bufonaria em busca da construção de personagens, ao mesmo tempo que os exercícios objetivavam também o entendimento da prática bufonesca, tanto em relação ao corpo quanto ao discurso. Foi um processo longo, árduo, por vezes doloroso e incômodo.

Durante boa parte do processo tive necessidade de definir o que é ser bufão, tentava a todo custo categorizar nossa prática. Possivelmente essa preocupação é o que tenha me causado certo desconforto e incômodo e talvez tenha atrapalhado minha vivência em alguns exercícios. Em alguns momentos, o questionamento sobre a definição do que é ser bufão, era mais forte do que a própria vivência dos exercícios. Em alguns momentos durante a prática e as discussões essa questão era bastante clara, em outros não.

Abaixo segue alguns questionamento que tive durante a montagem:

O Bufão é um personagem?

- Se na idade média os seres bufonescos eram parte da vida cotidiana, atualmente como isso se dá?
- Se vejo um anão na rua, um aleijado, um mendigo bêbado que incomoda os

demais, posso os classificar de bufão?

- Durante o processo entendemos que nossos palhaços eram agressivos. Ser agressivo é característico do ser Bufão?
- Qual a contribuição do bufão para a sociedade?

Durante os dois anos de trabalho de descobertas e de tentativa de construção de personagem, tentei me apegar em algumas características, relacionadas ao universo do grotesco e consequentemente do bufão, que fomos descobrindo ao longo da pesquisa, como:

A subversão da ordem, a contradição da ação e do discurso, o humor ácido e crítico, a deformidade do corpo e da fala, o charlatanismo, a marginalidade, os orifícios do corpo, as partes baixas do corpo como o sexo e o ânus, o asco presente nos seres e em animais, todos esses elementos que foram descobertos em sala de ensaio, em discussões de texto me auxiliaram durante a montagem e na construção do personagem que está em constante processo.

RELATO DE SÁVIO FARIAS SOBRE A EXPERIÊNCIA COM A MONTAGEM DO ESPETÁCULO WANDERER- O REINO DOS CEGOS

A montagem do espetáculo “Wanderer – Reino de Cegos” é fruto de um desejo antigo do grupo Bufões de Olavo de encenar um experimento a partir da peça “Os Cegos”, de Michel de Ghelderode. Sedentos pelos estudos acerca do bufão, seus tipos e principalmente pelas deformidades físicas, vimos naqueles personagens velhos e cegos um verdadeiro mote de exploração da nossa atuação cênica com a linguagem do bufão.

Durante o processo, que foi longo e multifacetado, não só investimos em coisas absolutamente novas, mas também retomamos ideias antigas, anteriores ao processo criativo propriamente dito, de experimentos anteriores, a partir de marcas corporais, partituras, etc. desenvolvidas tanto em sala de ensaio quanto nos experimentos externos. Como no caso das gêmeas siamesas, primeiramente surgidas quando fomos para o carnaval de Olinda, em 2012, quando eu e Nyka Barros fomos fantasiados de gêmeas siamesas. Já quando do nosso processo de “Os Cegos”, já alimentados pela trama e ideias textuais, corporalmente decidimos empregar novamente as gêmeas, mesmo que cada um dos interpretes com personagens distintos.

Durante esta fase, eu e Nyka buscávamos – positivamente, em geral – entender como aquele novo corpo, ou mesmo terceiro corpo, fruto da união cênica dos nossos corpos, poderia funcionar melhor em termos de tempo, ritmo, expressão, movimento, etc. Até mesmo proposições virtuosas e coreografias nos foi possível experimentar. Sempre, obviamente, ligados ao desejo de deformar o corpo (e também o discurso e a imagem de si) como espaço de provocação para o mundo, para o público e para nós mesmos, enquanto artistas e pessoas que somos.

Ainda naquela etapa foi possível também a experimentação de trigêmeas, adicionada a participação de Flávio Lira neste processo. Enquanto João Brandão e Angélica Lemos deram sequência às suas pesquisas que resultaram em proposições mais individuais, porém sempre tendo o coletivo como ponto de partida. E de chegada.

Posteriormente, ao tempo da distribuição dos personagens e consideradas as atividades paralelas a montagem, que se estendeu ao seu prazo prévio previsto, pequenas mudanças ocorreram. Como tive que me ausentar de João Pessoa, Flávio e Nyka deram sequência ao experimento do corpo siamês, porquanto que assumi o papel de explorar o personagem Lamprido, que ao contrário dos cegos, é caolho e enxerga de um olho só.

Para tanto, duas coisas são importantes validar. A primeira, a distância que me encontrava, que em consonância com a segunda, que era a ideia do uso de tecnologia em cena (sobretudo devido às pesquisas do Grupo de Pesquisa em suas linhas “teatro das disfunções” e “teatro em conexão”). Assim, se eu estava distante, poderia ensaiar a distância e também construir uma composição cênica cujo personagem em questão estivesse ou só virtualmente presente ou no trânsito variável da presença física e virtual. Foi neste sentido que pude perceber pequenos indícios da possibilidade de bufonaria em rede, bufão e internet, bufão tecnológico, etc. Mas, também já era algo previamente imaginado pelo grupo que os recursos que garantiriam uma plena experimentação (ensaios) e execução (apresentação) destes elementos tecnológicos estariam/estão arriscados devida a falta de conhecimento e, sobretudo, estrutura para tal empreitada.

Então, o Lambrino pôde ser melhor explorado do ponto de vista não tradicionalmente presencial pelo viés do áudio e da imagem, que por meio de voz em *off* e projeções foi possível/viável. Do trabalho criativo de ator, os momentos cujas criações eram propostas de maneira colaborativas por meio de improvisação e discussões, foi

muito interessante da perspectiva do lugar do artista criador, sobretudo quando o bufão tem o bando como característica de força, impulso e resistência.

As experimentações de sonoridades e musicalidades também em muito serviram para despertar em nós-bufões noções mais práticas acerca do discurso verbal do bufão (não só falado, mas também cantado) e sua relação com a blasfêmia, com o cosmo e com o caráter dúbio que este discurso assume. Esta foi uma das formas de se alcançar o limiar entre o ator e o bufão, um território fronteiro e pouco definido para quem faz e para quem ver.

Os figurinos, adereços e objetos, bem como cenário, etc. foram produzidos muito em função da necessidade das cenas, o que organizou bastante o nosso trabalho, sobretudo no período das apresentações. Estas construíram uma primeira base referencial para que possamos trilhar os novos rumos do trabalho, o que ainda pretende-se desenvolver ao longo deste novo ano vindouro.

Relato sobre a experiência no carnaval de Olinda - ATOR – FLÁVIO LIRA

A pesquisa de campo (informal), realizada no dia 20 de fevereiro de 2012 no carnaval da cidade de Olinda –PE fazia parte de mais um exercício cênico proposto ao grupo NEECO, tendo em vista que estávamos neste mesmo período adentrando no universo da bufonaria. Tendo como ponto de partida a festa dos loucos da idade média vivenciamos personagens grotescos em uma festa de rua dos dias atuais, tendo como objetivo perceber o olhar do outro e como nos sentimos com essa caracterização em uma festa em que o sexo e a sedução pelo viés da beleza comum se faz presente.

Os atores do grupo seguiram as ruas de Olinda caracterizados como uma bruxa velha e ferida (Angélica Lemos), irmãs siamesas sangrentas (Nyka Barros e Sávio Farias), Monge safado com seu pênis gigante (José Tonezzi) e o Homem bomba com seus pentelhos a mostra e sem braços (Flávio Lira). Tínhamos o intuito de que nossa imagem parecesse real, em alguns momentos as pessoas achavam que eu era aleijado mesmo e isso causava um estranhamento por parte das pessoas. Uma mistura de piedade e surpresa, espanto e comicidade. Nosso próximo passo seria perceber como as pessoas reagem em outros espaços, que não seja carnaval ou festa a fantasia, para daí fazermos uma comparação. O carnaval é tido como uma festa em que tudo pode ser feito,

é a festa da carne, da libertação, parece que ao término da festa o mundo se acabará. A felicidade exacerbada toma conta e faz com que os problemas do cotidiano deixem de existir, é algo contagiante.

Curioso foi observar que em um bloco de carnaval que passava, existia um anão negro sem uma perna, fantasiado de Saci-Pererê que seguia como um rei puxando o bloco. Todos gargalhavam com aquilo, inclusive eu. E me peguei pensando que estava rindo da forma como sua deformidade estava sendo utilizada naquela ocasião, em um curto espaço de tempo me senti um pouco culpado, mas naquele contexto era possível dar boas gargalhadas, afinal essa era a proposta. Isso me fez lembrar a inversão dos papéis que acontecia na festa dos loucos na Idade Média em que os servos viravam rei e os reis viravam servos. Fiquei pensando como aquele cidadão incomum de uma perna só levava a vida. Seria ele um rei mesmo ou um servo da atualidade?

Não posso deixar de pontuar minha extrema dificuldade, que não é de agora, em me caracterizar de algo em uma festa a fantasia. O bloqueio é tamanho que optei em ir todo coberto como segurança a minha timidez. Senti-me melhor assim, a máscara, às vezes, esconde algumas verdades que nem sempre estamos dispostos a compartilhar. Tenho a ideia de que estando fantasiado em uma festa popular, tenho a obrigação de interagir com os demais e ser mais permissivo com tudo. Ao vivenciar este experimento percebi que não tem sentido esta afirmação, sou livre para agir da forma que eu bem entender, independente do que visto em meu corpo. Isso parece óbvio, mas foi essa vivência que me fez perceber isto.

Pretende-se realizar outra atividade desta em outro espaço, em um lugar comum (praças, entrada de bancos, shopping...). Acredito que, diferente da festa de carnaval, causará grande repúdio por parte das pessoas, uma vez que estaremos sendo realmente vistos como alguém a margem da sociedade. Assim é mais delicado de existir a aceitação. No carnaval, tudo não passa de uma simples brincadeira. Acredito que ter contato com esses tipos de sensações além de ter um melhor entendimento sobre a bufonaria nos impulsionará no processo de criação teatral com teor crítico.

Imagens do arquivo do grupo Bufões de Olavo

Cena final do espetáculo Clown Bar. Foto: Marcos Brandão. Ano: 2011.

Pinão como anão. Clown Bar. Foto: Bruno Vinelli. Ano: 2012.

Treinamento com Roberta Casa Nova e Bertrand Landhouser. Exercício dos urubus. Foto: Roberta Casa Nova. Ano: 2015.

Treinamento com Roberta Casa Nova e Bertrand Landhouser. Exercício dos urubus. Foto: Roberta Casa Nova. Ano: 2015.

Treinamento com Roberta Casa Nova e Bertrand Landhouser. Exercício das baratas. Foto: Roberta Casa Nova. Ano: 2015.

Cena final de Wanderer- o reino dos cegos. Foto: Suzy Lopes. Ano: 2016.