

**MÁRCIA GONZAGA DE JESUS FREIRE**

**A MULHER BUFA:  
O GÊNERO COMO DESVIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Teatro na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Balardim Borges.

**FLORIANÓPOLIS – SC  
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UEDESC, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Freire, Márcia Gonzaga de Jesus  
A MULHER BUFA : O gênero como desvio / Márcia  
Gonzaga de Jesus Freire. -- 2019.  
126 p.

Orientador: Paulo César Balardim Borges  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

1. Bufonaria. 2. Riso. 3. Mulher. 4. Corpo grotesco . 5.  
Desvio. I. , Paulo César Balardim Borges . II. Universidade do  
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

# **MÁRCIA GONZAGA DE JESUS FREIRE**

(Versão Corrigida)

## **A MULHER BUFA: O GÊNERO COMO DESVIO**

Dissertação aprovada no Programa de Pós-Graduação em Teatro como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Teatro na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade da Universidade do Estado de Santa Catarina.

### **BANCA EXAMINADORA**

Orientador:

---

Prof. Dr. Paulo César Balardim Borges  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

---

Profa. Dra. Cláudia Muller Sachs  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro:

---

Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**FLORIANÓPOLIS, 23/08/2018**



Dedico esse trabalho a todas as mulheres do planeta. Mas, em especial, à minha mãe, portadora de uma bondade infinita e uma força brutal.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos colegas de mestrado em Teatro no PPGT – UDESC, aqueles que ingressaram comigo em 2016, pelas colaborações com a pesquisa e pela troca afetiva.

Ao orientador, Professor Doutor Paulo César Balardim Borges, por aceitar e confiar no meu projeto e em mim, pela orientação e olhar generoso com os meus dilemas pessoais.

Às Professoras Doutoras Cláudia Muller Sachs, Daiane Dordete Steckert Jacobs e Maria Brígida de Miranda pelas provocações e esclarecimentos emitidos na minha qualificação.

À Professora Doutora Cláudia Muller Sachs, novamente, e Aline Marques por terem colaborado com as entrevistas e dado sentido a essa pesquisa tão importante para mim.

Ao PPGT – UDESC por todo apoio.

À PROMOP e a CAPES pela bolsa-salário.

Gratíluz!



## RESUMO

O presente estudo pretende discutir o vínculo da bufonaria com a mulher por meio dos escritos sobre a figura do bufão e seus desdobramentos, como a marginalização social, o riso e o grotesco. Tais temas oferecem à pesquisa aproximações com a construção da mulher bufa. Para esta apreciação, contamos com a aparição de mulheres que flertam com a comicidade bufonesca em alguns momentos da história sobre o humor e no trabalho de artistas pesquisadoras que desenvolveram os referenciais de bufonaria no Brasil. Outras questões sobre a mulher são levantadas com o intuito de enriquecer a discussão proposta nesta pesquisa, tais como a misoginia e a repressão sexual enquanto possíveis adversários do riso feminino.

**Palavras-chave:** Bufonaria. Riso. Mulher. Corpo grotesco. Desvio.



## ABSTRACT

This study intends to discuss the link between the work with bouffonary and woman in theatre through analysis of existing literature about bouffon and its connections with themes such as social exclusion, laughter and grotesque. These subject matters offer a perspective in which this research looks at the construction of the image of woman-bouffon, and how their work is represented in periods of history, and in regards to humor and craft of artists and researchers who became reference point in the study of bouffon in Brasil. In addition, other questions about the condition of women are raised with the proposed discussion in this research like misogyny and sexual repression as enemies of feminine laughter.

**Keywords:** Buffonery. Laughter. Woman. Grotesque body.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Bobo com seu traje característico.....	22
Figura 2 – El bufón Calabacillas.....	23
Figura 3 – Cristo Carregando a Cruz.....	28
Figura 4 – Oficina de Bufão: intercâmbio dos Doutores da Alegria em Recife.....	34
Figura 5 – Espetáculo Gueto Bufo da Cia. Do Giro.....	35
Figura 6 – Espetáculo As Bufa.....	37
Figura 7 – Imagem de uma das improvisações clássicas da máscara do bufão.....	38
Figura 8 – La Belle Hottentot, gravura francesa do Séc. XIX.....	42
Figura 9 – Étienne Geoffroy Saint-Hilaire.....	43
Figura 10 – Ophélie.....	45
Figura 11 – Estatueta de Baubo, tipo da Ásia Menor-Egito.....	52
Figura 12 – Estátua romana de Baubo.....	53
Figura 13 – Estatueta grega de Baubo.....	54
Figura 14 – As Meninas.....	60
Figura 15 – Mari Bárbola.....	61
Figura 16 – Górgona nua agachada no chão.....	75
Figura 17 – Escultura Sheela na gig.....	77
Figura 18 – Detalhe de tela satírica de um flamenco.....	78
Figura 19 – Branca de Neve e os sete anões.....	90
Figura 20 – Mulher grotesca.....	92
Figura 21 – Turma do Colégio Plínio Leite.....	103
Figura 22 – Participantes da oficina O bufão: uma máscara para o intérprete cômico.....	103



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. A BUFONARIA DE FORA PARA DENTRO DO BRASIL.....</b>	<b>17</b>
2.1. O BUFÃO NÃO É UM, SÃO VÁRIOS.....	18
2.2. BUFONARIA NO BRASIL.....	31
<b>3. DO BODE EXPIATÓRIO À BUFONA.....</b>	<b>39</b>
3.1. BAUBO: A DEUSA QUE RI.....	51
3.2. BOBAS DA CORTE.....	58
3.3. MULHERES BUFAS NO BRASIL.....	63
<b>4. DE BOCA FECHADA.....</b>	<b>68</b>
4.1. MISOGINIA CRISTÃ.....	71
<b>5. DE BOCA ESCANCARADA.....</b>	<b>75</b>
5.1. A MÁSCARA BUFA: O PORTAL DO GROTESCO E DO RISO DERRISÓRIO NA CENA.....	80
5.2. DA ORIGEM DO GROTESCO E SEU USO COLOQUIAL.....	86
5.3. A GRUTA PROBLEMÁTICA.....	89
<b>6. AFINAL, O QUE É QUE A BUFONA TEM? (CONSIDERAÇÕES FINAIS).....</b>	<b>93</b>
<b>7. SOB O ESTIGMA DA INCORREÇÃO E DA FEIURA:     CRÔNICAS DA INFÂNCIA.....</b>	<b>98</b>
<b>8. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>104</b>
<b>9. ENTREVISTAS – ALINE MARQUES E CLÁUDIA SACHS.....</b>	<b>108</b>



## 1. INTRODUÇÃO

---

Tive meu primeiro contato com a bufonaria em 2009, através de uma oficina ministrada pela atriz Sofia Safira Papo<sup>1</sup> intitulada *Bufão: uma máscara para o intérprete cômico*, em São Paulo – SP. Em 2010, durante minha formação de atriz na SP Escola de Teatro, através de aulas de Cristiane Zuan Esteves<sup>2</sup>, minha formadora, que decidi dedicar alguns dias às bufonas e bufões e sua organização em bando, ao trabalhar com as formas de coro teatral. Esta foi uma retomada da bufonaria, trazendo minha curiosidade e desejo de adentrar mais nessa linguagem cômica. Por marcarem meu início na bufonaria, tais experiências me indicaram uma linguagem potencialmente crítica, feroz, que abarca o riso numa dimensão hiperbolicamente grotesca.

Outro episódio importante, decisivo para a escolha do meu projeto de mestrado, foi o curso de bufonaria ministrado por Roberta Casa Nova e Bertrand Landhauser<sup>3</sup> no Sesc Santo André – SP em 2015. Quando ingressei no mestrado<sup>4</sup>, parte do meu projeto era estudar a máscara bufa na formação de atrizes e atores, relacionando com uma pesquisa sobre o grotesco. Havia também um desejo de pensar a mulher enquanto bufão, um termo masculino, reflexão que ainda não tinha me atentado até então e que me inquietava. Assim, um primeiro nó se tornou aparente: compreender a diferença entre bufão, bufona, bufa, bufo e bufonaria.

Durante meu percurso nos cursos de bufonaria, o título das oficinas me apontava um curso de bufão. Contudo, as mulheres que entravam em contato com as oficinas, não se encaixavam em tal termo. Eu não era um bufão. Mas então eu era o quê? Descobri então que eu era uma bufona ou então uma bufa, e que em cena eu cometo atos bufos ou bufonescos. Optei chamar de bufonaria os procedimentos de jogo cômico na atuação da bufona e do bufão. Essas nomenclaturas mostraram o

---

<sup>1</sup> Atriz formada pela Escola de Arte Dramática da ECA-USP, diretora e produtora de teatro e televisão. Faz parte do grupo Clã – Estúdio das Artes Cômicas e realiza pesquisas em pedagogia para atrizes e atores por meio da linguagem das máscaras.

<sup>2</sup> Atriz, diretora e dramaturga, dedica-se à área de teatro e movimento e às áreas fronteiriças do teatro, dança e artes plásticas. Formada pela École Jacques Lecoq. Criadora do grupo OPOVOEMPÉ. Foi artista formadora do curso de Atuação da SP Escola de Teatro em 2010 e 2011, anos em que fui aluna da mesma instituição. (Fonte: site OPOVOEMPÉ).

<sup>3</sup> Os dois atores integram a Cia. L'INOPINÉE e ambos estudaram na École Philippe Gaulier. Possuem um trabalho de pesquisa que abarca a palhaçaria e a bufonaria.

<sup>4</sup> Do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

quanto não se ouve falar, de forma enfática, de bufonas nos registros históricos europeus sobre a comicidade bufa. Entretanto, em contraste com os registros balizados pelo Velho Mundo que varreram estas mulheres de cena, enquanto artista interessada pela bufonaria brasileira, conheci diversas bufonas.

Segundo o dicionário Michaelis<sup>5</sup>, o feminino do termo bufão é bufona. Já o termo bufa, na linguagem vulgar, é uma “ventosidade geralmente fétida, expelida sem ruído pelo ânus”, derivado do verbo bufar que denomina: a) “expelir, geralmente de maneira ruidosa, o ar inspirado, pelo nariz e/ou pela boca”; b) “expelir ar, vapor ou fumaça”, c) “protestar veementemente; enfurecer-se”; d) “Mostrar-se superior ou valente; basofiar, fanfarronar”; ou ainda, e) “Soltar bufas; peidar”<sup>6</sup>. A partir destas definições, podemos inferir que bufar tem a conotação de um sopro que sai de um lugar apertado e, por isso, é vigoroso. No decorrer dessa dissertação veremos como isso se relaciona com as figuras da bufona e do bufão.

Quando comecei a dizer que eu era uma bufona, procurava intuitivamente dar uma variante feminina para bufão. Em conversas informais com artistas da área, percebi que muitas delas se autointitulam bufas, salientando que a variante feminina é flexível à bufona ou bufa. Por isso, hoje propositalmente uso o termo bufonaria (ao invés de bufão) como maneira de não delimitar este campo a um espaço masculino.

Com essa reflexão presente, o interesse inicial do estudo da dissertação era aprofundar em subtemas da bufonaria como a formação das artistas bufas, a deformidade, o grotesco, a ética do riso e a bufonaria contemporânea. Como pesquisa de campo, realizei duas oficinas de bufonaria: *Descobrimo o Universo do Bufão*, por Cláudia Sachs<sup>7</sup>, na cidade de Itajaí – SC, em novembro de 2016; e *Bufão: do charme*

---

<sup>5</sup> Dicionário Michaelis Online no site: <https://michaelis.uol.com.br>

<sup>6</sup> Uma das definições de bufa, na etimologia da palavra, “nota que *bouffer* significava em outro tempo inflar e soprar” (GAZEAU, 1995, p. 11). Soprar: expelir o ar com força, a partir de uma força propulsora. Discutirei mais sobre essa força propulsora no capítulo seguinte, em que o trabalho técnico com a máscara do bufão será mais esmiuçado.

<sup>7</sup> Professora Adjunto A no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na área de práticas corporais e atuação teatral. Doutorado (UDESC/2013) e Mestrado (UDESC/2004) em TEATRO na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Trabalha como atriz, diretora e professora de teatro e dança, com ênfase em interpretação, movimento corporal, improvisação e preparação de ator. Estudou na École Internacional de Théâtre Jacques Lecoq (1992/93). Pesquisa a maneira como determinadas práticas embasadas na pedagogia de Jacques Lecoq contribuem para o desenvolvimento da imaginação do ator e para as produções de caráter colaborativo a partir da ênfase no ator como autor. Ministra o Curso de Extensão Pintura em Lecoq: composição a partir do movimento no espaço na UFRGS. Realizou pesquisa pós-doc como bolsista PNPd no PPGAC no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Nome artístico: Cláudia Sachs. Fonte: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>. (Acesso: 05. Jul. 2019)

ao *chorume*, por Aline Marques<sup>8</sup>, na cidade de Porto Alegre – RS, em março de 2017. Além das oficinas, fiz duas entrevistas nas quais abordei os subtemas listados que me interessavam na época.

A aproximação com a prática da bufonaria foi um fator determinante para a pesquisa, pois revelou quais os aspectos dos bufões mais descritos na literatura ficcional, documental e acadêmica incidem no trabalho com atrizes e atores. A escolha por participar desses cursos durante o mestrado deu-se pelo intuito de compreender quais são os enunciados disparadores de uma poética bufa e como os procedimentos de jogo, trabalho corporal e mascaramento se relacionam com o material escrito já existente.

Os registros de trabalhos sobre comicidade da mulher são recentes e, felizmente, o número de materiais escritos e encenados cresce, mostrando a preocupação em dar visibilidade à produção de mulheres no campo do humor. Encontrei no campo da palhaçaria extensa bibliografia, desde artistas discutindo o movimento da *Palhaçaria Feminina*<sup>9</sup> como também o caráter da atuação da mulher palhaça. Tais materiais me fizeram pensar sobre o momento o que estamos vivendo no Brasil (e quiçá em outros países) com o engajamento das mulheres na comicidade, propondo outros contornos políticos e ideológicos sobre o que pode ser a comédia e sua função social. No campo da bufonaria, encontrei a tese de Elisabeth da Silva

---

<sup>8</sup> Aline Marques é graduada em teatro - Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio grande do Sul. Estudou bufão com Daniela Carmona, no Teatro Escola de Porto Alegre - TEPA e com Philippe Gaulier, na *École Philippe Gaulier*. A atriz atua, é criadora e diretora dos premiados espetáculos *As Bufo*, *Valford* e *Le Bufê*. Aline é professora de teatro e da técnica do bufão. É professora da Escola de Palhaças de SP e ministra seu curso *Bufão: do charme ao chorume*. Fonte: informação pessoal da artista.

<sup>9</sup> O movimento denominado *Palhaçaria Feminina* é assim denominado no Brasil; digo isso porque não acessei fontes de como o movimento que abarca as mulheres na palhaçaria é denominado em outros países. Outra expressão que acompanha o movimento seria o de *Mulheres Palhaças* por encontrar problemas em adjetivar como “feminino” a atuação das mulheres na palhaçaria. Coloquialmente o que se denomina como feminino agrega os trejeitos e comportamentos que delineiam o modelo de mulher na cultura patriarcal. Tentei buscar algumas fontes que discutissem com profundidade sobre o feminino e masculino, qual o limite dessas definições para delimitar os gêneros e o papel social na cultura. Durante essa investigação, percebi que teria um longo caminho a vasculhar, pois não encontrei um estudo muito preciso nesse quesito e assim me aventurando nele, fugiria bastante do recorte do meu tema. Portanto, na dissertação não vou me atentar muito nesse item, mas gostaria de afirmar que politicamente prefiro falar *Mulheres Palhaças* e *Mulheres Bufas*. Recomendo aqui as leituras sobre a investigação de CAMINHA (2016, 2014, 2013), os quais trazem como um dos pontos de reflexão sobre a marca do feminino nos estudos de gênero na palhaçaria. Sobre a *Palhaçaria Feminina* ou o movimento de *Mulheres Palhaças*, consultar: <http://palhacariafeminina.blogspot.com> e a dissertação de MONTEAH (2014).

Lopes<sup>10</sup>, *Ainda é tempo de Bufões* (2001), a dissertação de Vanessa Benites Bordin<sup>11</sup>, *O jogo do bufão como ferramenta para o artista* (2013) e as publicações de Joice Aglaé Brondani<sup>12</sup>, mostrando que, além das minhas vivências com outras mulheres artistas cômicas, há uma quantidade expressiva de mulheres engajadas com a pesquisa acadêmica e artística com a bufonaria no Brasil.

A bufonaria com seu viés grotesco, me faz pensar sobre tal estética perturbadora, quando trazida por grupos sociais onde as questões do corpo e do comportamento apresentam barreiras morais: neste caso, o recorte para as mulheres. Isto se tornou um norte para a pesquisa e me levou a fazer leituras que tem como base o riso, o grotesco e a mulher. Sendo assim, a presente pesquisa imbrica um apanhado de escritos sobre a bufonaria, de dados sobre algumas produções artísticas e acadêmicas brasileiras e de apreciações sobre o trabalho técnico da máscara bufa, fomentando alguns pontos discutíveis para pensar a bufonaria brasileira engajada por mulheres.

Tais pautas foram atravessando cada vez mais meus estudos sobre o grotesco, o riso bufo e outros temas da bufonaria; dentre eles listo: quais as contribuições das mulheres na arte da bufonaria no Brasil? Existe diferença entre um bufão e uma bufona? Qual o redimensionamento estético e político que a bufonaria atinge com a atuação de mulheres bufonas?

Deixei de me interessar apenas em estudar os temas da bufonaria isoladamente<sup>13</sup> e passei a considerar seu contexto no Brasil, bastante construído por mulheres. Conseqüentemente, esse estudo se debruça em articular alguns aspectos

---

<sup>10</sup> Professora de Atuação na Graduação e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, na USP. Sua pesquisa científica e produção artística e pedagógica está direcionada para os seguintes temas: bufão, ator-performer, treinamento (corpo e voz), memória e performance. (Fonte: Plataforma Lattes, acesso em 01/04/2018).

<sup>11</sup> Professora Assistente na Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Mestre em Artes Cênicas pela ECA - USP na área de Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral (2013), com orientação de Elizabeth da Silva Lopes. Sua produção artística, pedagógica e teórica está direcionada para os seguintes temas: bufão, improvisação teatral, trabalho do ator, máscaras ticuna. (Fonte: Plataforma Lattes, acesso em 01/04/2018).

<sup>12</sup> Pesquisadora/Professora/Diretora/Atriz. Fundadora da Cia Buffa de Teatro. Doutora pelo PPGAC-UFBA e intercâmbio com a Universitàdi Roma Tre e Scuola Sperimentale dell'Attore; Mestre pelo PPGAC-UFBA e intercâmbio com Università Paris X; PRODOC-CAPEs no PPGA-UFU. Pós Doutora na Università di Torino-TA. Tem experiência na área de Artes, Direção Teatral, Preparação de ator e Interpretação, atuando principalmente nos temas: Máscara, clown, bufão, commedia dell'arte; cultura popular, estados alterados de consciência e processos criativos. (Fonte: Plataforma Lattes, acesso em 03/04/2018 e site Cia. Buffa, acesso em 01/07/2019, disponível em: <ciabuffadeteatro.blogspot.com>

<sup>13</sup> Portanto, o roteiro das entrevistas propõe questões de aspecto mais técnico e também formativo das artistas. Na época em que fiz as entrevistas, a pesquisa estava direcionada para este caminho mencionado. Depois, comecei a debater as pautas da comicidade feminina na bufonaria.

do humor grotesco materializado na máscara bufa com o contexto da mulher no teatro e na sociedade. Discutir as questões de gênero, mais especificamente voltadas para o feminino, tem duas facetas para mim. A primeira é a da busca de uma emancipação, ao problematizar preconceitos sexistas enraizados, diluindo práticas discursivas machistas que, mesmo sendo mulheres, reproduzimos, entre outras ações de desconstrução de padrões de conduta inclinados à ideologia heteronormativa, cujos discursos de ódio relacionados repercutem racismo, homofobia, gordofobia, transfobia e a inúmeras outras formas de subjugação de alguns grupos sociais. Esta é uma ação consoante a esses grupos, cada vez mais engajados em lutar por seus direitos de existência e de cidadania.

A segunda é que, no movimento de intentar compreender criticamente um fenômeno concreto, histórico, social e afetivo que é a discriminação contra as mulheres manifestada em violências físicas, psicológicas e simbólicas, e ao colocar em pauta questões referentes às mulheres, me encontro no meio de um campo minado, onde existem conceituações plurais sobre o feminino, feminista, mulher, gênero, sexo, uma vez que esses termos derivam de diversas perspectivas.

Nesse terreno cheio de contradições trago comigo o tema norteador dessa pesquisa, a bufonaria, e com ele seus temas derivados: o riso, a comicidade e o corpo grotesco. Além disso, trabalho com a figura do bufão<sup>14</sup> um universo bastante complexo, atravessado, dentre outras abordagens, por sua historicidade, sua relação com os cômicos ambulantes, sua ancestralidade – que origina, por exemplo, o palhaço e o Arlequim da *Commedia dell'Arte* –, sua trajetória figurada pelo Bobo da Corte pelo *Trikster*, sua reinvenção no teatro moderno no mascaramento corporal com Jacques Lecoq e Phillippe Gaulier, e por seu jogo meandroso de representação.

Fazer uma costura aproximando as palavras-chave *bufonaria*, *feminino*, *corpo grotesco* e *riso* aponta alguns desafios que me fazem argumentar sobre a pertinência de mulheres envolvidas no humor bufo, partindo de uma fundamentação mínima sobre o caráter de comicidade para que possamos prosseguir com uma discussão mais afinada. Logo, o trabalho foi estruturado sobre o eixo bufão-bufona/bufa. Na historiografia do bufão veremos alguns elementos importantes que serão debatidos

---

<sup>14</sup> Destaco o termo desta forma para atentar como a própria normatização da língua já oculta a ideia de mulheres bufas na história. O movimento dessa dissertação é a de tentar destacar a aparição de mulheres bufas dentre o material que recolhi. Entretanto, explicar uma breve historiografia da bufonaria me gera um paradoxo que consiste em mais uma vez reiterar a figura do bufão, cujo termo masculinizado já restringe o gênero nessa forma de comicidade.

posteriormente no contexto da mulher, como a exclusão, a expiação social e a herança histórica do humor sagaz que perpassa pelo trabalho da máscara bufonesca, resgatada no século XX por Lecoq e Gaullier. Por conseguinte, o bufão aparece no começo dessa pesquisa e depois dá origem à bufona ou à bufa. Apesar dessa revisão ser um material já esboçado em poucos estudos acadêmicos no Brasil, insisto em colocá-lo na dissertação, com o fim de integrá-lo às discussões centrais da minha pesquisa, enriquecendo-as: tais temas fazem parte do capítulo “*Do bode expiatório à bufona*”, pois a partir desse trecho, a mulher bufa será debatida considerando o processo de abjeção e objetificação.

Acredito que a bufonaria deve abarcar pessoas de quaisquer sexo e gênero. Por isso, em diversos momentos, incluo bufos e bufas no meu discurso. No entanto, é preciso dizer que me coloco como artista, mulher, observadora e agente dos debates efervescentes que tenho participado nas questões feministas. Para tanto, essa escrita está embalada de uma urgência conjuntural, oriunda de problemas políticos-ideológicos do país, os quais afetam cidadãs, cidadãos e artistas brasileiros, apontando uma postura feminista ao pesquisar. Assim, esse estudo problematiza as vertentes da bufonaria como o riso e o grotesco no corpo e comportamento femininos.

Apesar do desejo de ter um estudo mais incisivo sobre o feminismo e suas conceituações mais atuais, o foco interdisciplinar que vislumbra o teatro e as discussões sobre a mulher não se alinhavaram com a consistência necessária que eu gostaria. Para tanto, faltaria incluir no debate mais bibliografias sobre o feminismo na sua construção histórica e aprofundar mais algumas discussões que disponho no corpo desse estudo por meio de leituras que pertencem ao campo conceitual do movimento feminista. Portanto, deixo para pesquisas posteriores adensar mais nas inquietações que virão a seguir. Mesmo assim, creio que o estudo pode compor com uma série de estudos que interligam a comicidade e a mulher.

Com essa intenção, essa dissertação se organiza em cinco capítulos. Na “*Introdução*” insiro o contexto e os desejos desta pesquisa para, em seguida, no capítulo dois, “*Bufonaria de dentro para fora do Brasil*”, comentar brevemente sobre alguns registros historiográficos do bufão e a bufonaria no Brasil.

A partir do terceiro capítulo “*Do bode expiatório à bufona*”, tento construir o lugar da mulher bufona. Algumas estereotipias constantes de mulheres expiadas aparecem, exemplificadas como fantasmas que afligem a sociedade patriarcal,

justamente por condensarem o medo da cultura androgênica de perder sua hegemonia sobre outros grupos sociais, como por exemplo, as mulheres. Ainda no mesmo capítulo trago como subtemas: “*Baubo*”, “*As Bobas da Corte*” e “*Mulheres Bufas no Brasil*”, os quais consistem num breve mapeamento de aparições de mulheres bufas que encontrei no decorrer da pesquisa. Reconheço que um processo de mapeamento é cercado de fissuras, por contar com fontes de mais fácil acesso, privilegiando artistas e personagens que possuem algum meio ou reconhecimento de registro. Portanto, fica também essa fragilidade, justificada pelo caráter desse estudo não se focar numa pesquisa de mapeamento de bufas Brasil – Mundo.

O quarto e quinto capítulos são “*De Boca Fechada*” e “*De Boca Escancarada*”, respectivamente. Os títulos são uma brincadeira que estabeleci em torno do fenômeno do riso e o quanto ele se manifesta no corpo e no comportamento construído como feminino. Minhas consultas bibliográficas trouxeram uma série de registros históricos que censuram fortemente a sexualidade da mulher, além de outras formas de censurar o corpo feminino. Nisso, vendo o riso como um fenômeno que se manifesta corporalmente, minha hipótese é de que riso, sexualidade e grotesco são conceituações que precisam ser exploradas quando o assunto é bufonaria feita por mulheres.

“*O que é que a Bufona tem?*” é por mim considerado um espaço mais de elucubrações do que de respostas. Ofereço uma série de questionamentos durante o bojo da pesquisa, que serviram mais para impulsionar os passos seguintes do que dar respostas. Sinto que nessa pesquisa aproximo alguns assuntos. Busco semelhanças, disparidades, relações. É como tentar formar um mosaico: haverá espaços vazios entre um ladrilho e outro. Os ladrilhos também são pedaços encontrados, são partes sem todo e este foi o lugar que cheguei.

Reconheço em todos os capítulos que minhas escolhas orientam a estrutura dissertativa desta pesquisa. Por isso, escolhi expor uma pequena biografia pessoal (apesar de conter episódios que me doem muito na alma), como mais um ladrilho solto; afinal, o interesse pelo tema não é aleatório – minha formação artística e pessoal se fundem aqui. Para tanto, escrever essa dissertação desafiou a descoberta do que é importante ser dito para uma mulher que escolheu ser bufa, apesar da reflexão sobre o que é importante ainda estar em construção.

## 2. A BUFONARIA DE FORA PARA DENTRO DO BRASIL

---

Veremos aqui um preâmbulo que norteia a leitora e o leitor sobre algumas fontes sobre o bufão<sup>15</sup>, para se construir alguns motes que nos ajudam a dialogar com a bufonaria feminina brasileira. A escolha por apresentar este material se dá como uma maneira de expor um pouco quais as fontes bibliográficas mais consultadas no Brasil e que, conseqüentemente, servem de suporte para a elaboração crítica de artistas e pesquisadoras brasileiras sobre o bufão e a arte da bufonaria. Esta serviria como uma matriz conceitual, uma vez que posta como estofa de um tema, pode condicionar o olhar para outros fenômenos quando comparado às premissas anteriores.

Falar do bufão e depois da bufona implica numa ordem não meramente enumerativa; acompanha a cultura do ordinal na qual se estabelecem prioridades de importância, como se os homens estivessem no pioneirismo dos acontecimentos e as mulheres como uma espécie de perpetuadoras<sup>16</sup>. A história oficial preponderantemente organiza os fatos conforme o discurso dominante (europeu, branco, heteronormativo e masculino). Junto a isso, temos a cultura patriarcal, que considera que a mulher é aquilo que não é o homem. Por conseguinte, muito do que será descrito nesse estudo deriva de fontes literárias escritas por intelectuais

---

<sup>15</sup> A palavra bufão denota um recorte para qual gênero a historiografia oficial se pauta ao retratar seus cômicos. No decorrer do trabalho, o termo bufão será abandonado para dar voz às mulheres bufonas, o foco central deste estudo.

<sup>16</sup> Moreno (1999), no tratamento da linguagem oral sexista que aprendemos na escola e levamos para a universidade e para a vida corrente, fala sobre como é elencada a organização das frases que existem sujeitos de sexos diferentes: “quando esta última forma ocorre, invariavelmente, a masculina ocupa o primeiro lugar na frase” (p. 38). O que parece corriqueiro ao longo da vida escolar, espelha um paradigma que coloca as mulheres numa posição secundária e até nula na esteira dos conteúdos históricos e sociais.

européus, e mesmo que eles se oponham aos modelos culturais e artísticos mais conservadores, estes propagam a continuidade do silêncio de um grupo social que até hoje luta para participar da vida pública de forma mais atuante e transformadora: o das mulheres

Constato que propor a ordem: falar do bufão, depois da bufona, pode significar o risco de repetir um modelo discursivo de pensamento, que mais uma vez põe as mulheres num espaço reduzido. Porém, se a pesquisa em bufonaria no Brasil em grande parte se desdobra tanto em treinamento de atrizes e atores com o mascaramento corporal<sup>17</sup> (Lecoq e Gaulier<sup>18</sup>) e quanto ao exame histórico, a partir de autores como Bakhtin (2008), Kayser (1986), Gazeau (1995), Minois (2003), Bergson (1987), como construir um conhecimento novo partindo de um arcabouço teórico e prático construído por homens do Velho Mundo? Essa pergunta nos faz refletir sobre até que ponto emitimos ecos de pensamentos fortemente sedimentados, sem friccioná-los com nosso contexto econômico e sociocultural, como faz Moreno (1999, p. 14):

Nós não organizamos o mundo de maneira original com o nosso pensamento, mas limitamo-nos quase sempre a aprender a forma pela qual o organizaram aqueles que nos precederam, quais são as categorias em que se divide o universo, que seres pertencem a cada uma delas, o que é bom e o mau, o que deve ser e o que não deve ser.

Até que ponto temos o controle dessa vigilância? Ao organizar a dissertação nessa estrutura, assumo o risco de reproduzir um modelo de alguns padrões dominantes. Isto posto, a estrutura proposta nesta dissertação compreende quais aspectos dessas fontes sobre bufonaria apresentadas são interessantes para colocar em debate.

## 2.1. O Bufão não é um, são vários

---

<sup>17</sup> Chamo de mascaramento corporal o processo de figurar outro corpo no corpo da artista participante de um curso de bufonaria, apoiado nos ensinamentos de Lecoq e Gaulier.

<sup>18</sup> Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e instrutor de atrizes e atores. Criou em 1956 a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, em Paris. Integra a linhagem de artistas que desenvolvem o Teatro Físico. Elias (2018) refere-se a Lecoq como um pesquisador que desenvolveu a bufonaria como território dramático no teatro contemporâneo. Philippe Gaulier (1943) foi professor na escola de Lecoq e fundou sua própria escola em Paris. Deu continuidade à metodologia formativa de atrizes e atores e também agregou novas contribuições ao treinamento com a bufonaria. Mais adiante, essas metodologias serão apresentadas.

A lógica androcêntrica apontada por Moreno recai sobre minha questão como artista e pesquisadora em bufonaria.

Os modelos linguísticos são genericamente ambíguos para a mulher e claros e categóricos para o homem. Este só tem que aplicar a regra de ouro: sempre e em todos os casos usa-se o masculino. A mulher, ao contrário, permanecerá continuamente diante da dúvida sobre se deve renunciar à sua identidade sexolinguística ou seguir as regras estabelecidas pelas academias de letras e aceita por todos (MORENO, op. cit., p. 44).

Ao falar de bufão, nos referimos a homens e mulheres bufas ou a um grupo específico: os homens comediantes<sup>19</sup>? O termo *bufão* engloba uma totalidade de cômicos ligados com a arte de fazer rir, “Bufão, Truão, Bobo, Histrião, Momo, Charlatão, Fanfarrão; não importa o nome, o que se sabe é que é um ator a quem, antigamente, se destinavam papéis de comicidade grosseira” (LOPES, 2001, p. 10). Atenta-se nesse trecho que todos os sinônimos de bufão são masculinos e, incluindo o ofício de ator, não há espaço que vincule explicitamente à atividade da atriz.

Ao examinar os relatos históricos sobre o bufão, veremos uma história cujas personalidades comentadas são, quase em sua totalidade, homens da Europa Central, muitas vezes aceita como a história oficial. Em paralelo, temos a figura do *Trikster*<sup>20</sup> sinalizando que povos tribais indígenas de diferentes localizações do globo também possuem seus cômicos. No entanto, nessas narrativas míticas, não encontrei indícios de que mulheres também assumiam essa figura.

Hyde (2017, p.479) afirma categoricamente que “todos os *triksters* padrões são masculinos”. O autor justifica seu posicionamento por três razões:

Primeiro, esses *triksters* podem pertencer a mitologias patriarcais, aquelas cujos personagens principais, e até mesmo os antagonistas, são masculinos. Em segundo lugar, pode ser que haja um problema com o próprio padrão; pode ter havido *triksters* femininas que foram simplesmente ignoradas. Por fim, pode ser que as histórias de *trikster* articulem alguma distinção entre homens e mulheres, de modo que até mesmo em um cenário matriarcal essa figura seria masculina.

<sup>19</sup> A pergunta provoca a revisão crítica da adoção do gênero masculino na norma culta da língua portuguesa como neutro.

<sup>20</sup> Segundo Elias (2018, p. 34 -35), a palavra *Trikster* foi usada “inicialmente para descrever um personagem que aparece nas narrativas orais da maioria das tribos nativas da América do Norte, amplamente estudado por antropólogos e mitólogos”. Então o termo adquiriu uma nomeação mais ampla que “está presente na maioria das culturas como uma divindade caótica, simultaneamente boa e má, que atua como uma espécie de mediador entre o divino e o humano”. (Fonte: *No encaço dos bufões*. Belo Horizonte: Javali, 2018).

Em suas reflexões, Hyde sugere que a figura do *trikster* poderia apresentar certa androgenia, comentando, por exemplo, o fato de que os *triksters* masculinos representavam a mulher como trapaceira para alcançar um objetivo. Além disso, o estudioso apresenta a entidade de Baubo, sobre a qual discorrerei mais adiante, argumentando-a como uma possibilidade de *trikster*.

A trapaça é uma característica que acompanha o *trikster* e o bufão. O disfarce e a charada são formas de lançar situações ambíguas que confundem a noção de verdade ou mentira. Nesse quesito do enganar, a conduta desses entes é discutida perante a noção do que é ético ou moral. Hyde coloca um pensamento sobre a situação das mulheres no contexto da ludibriação: “mentir, roubar e ter um comportamento desavergonhado não são ações essencialmente masculinas” (Hyde, op. cit., p. 483).

Porém, como essas noções de traquinagem são vistas dentro da normatização feminina? Será que elas influenciam na construção mais de bufões e menos de bufonas diante da trajetória histórica dessas figuras cômicas? As informações trazidas aqui deduzem que há não só uma construção do tratamento masculino dado aos cômicos grotescos, mas também indiciam o quanto ela funda uma ideia quase que ontológica da concepção do bufão como um ser do sexo masculino – fato que eclipsa as mulheres bufas da literatura tida como oficial.

Por conseguinte, tratarei de alguns registros da bufonaria, negando-me a chamá-lo de origem, pois seria determinar um ponto primordial no tempo-espço histórico de onde surgem os bufões<sup>21</sup>, uma tarefa incoerente com um fenômeno que tem raízes antropológicas demasiado profundas e que ocorre de forma difusa e contextual. Além do recorte ocidental que acompanha a história da Europa central, há outros fenômenos de cunho ritualístico e cultural<sup>22</sup> – que figuram seus bufões, os quais certamente ultrapassam as fronteiras da história tida como oficial.

---

<sup>21</sup> Como afirmei na introdução, somente nesta historiografia assumirei o uso do termo bufão. A partir da abordagem das mulheres bufas, desmembrarei em bufões e bufas. Tal desmembramento é um ato que deflagra a possibilidade de existência de percursos históricos diferentes para cada gênero na comicidade. Para se referenciar a comicidade feita por mulheres, por exemplo, se considera a busca deste grupo por desconstruir padrões machistas que delinham os gêneros. Por isso, a história dos bufões é diferente da história das bufas. Há também outro ponto crítico: se a figura boba, bufa, é uma constante nas culturas humanas, quais aspectos a ela relacionados são interessantes hoje para falar numa bufonaria feita por mulheres?

<sup>22</sup> Aqui se fala de algumas raízes míticas que se repetem em diferentes culturas primitivas. Essas matrizes do mito se referem à criação do cosmos, ao sacrifício de bodes expiatórios e à festa como

Afinal, o que é o bufão? Responder isso de forma sintética é um tanto difícil. Esta pergunta, inclusive, nomeia um dos capítulos da tese de Elisabeth da Silva Lopes (Beth Lopes). É curioso como a própria tentativa de obter uma definição precisa do que é um bufão se confunde com os seus principais caracteres; é como tentar captar a imagem de um elétron para a física quântica: quando se acredita reter uma imagem fixa, o elétron migra. Outra analogia seria equiparar a imagem do bufão a do vírus: Quando se descobre sua configuração molecular, é feito um remédio baseado nesta forma para destruí-lo, mas, assim que a molécula do remédio entra em contato com a do vírus, este muda de configuração. Trago tais analogias porque o desvio e a metamorfose são alguns dos traços marcantes que denotam a sagacidade do bufão – a sua performance cênica se transfere para o palco de sua história.

Em sua performance cênica, a paródia e o jogo de representação mascaram o bufão constantemente, transitando sinuosamente por diversas máscaras comportamentais – é seu meio de sobrevivência<sup>23</sup>. Essas características também se manifestam nas suas deformações físicas e morais. Tudo no bufão se “estrabiza”, mas não se estabiliza. Já na sua performance histórica, vê-se que em diferentes momentos e culturas, os bufões atuam segundo a expressão cultural de cada grupo social. Nesse sentido, os bufões são os mais diversos tipos de cômicos<sup>24</sup>, todos com o mesmo papel social: rir e fazer rir.

Nas sociedades pré-helênicas, com influência da cultura oriental, era comum aristocratas terem em seu convívio doméstico servís, geralmente com deformidades físicas, anomalias ou desvios de comportamento. Estes serviam como um objeto de riso, cujo aspecto físico e comportamental dava licença para comentar e rir impunemente dos poderosos e da sociedade que os cercava. Eles eram bufões. Gazeau aponta em seus estudos que:

---

dispositivo de transgressão das normas preestabelecidas. Elas guardam o cerne do carnaval e a paródia como veículo de recriação social. Ver: CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado* (1988).

<sup>23</sup> Os bufões domésticos e os bobos da corte (Gazeau, 1995; Minois, 2003) tinham a função de provocar o riso dos convidados. Também eram atribuições do bufão outras formas de entretenimento como jogos de adivinhações, charadas demais habilidades que envolvessem raciocínio; em troca, tinham morada e comida. A sobrevivência, além de estar atrelada à subsistência, diz respeito às relações entre os bufões e seus modos de subordinação: “Um bobo que distrai o rei com suas suaves ironias e maledicências sabe que seu pescoço está a perigo e tem agilidade suficiente para inverter o sentido de suas palavras na iminência da morte”. (CARMONA, 2004, p. 119).

<sup>24</sup> O termo “homens” aqui diz respeito ao gênero masculino. Raríssimas são as mulheres bufas na historiografia da bufonaria. Tratarei mais adiante a respeito disso, com alguns exemplos de bobas da corte.

Os ricos e os poderosos tinham de muito perto os pobres diabos, quase sempre deformados e aleijados e, às vezes, verdadeiros loucos, encarregados de fazer rir as pessoas ou deixá-los saber sobre os eventos futuros e os projetos dos deuses [...] A moda de ter loucos em casa e bufões domésticos parece ter se originado na Ásia, entre os persas, em Susa e Écbátana, e também em Egito [...] Do Oriente passou moda para a Grécia e daqui para Roma, e horas da comida, especialmente, foi quando os bufões davam voo ao seu bom humor para entreter os convidados (GAZEAU, 1995, p. 14-5 – tradução minha)<sup>25</sup>.

Dessa forma, o estudioso nos faz perceber que essa cultura de justapor a uma figura de poder, solene, uma outra que representa a loucura e o desvio foi muito forte na Idade Média. Os *bufões* também foram os bobos da corte! Nos palácios, alguns ganharam fama, como foi o caso do bobo *Triboulet*, cujo nome é citado na obra de Bakhtin (2008). Georges Minois esclarece sobre a presença desse personagem na corte:

Débil mental, o bobo é também escolhido por sua deformidade: os reis fazem coleções de anões e aleijões que trocam entre si, e o rei da Escócia Jacques IV (1473-1513), podia se vangloriar de possuir um verdadeiro monstro composto de dois corpos incompletos unidos na parte superior. Considerado um híbrido, o bobo, de certa forma, faz parte da coleção de feras real. Ele carrega uma marca característica: um capuz, acessório ultrapassado e ridículo, com orelhas de aço, que significam ignorância e sensualidade e que são símbolo de degradação (MINOIS, 2003, p. 227-8).

Figura 1 – Bobo com seu traje característico: o cetro guarda uma cabeça de boneco e as orelhas de asno fazem menção ao louco.

---

<sup>25</sup> Citação original: “Los ricos y los poderosos tuvieron desde muy temprano a su lado pobres diablos, casi siempre deformados e contrahechos y a veces, verdaderos locos, encargados de hacerreír, o bien de darles a conocer lossucesos futuros y los designios de los dioses[...] La moda de tener en casa locos y bufones domésticos parece haber tenido origen en Asia, entre los persas, em Susa y Écbátana, y también en Egito[...] Del Oriente pasó la moda a Grecia y de aquí a Roma, y a las horas de la comida, especialmente, era cuando los bufones daban vuelo a su buen humor para divertir a los convidados.”



Un bouffon avec l'habit de fol.

Fonte: GAZEAU, 1995. p. 43 (Informações sobre técnica e ano e técnica de produção não encontradas).

Figura 2 – *El bufón Calabacillas*. Pintura à óleo, 1635-1639.



Fonte: Site do Museu Nacional do Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es>>. Acesso: 06. jul. 2018.

Os *bufões* dos palacetes viraram inspiração na dramaturgia, como a aparição do personagem Bobo do *Rei Lear*, de Shakespeare (1608). A arquetipia do espírito bufo reside na comédia popular, nos personagens servís da *Commedia dell'Arte*, na farsa, no palhaço, nos mimos, na comédia física, todos apoiados no corpo como expressão do riso: um corpo que ri, mesmo sendo alvo de riso.

Além da anomalia física, o desvio psíquico ou comportamental igualmente compunha no conjunto de bufões. Para Elisabeth da Silva Lopes, a atitude do bufão possuía “um olhar diferente na maneira de observar o mundo, não se dava apenas pela deformação física, mas pelo deboche dos traços psicológicos exagerados, como o motivo da loucura.” (LOPES, 2001, pp. 42-3).

A loucura é um componente que, junto das aberrações físicas, causava afastamento e, ao mesmo tempo, encantamento frente ao desconhecimento das suas causas “científicas”, em se tratando de uma Europa Antiga e continuamente Feudal. Os loucos tiveram um papel xamânico no início formativo da cultura ocidental, como aponta Gazeau:

A loucura era considerada na antiguidade um sinal de uma compreensão sobre-humana. Hipócrates atribui isso a uma inspiração do céu, e geralmente acreditava-se que os loucos poderiam dar oráculos infalíveis. Esta opinião também era comum na Idade Média, e ainda em alguns escritores do Renascimento (GAZEAU, 1995, p. 14. Tradução minha).<sup>26</sup>

Além disso, aos loucos era atribuída a detenção da verdade, porém uma verdade não suave, que abalava os padrões de vigília moralista. Michel Foucault (2006), ao tratar do tema da loucura, exemplifica os bufões como aqueles que podem legitimar seu discurso:

Para tomar um exemplo, em primeiro lugar, da Idade Média e ao final do Renascimento, na pequena sociedade dos aristocratas, existiam os bufões. Pode-se se dizer que o bufão era, de algum modo, a institucionalização da fala da loucura. Sem relação com a moral e com a política, e, além disso, sob a capa da irresponsabilidade, ele contava sob forma simbólica a verdade que os homens comuns não podiam enunciar (FOUCAULT, 2006, p. 263).

---

<sup>26</sup> Citação original: “*La locura se considerava em la antigüedad como signo de un entendimiento sobrehumano. Hipócrates lo atribuía a una inspiración del cielo, y se creía generalmente que los locos podían dar oráculos infalibles. Esta opinión fue también común em la Edad Media, e toda vía em algunos escritores del Renacimiento*”

Acrescente-se a essa ideia o lugar do louco, o qual é cerceado pelo medo de nos vermos espelhado nele, consoante ao que diz Roland Jaccard<sup>27</sup>:

De certa maneira, a loucura é para cada um de nós uma tentação e um perigo permanentes, e se ela nos assusta tanto nos outros é sem dúvida porque reativa nossos próprios recalques. Por isso, preferimos excluir a sermos excluídos (JACCARD, 1981, p. 12).

A noção de exclusão é presente no ato de fabricação de bodes expiatórios<sup>28</sup>, em que não somente a segregação do expiado é realizada, como também se direcionam a ele injúrias, chacotas e até rituais de sacrifício humano. O louco, ao lado do “herege, do judeu, do ‘negro’, do homossexual, do dissidente político, constitui um exemplo de uma prática milenar: o sacrifício do bode expiatório” (JACCARD, op. cit., p. 17). A sociedade transfere para estes entes os seus temores, relacionados à manutenção de normativas que se fortalecem por meio das marginalizações desses indivíduos.

A cosmogonia à qual pertence o bufão é gerada pelo avesso de valores engessados ou mesmo do lado conivente à civilidade, ao homem “bem acabado”. No universo bufo cabem os loucos, os parvos, os doentes, os mutilados, os velhos, as crianças, os miseráveis, as mulheres, os subjugados de um mundo que os destina a serem escória social, atribuindo-lhes ignorância, improdutividade ou invalidez.

O bufão, nesse sentido, traz em seu bojo o papel de bode expiatório: como criado histrião, ocupa o posto do ridicularizado. Porém, justamente a sua condição grotesca de existência capacita-o a fazer e falar o que é censurado pelo povo. O riso, então, se torna conivência momentânea entre o público e o bufão, materializando nas suas chocarrices o riso de outrem. Assim, o bufão é objeto de riso, ao mesmo tempo em que tem a permissão para rir e ainda poder rir dos comprometidos socialmente. Nisso, ele incorpora vários papéis, incluindo o do anti-herói, aquele que ninguém quer ser, e, ainda assim, sua existência nos abala.

---

<sup>27</sup> Roland Jaccard (1941) é Doutor em Ciências Sociais e Psicológicas. Atua como jornalista e ensaísta.

<sup>28</sup> O emprego da expressão *bode expiatório* se afasta do seu contexto mais originário enquanto absorve a conjuntura que o integra. Geralmente, no uso coloquial, refere-se àqueles que sofrem alguma penitência em nome de um grupo ou uma causa. Pode ser um acusado, um réu ou uma vítima de injúria. Essa pessoa pode representar um mal, um crime e sua expulsão gera o equilíbrio do grupo.

Mas a bufonaria não pertence necessariamente a uma pessoa só: ela também é um ato coletivo, presente no riso partilhado ou no caráter transgressor festivo. A bufonaria então se torna uma abstração do bufão, uma singularidade que se multiplica em vários corpos. O bode expiatório, neste caso, torna-se o rei, ou o Estado, ou os deuses. As festas são ocasiões catárticas em que excessos são permitidos, culminando no sacrifício daquele que aglutina o mal. A bufonaria se dissemina no revide do povo, dando a oportunidade de oprimir os poderosos.

Roger Caillois (1950) faz uma analogia entre o modo de organização social e o corpo biológico humano. Ele diz que:

Nada existe que não apareça sujeito a esta lei, a qual é definida e confirmada pelo conjunto da experiência. A própria saúde do corpo humano exige que ele evacue regularmente as suas “máculas”, urina e excrementos [...] A natureza em cada ano, passa da mesma forma por um ciclo de crescimento e declínio. As instituições sociais não parecem estar ao abrigo desta alternância. Também elas devem estar periodicamente regeneradas e purificadas dos resíduos envenenados que representam a parte nefasta deixada por cada ato realizado para o bem da comunidade (CAILLOIS, 1950, p. 100).

A festa pode ser lida como uma revisitação de um passado mítico, fundador da ordem. O caráter expurgador dos rituais festivos se encontra nos elementos parodísticos apropriados pelos subordinados à ordem: a plebe. A mimetização exagerada de figuras sagradas, o travestimento, o excesso no vestuário, no comer e beber são formas de imitação grotesca da realidade a ponto de transfigurá-la. O riso permeia essas relações paródicas afrouxando as tensões. As festividades promovem uma atmosfera bufa. Ela é válvula de escape, porém ainda mantém a ordem porque também responde a uma ordenança, no mínimo, temporal.

O espírito bufo também se faz presente em pessoas do nosso universo cotidiano, que desafiam a nossa razão e o nosso senso de moralidade. Riem de nós, nos jogam enigmas, nos deixam perplexos.

Sua presença é tida quase como inoportuna, ocasionando um desejo de afastamento e distância. É a mesma sensação causada em geral pelos miseráveis, mendigos e pedintes que perambulam pelas ruas, malcheirosos e maltrapilhos. (TONEZZI, 2001, p. 17).

Tais marginalizados ilustrados pela fala de Tonezzi guardam em si um parentesco social com os bufões. O despreendimento com a etiqueta social oriundo da

precariedade de suas subsistências mostram publicamente corpos sujos, expostos, com mau cheiro. As necessidades fisiológicas como comer, beber, defecar e dormir adquirem prioridade nessas existências. O descompromisso de ser aceito permite quebrar tabus.

O bufão atua no espaço entre a sabedoria e a loucura; a inocência e a maldade; a solenidade e o deboche. Neste jogo de forças opostas, o bufão nos prega instabilidade. Nossas vulnerabilidades morais e éticas ficam expostas diante de um ser cujo desvio normativo já ofusca, por vezes, nossas convicções fragilmente resolvidas como não preconceituosas e não moralistas.

O bufão hoje pode ser uma máscara. Uma máscara corporal, um artifício inventado como procedimento pedagógico com artistas da cena para descobrir seu lado grotesco, lascivo e parodiador – seu bufão. No teatro, a paródia é o recurso que permite ao bufo oscilar entre a verdade e a mentira. As imitações do bufão hipercaricaturizadas geram uma tensão entre a estranheza e a identificação. Enquanto no teatro ilusionista somos manipulados pelo jogo ficcional, na comédia bufa nos vemos manipulados pelo bufão.

O bufão transita pelo fio de uma consciência que o permite ultrapassar as barreiras dos contratos sociais que normatizam padrões da boa conveniência. Essa consciência advém de sua condição marginal, que ao mesmo tempo que os segrega da sociedade abre espaços para outros modos de existência. Entretanto, nem todos os marginalizados são necessariamente bufões:

Na ficção ou na realidade, não é todo bobo da corte, criado, mendigo, travesti ou andarilho que é bufão. Mas se estes carregam consigo denúncia, acuidade, ironia, crítica e amparam-nas sob uma matiz de deboche refinada, seja no seu discurso verbal, seja no seu discurso corporal – sempre indireto, eis então o bufão. O bufão tem consciência da sua condição social, eis o grande diferencial.” (CARMONA, 2004, p. 119).

Por meio do chiste e de um discurso oblíquo, constroem uma ótica subversiva, em que nos reconhecemos como parte de um cenário cruel – risivelmente cruel. Um espelho deformante que se vira para nós: rimos de quem na brincadeira do bufo? Circunscrever o bufão é uma tarefa árdua. É preciso apresentá-lo sob diversas facetas: dentro e fora do teatro; como máscara; elemento propulsor de outras estéticas teatrais; sobrevivente das festividades carnavalescas. A imagem corporal do bufão é uma tentativa de captura de um corpo em devir. O processo de mascaramento,

imane no jogo representacional, guarda em seu cerne a lógica bufa, desestabilizadora em sua substância. A transformação é oriunda por meio do caos e o abalo de realidades preestruturadas. Segundo Joice Aglae:

Nestes domínios do mascaramento, da imaginação, o bufão é um ser em metamorfose, em transformação e renovação. Talvez seja por este motivo que haja dificuldade em vislumbrar o caminho percorrido por esta máscara. Porém é muito perceptível a “herança” que ele carrega dos sátiros e do próprio Dionísio, o deus das transformações da terra e do tempo, da metamorfose, da fertilidade, da vida e da morte. (AGLAE, 2014, p. 52).

A ideia de constante mutação também é detectada nos fenômenos corporais, nas metamorfoses fisiológicas que o corpo faz para interação com o meio externo, por meio dos orifícios que se abrem e são a via para a constituição de um corpo grotesco que é o corpo do bufão.

Imagens de parto, de coito, de flatulência, de ingestão de comida e bebida, de saída de excrementos e fluidos corporais tais como o suor, o choro, orgasmo, a saliva ou ainda imagens de putrefação e morte agonizante mostram um ser na condição de transbordamento, cujos canais de abertura do organismo se dilatam mostrando os portais de um mundo visceral – mote poético que guarda uma história de rejeição.

Mikhail Bakhtin (2008) formula esse corpo desfigurado pensando-o como metáfora do corpo social nas festividades carnavalescas da cultura cômica popular do período da Idade Média e do Renascimento. Um corpo que se coloca em contraposição ao cânone denominado por ele como moderno, a partir do Iluminismo. Segundo o autor, o cânone moderno opera numa estética apoiada no corpo hermético, individualizado. A ideia do “belo” é galgada em cima de um ideal corporal longe da morte, da doença, da loucura, da desproporção física ou qualquer coisa que surja do descontrole vital humano.

Esses cânones consideram ao corpo de uma maneira diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito [...] A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada dos “umbrais” da vida individual [...] O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. Essas são as tendências primordiais dos cânones da nova época. É perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” forjada na época moderna (BAKHTIN, 2008, p. 26).

Figura 3 – Cristo Carregando a Cruz (1515-1516) de Hieronymus Bosch (1450-1516). Óleo sobre madeira. 74x81 cm



Fonte: Banco de imagens do Google. Disponível em:

<<https://kaleidoskopiokultural.wordpress.com/2011/10/23/cristo-carregando-a-cruz-hieronymus-bosch-uma-leitura/>> (Acesso em: 2. Mai. 2017).

Na pintura acima, as expressões faciais do povo que acompanha a procissão de Cristo são evidenciadas: as órbitas, as narinas e boca se dilatam, dando a aparência grotesca aos transeuntes. Porém, a figura de Cristo se contrapõe ao grupo de pessoas, criando um contraste entre um rosto hermético com olhos e boca fechadas e o povo ao redor com expressões opostas, criando uma narrativa que pressupõe um vínculo de intenções que interliga diferentes transeuntes.

A risada é um mascaramento que transfigura o rosto e conecta as pessoas de uma forma ébria. O humor do realismo grotesco, presente no carnaval, na obra de Rabelais e no bufão, para Bakhtin, se perdeu na medida em que houve o desenvolvimento da burguesia e de sua respectiva arte, condizente com os cânones clássicos, dos corpos etéreos e imortais. O riso burguês é comedido; o teor cômico fica reduzido aos conflitos individuais.

O conceito de realismo grotesco levantado por Bakhtin – por meio da degradação, em outras palavras, da descida à terra – promove inversão das hierarquias sociais. O Rei é destronado; há uma suspensão da ordem oficial; a praça se torna palco do povo onde o clima de festa fratura as relações hierárquicas de poder e o corpo social é osmótico e dinâmico. Segundo Bakhtin (2008), tal transbordamento dos instintos carnais está presente no carnaval, no realismo grotesco, detectado na cultura cômica popular e na obra de François Rabelais<sup>29</sup>. O bufão é estandarte nesses movimentos simbolizados pelos bobos andarilhos, pelo Rei Momo e pela multidão eufórica das praças públicas em um contexto carnavalesco.

O bufão não é um, são vários. Nos festejos carnavalescos, os quais tiveram suas origens em rituais de passagem das estações do ano, o espírito bufo reside na atmosfera festiva que mistura ritual, jogo, orgia e violência. O riso, veículo motor da bufonaria, move a transição da ordem para desordem. O ápice é o gozo e o sacrifício. O bufão é o contraponto da razão, ele é tanto o deus Dionísio quanto um folião – está dentro e fora de nós. Enquanto mito do deus grego revela nossos ímpetos mais viris e enquanto humano, ele está no que enxergamos como deslocado do humano. Ele causa riso, horror, espanto e estranhamento. No cristianismo, o bufão alude ao diabo; na ciência, alude a nossa animalidade; na literatura, ao pícaro; e no jogo, ao coringa.

O percurso da comédia e o desdobramento das formas cômico-teatrais tem uma forte herança da bufonaria. As personagens picarescas da literatura clássica<sup>30</sup> têm um lugar de aparição reservado aos momentos de descontração, os quais suavizam os conflitos das personagens em destaque. Com isso, pode-se inferir que a comédia tem um caráter marginal na dramaturgia literária e na formação do teatro institucionalizado. Enquanto fonte de expressão, o apelo corporal suprime a verborragia discursiva dos textos dramáticos, que documenta e oficializa a história do teatro ocidental, tornando penosa a pesquisa em comédia. A tragédia e o drama

---

<sup>29</sup> Em *A Cultura Popular do Renascimento e da Idade Média* (2008), Bakhtin analisa *Gargântua e Pantagruel*, obras de François Rabelais (1494-1553), escritor, que segundo Bakhtin retratou a cultura popular da renascença evidenciando a linguagem do povo e colocando o realismo grotesco nas suas narrativas protagonizadas pelos heróis picarescos, no caso – Gargântua e Pantagruel.

<sup>30</sup> Como exemplos de personagens picarescos podemos citar, de William Shakespeare, personagens como *Calibã* e *Puck* em *A Tempestade* (1623) e *Sonho de uma Noite de Verão* (1600); em *A Vida é Sonho* (1635) de Calderón de La Barca: *Clarim*; em *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes: *Sancho Pança*; na *Commedia dell'Arte*, os *zannis*. Mesmo nos textos cômicos, há uma gradação de parvoíce e a de maior grau é destinada às figuras de inteligência mais subestimada.

geralmente tem um lugar centralizado no teatro e a comédia tende a ser mais marginalizada junto às artes circenses e o teatro de animação.

Inserido nos rituais, nos mitos, ou acompanhado os soberanos, os bufões estariam sempre marcando presença nas cerimônias festivas, divertindo o rei e o povo, parodiando os atos sérios ou blasfemando as divindades (LOPES, 2010, p. 24). Assim, personagens cômicas exercem, ao lado da comédia, uma função coadjuvante ao herói protagonista. Carmona (2004, p. 120) afirma que:

Ao longo da trajetória do teatro ocidental o bufão, através de múltiplas facetas, permanece num espaço tímido na dramaturgia ou encenação oficiais, reservado aos coadjuvantes e personagens de apoio. Apresentadas nas praças e feiras, as expressões autônomas de bufonaria – em função do seu poder desestabilizador intrínseco – mantiveram-se apartadas das representações oficiais. E, quando nessas aparece, o discurso bufo é usado para fazer o contraponto relativo das verdades absolutas defendidas pelo pensamento padrão, “elaborado e digno de atenção”. Em consequência, não eclodem uma expressão significativa de dramaturgia e escola estilística completamente sustentadas pela lógica do bufão, o que nos dificulta a pesquisa.

A comicidade bufa reflete a realidade destinada ao riso, ao grotesco e à linguagem lasciva do corpo. Qual é a sua pertinência frente a nossa realidade social? Por que é importante investigar uma poética bufa?

## 2.2. Bufonaria no Brasil

O texto a seguir debate sobre possíveis indícios de como o trabalho com a bufonaria caminha em nosso país e o modo como as artes cênicas no Brasil incorporaram a comicidade bufa. Isto não significa que a pesquisa abarca a totalidade das bufonas e bufões brasileiros, pois se atém aos dados coletados no período deste estudo. Portanto, falar da bufonaria brasileira é trabalhar com a mesma noção plural presente no título do texto anterior: ela não é uma, mas várias.

As pesquisas acadêmicas e as produções artísticas encontradas envolvendo a bufonaria no Brasil estão materializadas aqui nas vozes de pesquisadoras brasileiras como Daniela Carmona, Joice Aglae e Elisabeth da Silva Lopes<sup>31</sup>. A última se debruça

---

<sup>31</sup> Em 2001, Elisabeth Lopes escreve sua tese de doutorado *Ainda é Tempo de Bufões*, em que apresenta o bufão desde as manifestações cômicas populares da antiguidade, a aparição dos bobos da corte até a revivência do espírito bufo no teatro moderno. A tese é um material que compila muitas

sobre a figura do bufão, defendendo a pertinência deste na cena contemporânea através de sua tese, um significativo material escrito no Brasil.

O bufão, na perspectiva de uma máscara teatral foi concebido por Jacques Lecoq (2010) em sua escola. De acordo com Joaquim Elias (2018, p.114), especialista em bufonaria, “de modo mais específico, podemos afirmar que a maneira como se ensina e se trabalha o estilo de jogo teatral característico dos bufões no teatro contemporâneo está diretamente ligado às pesquisas desenvolvidas por Jacques Lecoq”. Em sua obra, *O Corpo Poético* (2010), Lecoq lança seu procedimento pedagógico com os alunos: a criação uma máscara corporal, neste caso, a fabricação de outro corpo no corpo da atriz e do ator. O processo de mascaramento no trabalho da bufonaria consiste em figurar um outro sobre o corpo dos participantes, propondo duas vias. A primeira, é que a sobreposição de aleijos provoca uma alteração no tônus corporal, colocando o participante numa situação de desconforto físico e a partir disso é criado um estado de jogo.

Esse estado de jogo não é descrito nas obras de Lecoq e de Gaulier, referenciadas nesta dissertação. Daniela Carmona (2004. p.53), ao narrar sobre a experiência da criação de sua bufa, relata uma “privação concreta e não só conceitual” ao atar seus braços para compor a sua figura bufonesca. Sachs, durante a entrevista realizada para essa pesquisa<sup>32</sup>, diz: “quando eu começo a me vestir no camarim (...) quando eu boto a touca que deixa a minha cabeça deformada e a minha corcunda, ali a minha voz já muda, ali eu já sou o bufão”.

Pelo contato com as oficinas que realizei antes e pela imersão na pesquisa, percebo que as distorções que promovo no meu próprio corpo, com ou sem mascaramento, suscitam um estado<sup>33</sup> interessante para o jogo teatral com a

---

referências estrangeiras sobre o assunto (sendo também uma porta de acesso a materiais escritos não traduzidos sobre o tema), e faz múltiplas relações da bufonaria com grandes estetas do teatro ocidental do século XX, tais como Bertold Brecht, Vsevolod Emilevitch Meyerhold e Antonin Artaud. Lopes discute a bufonaria como um forte ponto geracional de um teatro que quer se revitalizar, pois aquela condensa alguns elementos da cultura cômica popular, tais como a ironia, o gracejo corporal, o duplo atoral e o jogo de representação. Tais aspectos foram um contradiscurso ao teatro ilusionista do Séc. XIX.

<sup>32</sup> A fala de Sachs corresponde a uma entrevista realizada por mim durante sua oficina *Descobrendo o Universo do Bufão*, em Itajaí – SC, em 2016. A entrevista completa encontra-se nos anexos desta dissertação.

<sup>33</sup> Reconheço que o vocábulo estado soa um tanto vago quando não há referência muito clara para traduzir tal sensação. Trago então como um exemplo ilustrativo: Azevedo (2002, p. 170), numa passagem sobre a construção da máscara corpórea, diz: “Isso termina por levar (em maior ou menor tempo, com maior ou menor esforço) a uma postura básica (ou signo-base) que denota atitudes essenciais da personagem”. Importante salientar que a máscara corpórea de que a autora trata não é

bufonaria. A segunda via do processo de mascaramento no trabalho da bufonaria é o resultado plástico dessa composição:

De acordo com Lecoq, os bufões pertencem a uma categoria de teatro que ele nomeia “teatro de imagens”, cujo gestual é adaptado aos limites corporais que os figurinos e adereços impõem aos atores, como, por exemplo, pelos enchimentos que eles utilizam para simular as deformidades. Isso dá origem a estranhos movimentos, engraçados, originais, certamente impossíveis de executar com um corpo normal<sup>34</sup> (ELIAS, 2018, p. 115 - grifo meu).

No curso de formação de atrizes e atores (com duração de dois anos) da *École Internationale Jacques Lecoq* há um período dedicado ao treinamento com essa máscara. Além deste curso, a escola eventualmente oferece oficinas de bufão em cursos de verão, com duração aproximada de uma semana. Em consequência dos estudos na escola de Jacques Lecoq, atrizes e atores que foram seus discípulos, como Philippe Gaulier, fundaram suas escolas<sup>35</sup>. A *École Philippe Gaulier* oferece cursos de bufão com duração de quinze dias a dois meses em média, ou seja, são cursos avulsos e ao mesmo tempo pertencentes a uma formação de atores e atrizes, com outras modalidades de máscaras e formas teatrais.

Gaulier (2016, p. 101) narra que durante a sua formação com Lecoq (entre 1965 e 1967), teve divergências no trabalho com a bufonaria quanto à leitura da máscara. Segundo o excerto abaixo, o autor desloca o bufão de um lugar mais arquetípico para o plano da realidade social, revestindo-o de camadas de leitura mais reconhecíveis em nossos contextos socioculturais. Mesmo mantendo o processo de mascaramento e das paródias, Gaulier abre uma segunda vereda de pesquisa:

Assim, abrem-se duas vias de estudo: a primeira é a do esteticismo artístico: os bufões elegantes, graciosos, refinados, bem-vestidos, os dos jogos de sorte (cartas, tarô, etc.) Eles vêm do céu, riem das imperfeições humanas, se divertem com elas. E a segunda, a dos bufões grosseiros, ordinários, sem firulas, ásperos, rudes, primitivos, malcriados, desengonçados, obscenos,

---

o mesmo que Lecoq faz quando cria o treinamento com a bufonaria na sua escola. Mas, percebo que o mascaramento corporal com os aleijos e enxertos suscita uma postura-base para a figura bufa e isso fomenta o estado de jogo.

<sup>34</sup> A partir do que o autor define como um corpo “normal”, creio que o que ele quer dizer é que o mascaramento corporal propõe uma pedagogia de bufonaria que propicia a exploração de movimentos corporais inusitados, os quais com o corpo cotidiano seria menos facilitada essas descobertas.

<sup>35</sup> Essas escolas são de artistas formados com Lecoq, que após concluírem o curso, fundaram escolas de formação de atores, com duração de dois anos, no mesmo modelo curricular da *École Internationale Jacques Lecoq*. Alguns exemplos são: École Lassaad (Bruxelas – BEL), LISPA (London Internacional School of Performing Arts) (Londres -UK), Cabuia - (Escuela Internacional de Creación Teatral y Movimiento) (Buenos Aires – ARG), Estudis Bertys Tovías (Barcelona – ESP), dentre outras.

deformados, toscos, loucos, pederastas, putas, judeus; ou seja, aqueles a quem as pessoas de bem haviam mandado para o pântano, os guetos, as florestas; aqueles que foram parar no campo de concentração; aqueles que antes do século XIV blasfemavam nas igrejas católicas, no Dia do Asno; as bufonas que haviam sido expulsas do paraíso (GAULIER, 2016, p. 101).

Deste modo, a partir da técnica criada por Lecoq, Gaulier cria outra chave de interpretação do bufão, enxergando-o sob o viés das diversas analogias em que o corpo grotesco criado pela máscara corporal pode proporcionar, imprimindo possíveis figuras sociais que o bufão pode ser. Gaulier estabelece uma aproximação entre os bufões medievais e os possíveis bufões da atualidade: os marginalizados e os excluídos da vida civilizada ganham um viés ordinário. Enquanto Lecoq atribui um sentido fantástico aos bufões (além dos grotescos), Gaulier os aterriza, enxergando esses bufões nos limbos sociais.

Compreendidas as referências formativas das artistas a serem comentadas no estudo a seguir, é visível que o procedimento de mascaramento corporal permeia o trabalho com a bufonaria em espetáculos e nas ementas das oficinas de bufonaria que ocorrem no Brasil. Além de ser um disparador que ativa um estado de jogo bufo, o mascaramento ganha plasticidade na cena e é um primeiro elemento que indicia de que determinado espetáculo ou resultado de oficina se refere à bufonaria.

Figura 4 – oficina de Bufão: intercâmbio dos Doutores da Alegria em Recife (2015).



Fotografia. Fonte: <[https://www.doutoresdaalegria.org.br/category\\_blog/doutores-da-alegria-recife/](https://www.doutoresdaalegria.org.br/category_blog/doutores-da-alegria-recife/)> Acesso em: 22. Mai. 2017.

Daniela Carmona, junto com Cláudia Sachs, artistas bufas, montam o espetáculo *Gueto Bufo* (1998), em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. As bufas são duas mendigas que estão num gueto e a partir disso começam realizar paródias, colocando em evidência aqueles que delimitaram suas condições sociais. Daniela Carmona possui formação no curso de bufão na *École Philippe Gaulier*. É interessante como a situação da atriz, latino-americana, brasileira, vai ser um fator importante para o seu envolvimento com a técnica do bufão.

Ao desejo de aplicar a técnica do bufão, agregavam-se as impressões que tivera como cidadã do Terceiro Mundo, estudando numa Europa socialmente organizada. Ficara humanamente chocada com tantas diferenças de condições econômicas e sociais no planeta. Evidente que esta informação não me era nova, mas vivê-la dentro de um território do primeiro mundo – concretamente e durante um período prolongado – mudava substancialmente algo em mim. Mesmo tendo estudado no exterior numa situação confortável, com bolsa de estudos, não deixara de ser terceiro-mundista. As diferenças ficaram claras. (CARMONA, 2004, p. 51).

**Figura 5** – Espetáculo *Gueto Bufo* da Cia. Do Giro (2009). Fotografia. À esquerda, Cláudia Sachs e sua bufa Filó; à direita, Daniela Carmona e sua bufa, Vênus.



**Fonte:** Blog de crítica teatral de Porto Alegre – RS. Disponível em: <<http://teatropoa.blogspot.com.br/2009/06/gueto-bufo.htm>>. Acesso em: 20. Ago. 2017.

Vê-se na fala Carmona que a máscara bufa propõe uma consciência política, um fator que estimula atrizes e atores a se filiarem com o trabalho técnico de bufonaria desenvolvido nestes cursos via Pedagogia das Máscaras (Lecoq e Gaulier). Isso requer aprofundamento ao compreender os enunciados da máscara e do jogo bufonesco, pois a partir deles se desenvolvem a personalidade do artista e seus referenciais de opressão. A mobilização pessoal-política da máscara é exemplificada na passagem da narrativa de Carmona sobre o processo de descoberta da linguagem bufonesca na sua formação com Gaulier.

A bufona Vênus apareceu sem avisar. Lembro do primeiro exercício em que percebi seus traços essenciais: estava em cena e minha figura começou a funcionar. Entusiasmado, Gaulier lançou mão de um texto de bufões de sua autoria e pediu para uma atriz da Nova Zelândia ler, frase a frase. Eu deveria repeti-las, conservando o mesmo estado pelo qual ele se encantara. A atriz era um pouco arrogante e, ao ler a frase, sem perceber, fazia correções na minha pronúncia: exagerava a dicção, lia lentamente, enfatizava alguns sons.

Comportava-se como um dono adestrando seu cãozinho. É lógico que não pretendia fazer isso intencionalmente, mas talvez a situação de fazer parte do país de maior renda per capita do mundo – ao menos no momento era – autorizava-a a lidar de forma tão pateticamente protecionista e preconceituosa com uma brasileira, que vivia num país pobre e sem condições. Fingindo acatar suas observações, repetia as frases, porém com um tom de deboche muito sutil, imitando-a com muita simpatia, comportando-me como seu cãozinho. Gaulier e toda a turma riam muito da perspicácia do jogo – finalmente! - e a atriz não se dava conta de que o objeto de deboche era ela e ria junto. Ali descobri a lógica do bufão. (CARMONA, 2004, p. 53).

O jogo descoberto por Carmona me faz pensar que assumir sua bufona ou seu bufão requer entrar em contato com sua reação de deboche frente a situações de humilhação. Percebe-se que um contexto real – a condição sociocultural dos países de origem das atrizes - permeou o jogo bufo tornando a bufonaria uma manifestação crítica às questões sociais. O deboche neste exemplo denuncia e promove o riso, colocando as questões “sérias” no plano do ridículo, sem deixar de problematizá-las.

Similarmente à máscara da palhaça e do palhaço (o nariz vermelho), cuja exposição da artista preenche o jogo com o público, a máscara bufa também opera nas idiosincrasias da artista como elemento forte de conexão com o espectador. Na palhaçaria, o rosto do ator e da atriz fica bastante à mostra, coberto apenas pela menor máscara do mundo, o nariz vermelho. Este coloca em evidência estados interiores, denunciados pelo olhar. Com ela, ocorre um processo de dilatação do ridículo e das fragilidades de cada um e assim a humanidade da palhaça e do palhaço é revelada por meio da humanidade da atriz e do ator.

A máscara bufa, no entanto, adquire outra forma, cobrindo ao máximo o corpo de quem a usa. O corpo cotidiano é escondido e ao mesmo tempo contorcido pelos enxertos e aleijos forjados. Para manter a nova configuração corporal é preciso jogar com o desconforto de estar desequilibrado e com os membros distorcidos. A força criada para sustentar o novo corpo em jogo é a que sustenta as blasfêmias de artistas bufas.

Nisso, o vetor de riso no jogo bufo tem outro direcionamento; é um vetor contrário ao da palhaça e do palhaço. Enquanto este é alvo do riso, a bufona e o bufão debocha da sociedade. Mesmo que seja uma figura ridícula, parva, a bufona e o bufão se utilizam disso para blasfemar – sua deformidade é uma arma. O seu aspecto grotesco o/a torna risível ao mesmo tempo que repugnante. Se as figuras de poder que exercem algum tipo de opressão são alvo de comicidade, a artista bufa aqui é um

sujeito social que escancara suas críticas: bufona, artista e cidadã se fundem num jogo de representação e manifesto político.

É observável a influência de escolas europeias na inserção da bufonaria como máscara teatral no Brasil, mais precisamente na região sul. Aline Marques e Simoni de Dordi em 2008 ganharam o *prêmio Açorianos de Teatro* com *As Bufa* (RS), espetáculo teatral no qual duas bufas são encontradas em um teatro abandonado e então se deparam com o público. O jogo parodístico é o fio que desenvolve as relações com as bufas e espectadores.

A peça *As Bufa* foi resultado de trabalho de conclusão de curso de graduação no curso de Artes Cênicas da UFRGS de Aline e Simoni. O material de pesquisa deste, relacionado à bufonaria, foi investigado pelas atrizes em uma disciplina da graduação em Teatro. A docente propôs em aula um estudo prático de bufonaria. Aline estudou posteriormente à circulação do espetáculo, com Daniela Carmona e, em seguida, com Philippe Gaulier.

**Figura 6** – Espetáculo *As Bufa* (2009). À esquerda Aline Marques e sua bufa Celói; à direita Simoni de Dordi e sua bufa Ventania. Fotografia.



**Fonte:** Blog do espetáculo *As Bufa*. Disponível em: <<http://asbufa.blogspot.com.br/p/o-espetaculo.html>>. Acesso em: 20. Mai. 2017.

Cláudia Sachs<sup>36</sup> estudou com Jaques Lecoq, mas o contato com a técnica do bufão foi com Daniela Carmona num curso ministrado por ela e, sucessivamente, na criação e circulação da peça *Gueto Bufo*. Assim, podemos dizer que Jaques Lecoq cria a técnica; Gaulier a redimensiona; atrizes como Daniela Carmona, Aline Marques e Simoni de Dordi estudam com Gaulier e fazem uma produção em bufonaria que englobam montagem de espetáculos e oferecimento de oficinas. Cláudia Sachs, que estudou com Carmona, configura-se como um caso de uma artista que constrói sua própria formação como bufa, no Brasil.

Figura 7 – Imagem de uma das improvisações clássicas da máscara do bufão: os anões, na *École Philippe Gaulier*. (2013) Fotografia.



Fonte: Blog de Jack Buchanana. Disponível em:  
<<http://jackbuchananactorabroad.blogspot.com.br/2013/03/bouffon-day-one.html>>  
Acesso em: 20. Mai. 2017

Diante disso, é interessante pensar não somente do percurso da técnica, mas como ela se enraíza no Brasil e engloba as motivações pessoais e políticas de cada

---

<sup>36</sup> Cláudia Sachs estudou o primeiro ano da *École Internationale Jaques Lecoq*. Neste período, são trabalhados com os alunos análise de movimento, preparação corporal e vocal, máscara neutra e outras práticas que preparam os estudantes para o segundo ano, em que se realiza o trabalho de máscaras expressivas, dentre elas o bufão.

artista. É relevante comentar também que os recursos técnicos de bufonaria fazem alusão aos bufões oriundos de períodos da história europeia bem anteriores ao contexto de promoção de escolas institucionalizadas de atuação.

### 3. DO BODE EXPIATÓRIO À BUFONA

---

A discussão presente no capítulo sobre os bufões se encerra com os comentários de Jaccard acerca da loucura, da fabricação de bodes expiatórios, do corpo grotesco e de um riso que denuncia os condicionamentos de poder implícitos, do qual tanto estamos submetidos quanto os reproduzimos.

Retomando essa ideia, é possível agregá-la à visão sobre o poder disciplinar, em que Foucault (1987) explica que replicamos os padrões de condicionamentos coercitivos que recebemos: “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (p.156-7). Nesse sentido, a bufonaria quando algo engajado-político pode deflagrar essas relações de poder, à medida que bufas e bufões comentam sobre os mecanismos políticos e culturais da sociedade.

Ao lembrar da junção loucura e bode expiatório de Jaccard (1979, p.10), entendemos que o louco “contesta nossas certezas e nos diz coisas inoportunas e escandalosas, que não queremos ouvir”. Com isso, é mais fácil querer livrar-se daquilo que ameaça nosso juízo do que revisitarmos a nossa construção cultural. Por conseguinte, é comum associar a bufonaria aos renegados. Mas se pensarmos na mulher bufa, *como é o processo de sua expiação? De quais pontos de vista a mulher pode ser vista como bufa?*

Apresento alguns materiais que debatem a visão subalterna acerca da mulher e percebo duas perspectivas acerca deste processo: a expiação e o riso. O primeiro destes materiais traz a fabricação dos bodes expiatórios, apropriando-se dos conceitos de abjeto e objeto, ambos interessantes para explicar o funcionamento da repulsa – ação que deflagra a sensação de repugnância diante de algo apavorante.

O olhar de Julia Kristeva<sup>37</sup> colabora para compreendermos a abjeção como uma forma de delineamento cultural. Ela amplia este conceito dizendo: “Não é, pois,

---

<sup>37</sup> Júlia Kristeva (1941) é filósofa, psicanalista e teórica feminista. Suas obras se desenrolam em literaturas ficcionais e filosóficas. Em uma de suas obras, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [Poderes do horror: um ensaio sobre abjeção] (1980), ela destina um capítulo ao abjeto, apresentando e explorando o conceito de *abjeção*.

a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (1980, p. 4). A comparação etimológica entre abjeto e objeto aponta um olhar mais analítico sobre o *ab-jetar*, que significa lançar para longe, arremessar, repelir<sup>38</sup>:

O termo “abjeto” tem origem no latim *abjectus*, particípio perfeito passivo do verbo *abicio*, junção de *ab* (para longe, distante, para baixo) e *iacio* (jogar, lançar, arremessar): “jogar, lançar, arremessar, ejetar, expelir, expulsar para longe”, “deixar de lado”, “abandonar”, “colocar para baixo”, “afastar”, “retirar”, “derrubar”, “cuspir”. Já o termo “objeto” tem origem em *objectus*, particípio perfeito passivo do verbo *obicio*, junção de *ob* (em direção de, contra o, em relação a, em face de) e *iacio* (jogar, lançar, arremessar): “lançar, jogar, arremessar, pôr na direção de”, “colocar no caminho de”, “ajustar a”, “ajeitar”, “arranjar”, “oferecer”, “apresentar”, “expor”, “interpor”, “confrontar”. (KRISTEVA, 1980, p. 2).

Objeto e abjeto são entes distanciados, a relação do sujeito com esses entes os diferenciam um do outro. O prefixo *ab* denota recusa, evidenciando a negação de uma presença, enquanto que o prefixo *ob* descreve o diálogo com outra matéria, pelo reconhecimento da sua existência.

A partir dessas definições, podemos inferir que o ato de abjetar pode ter ligação com a fabricação de bodes expiatórios, que se pensados pela lógica do pensamento ocidental e da cultura judaico-cristã, algumas condições sexuais, de gênero, étnica e de existência, são repudiados frente ao discurso dominante ditado pelo patriarcado e pela cultura heteronormativa. Assim, o abjetar enquanto ato revela, sob uma espécie de autodefesa. O abjeto, na minha interpretação, pressupõe uma interferência que abala o paradigma.

O abjeto é uma espécie de estrangeiro, cujo olhar lançado sobre este anula sua alteridade. Qualquer tentativa de decifrá-lo põe em risco as concepções sólidas do analista. Não há dois, mas um que se sobrepõe ao outro, sendo este outro alguma coisa que nem nome deveria ter, porque não deveria nem estar ali.

---

<sup>38</sup> Aqui cabe um adendo muito curioso para mim, que os verbos elencados na citação de Kristeva são similares ao verbo bufar, considerando que o cuspe, o sopro, a flatulência são ventosidades que ao serem expelidas, também repelem os excessos corporais. Refutando a bufonaria como uma comicidade atroz, na medida que a bufona expõe por meio da paródia e do deboche, seus objetos de problematizações, vê-se que há um revide: as questões que colocam a bufona como algum tipo de abjeto, são externalizadas por esta de forma abjetal. Deste modo que a noção de grotesco, de estranho e de repulsivo são relativizados pela bufona considerando a presença de lógicas normativas que ditam as aprovações sociais.

A aproximação com o conceito *abjeção* é importante enquanto contribuição para entender algumas relações com o gênero feminino. O ensaio intitulado *Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não-civilizados* (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p. 12) aproxima a mulher e os negros ao levantar a discussão da ciência como um fator que, ao longo da história ocidental, legitimou os preconceitos que envolvem as mulheres e as pessoas negras: “Em particular, interessa-nos o modo como a constituição da sociedade moderna e do discurso científico resultou em imagens monstruosas de alteridade, na produção discursiva de corpos considerados exóticos e no limite, abjetos.” Para os autores, o monstruoso entra em debate porque demarca o limite entre “criação e corrupção, ordem e caos, civilização e barbárie”.

Em relação ao corpo, o monstruoso durante o advento da ciência moderna, junto à lógica mercadológica do capitalismo, é atribuído aos corpos não-normatizados, tornando-os objetos exóticos ao mesmo tempo em que são abjetados. Os autores trazem a figura de Saartjie Baartman (1789-1815)<sup>39</sup> como um exemplo que condensa em sua condição de mulher e negra a reificação pelos sujeitos europeus e brancos. Amanda Braga (2013) traz um pequeno trecho sobre a biografia de Saartjie Baartman:

Nascida na África do Sul em 1789 com 1,35m de altura, aquela que ficou conhecida como Vênus Hotentote, ou Vênus Negra, pertencia ao povo Khoisan, considerada a mais antiga etnia humana estabelecida da parte meridional da África, cujos invasores europeus denominaram, mais tarde, de Hotentotes ou Bosquímanos. Desconhecendo seu nome de batismo, foi chamada de Saartjie (“pequena Sara”) por uma família de agricultores holandeses que morava próximo à Cidade do Cabo, por quem foi adotada aos 10 anos na condição de serva e de quem assumiu o sobrenome, passando a chamar-se Saartjie Baartman. Pertencente ao povo Hotentote, herdou as características físicas pelas quais ficaram conhecidas as mulheres de seu povo: uma espécie de “avental frontal”, ou “avental hotentote”, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais; bem como a esteatopigia, o que lhe conferia um acúmulo de gordura nas nádegas, fazendo-as maiores, mais salientes e elevadas em relação ao padrão europeu (BRAGA, 2013, p. 64).

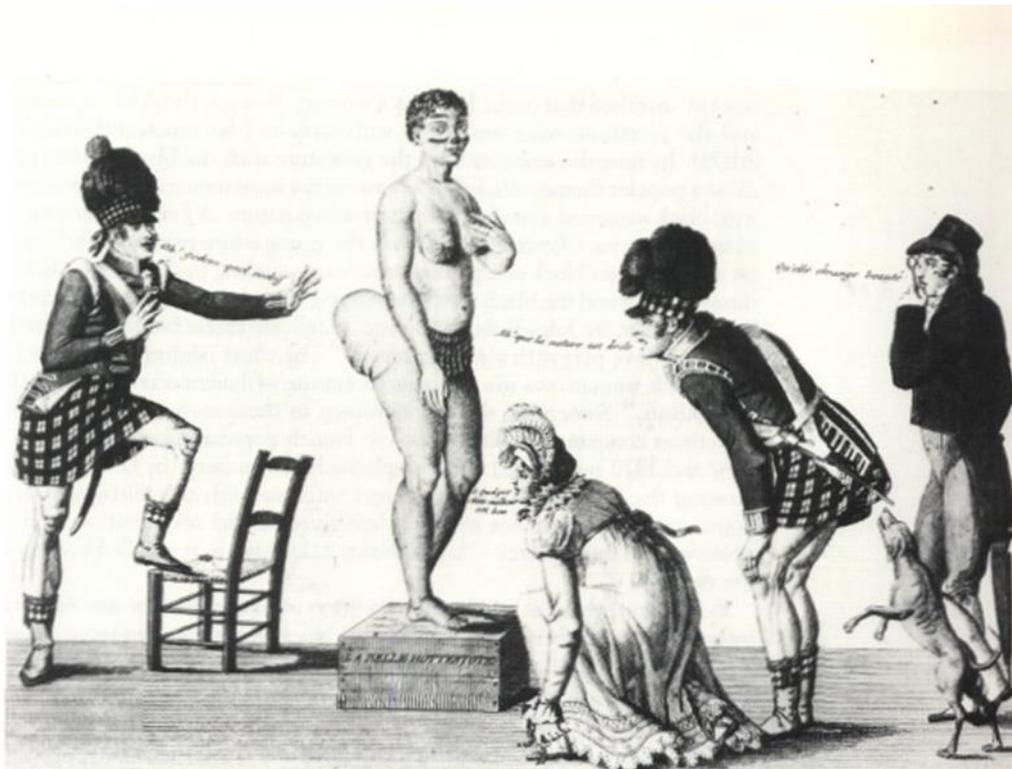
Por suas características físicas e étnicas, Saartjie Baartman foi vista como um corpo exótico pelo olhar colonizador europeu. Ela foi exposta em feiras, teatros e circos como um ser animalizado – enjaulada, seminua, caminhando de quatro para

---

<sup>39</sup> Amanda Braga, em sua dissertação *Retratos em Preto e Branco: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil*, de 2013, traz a discussão o nome Sara Baartman, mas em outras leituras encontrei relatos sobre essa mesma mulher, com uma grafia diferente: *Saartjie Baartman*.

que seu quadril ficasse a mostra (BRAGA, 2013 p. 64). De acordo com Braga (2013), os povos africanos e indígenas eram não somente alvo de dominação e aculturação como também eram tratados como corpos estranhos, dignos de serem estudados e classificados, além de servir como objetos de contemplação e entretenimento.

Figura 8 – *La Belle Hottentot*, gravura francesa do Séc. XIX. 320X240. Autor desconhecido.

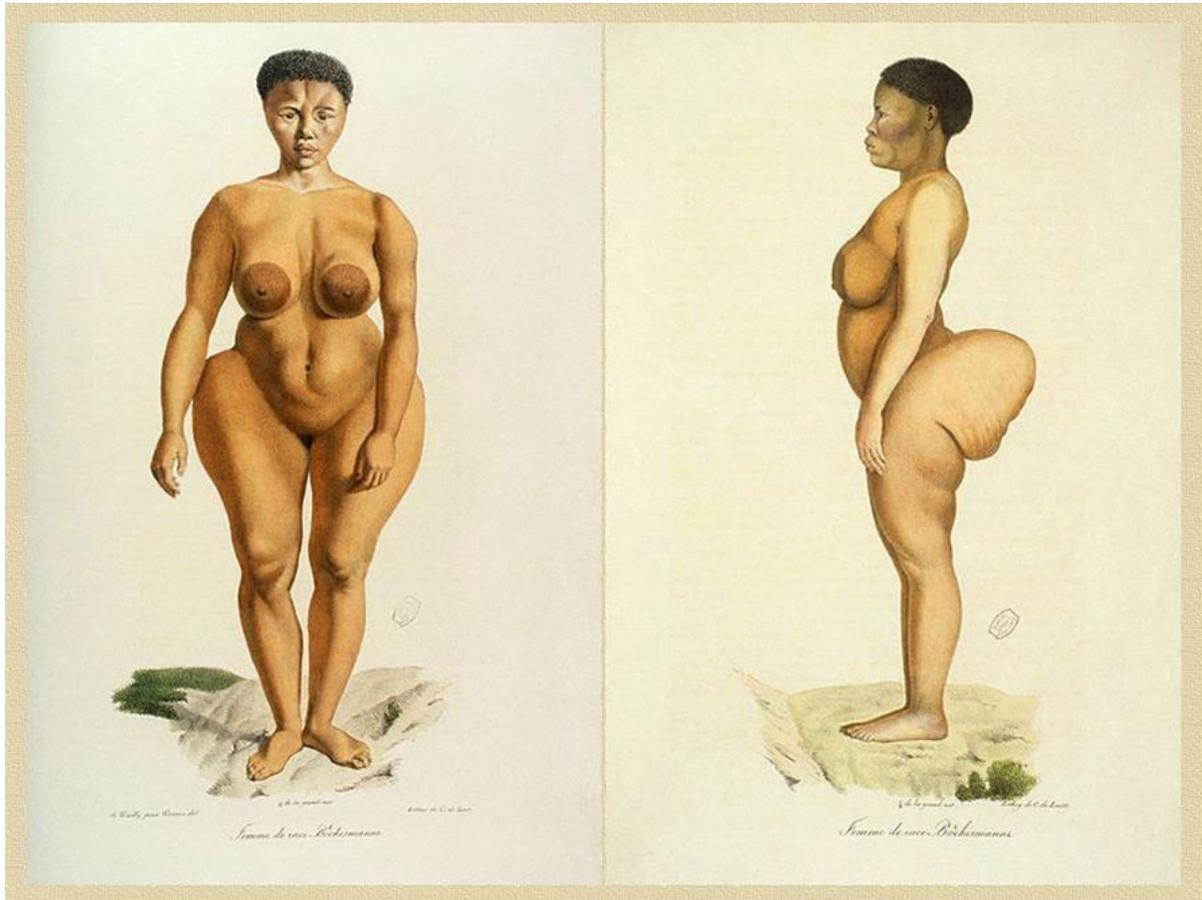


Fonte: <https://flashbak.com/saartjie-baartman-the-hottentot-venus-who-aroused-the-victorians-50638/>. Acesso em: 04 de jul. 2019

Na imagem acima, Saartjie é colocada num pequeno tablado, para observação do seu corpo de forma espetacularizada. Apesar de não conseguirmos ler as falas das pessoas<sup>40</sup> que a cercam, as expressões corporais e faciais evidenciam o olhar hegemônico do europeu, tratando Saartjie como uma aberração da natureza.

<sup>40</sup> Como o acesso as imagens de Saartijie se deram por mídias digitais, não foi possível ampliá-las para que as falas ou as legendas ficassem legíveis.

**Figura9** - Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. A história geral dos mamíferos com originais coloridas, desenhadas a partir de animais vivos. Paris. A. Belin. 1824. tomo 1. Pranchas 1 e 2: Paris, Muséum d'Histoire Naturelle, biblioteca.



**Fonte:** <https://flashbak.com/saartjie-baartman-the-hottentot-venus-who-aroused-the-victorians-50638/>. Acesso em: 04. Jul. 2019

O cativo de Saartjie Baartman demonstra não somente sua reificação, como também demonstra o pensamento vigente na época, no qual qualquer ameaça à norma deveria ser contida: “A presença da jaula ratificava seu caráter supostamente perigoso, selvagem e incivilizado, diretamente relacionado, à época, à crença de uma sexualidade ameaçadora, já que incontrolável” (BRAGA, 2013, p. 64).

Observar tais imagens levantam alguns questionamentos: Por que Saartjie Baartman era considerada perigosa? Que tipo de violação traz a existência dessa mulher? O preconceito racial se apresenta aqui na associação da libido com as partes baixas do corpo de Saartjie, “dentre os grupos de raça inferior, a mulher, em particular,

figurava ainda como mais inferior, uma vez que era limitada sua capacidade racional em detrimento do seu instinto” (BRAGA, 2013, p. 65-6). Pela sobreposição de camadas de preconceitos de raça e gênero e de suas características físicas, depreende-se que, dentre os grupos considerados de raça inferior, recaía sobre esta mulher negra, ainda mais inferiorizada, o fardo de ser um objeto de apreciação exótica.

Por fim, sobre Saartjie, é preciso que se diga: mesmo depois de morta, em 1815, aos 26 anos, seu corpo continuou a ser exposto. Sua genitália, nunca descoberta durante as apresentações que fazia, foi retirada por Curvier, conservada em formol e exposta juntamente com outros órgãos, inclusive o cérebro, até 2002, no Museu de História Natural de Paris – depois chamado de *Musée de l’Homme* [...] Assim, após receber atestado científico de sua inferioridade racional, sexualidade aflorada e aproximação com os babuínos pelo desenvolvimento de suas nádegas, Saartjie continuou a se apresentar, dessa vez em frascos de formol que ilustravam as prateleiras do Musée. Apenas em 2002, por reivindicação de Nelson Mandela, seus órgãos, bem como uma caixa com sua ossada foram devolvidas à África do Sul (BRAGA, 2013, p. 72).

A dicotomia típica do pensamento europeu que acompanhou o movimento colonizador da América e da África separa mente-corpo, razão-instinto, civilidade-animalidade, estruturando também a redução da mulher a um objeto erotizado, esvaziado de raciocínio. Contrapondo a mulher negra e indígena, classificadas como símbolos de sexualidade pervertida, tem-se a mulher europeia branca, lânguida, pronta para ser deflorada.

No capítulo denominado *Ódio em A Mulher Eunuco*, Germaine Greer<sup>41</sup> (1971) comenta a repulsa que paira sobre as mulheres. A visão inocentada das mulheres brancas, jovens e burguesas denuncia, segundo a autora, um discurso de ódio às mulheres, eufemizado pela literatura romântica.

Os românticos desenvolveram a sugestão que sempre esteve na literatura erótica, que o verdadeiro prazer sexual era necessariamente inferior às imaginações ardentes da luxúria, numa completa formulação da superioridade de melodias escutadas sobre as escutadas. Os grandes casos de amor eram truncados pela morte, ou aqueles jamais gozados devido a algum outro embargo. A dicotomia mente-corpo, que podem ter julgado extrair de Platão, estava de fato estabelecida na sensibilidade dos europeus, então justificada por Descartes. O gosto romântico pela heroína moribunda é ele mesmo uma manifestação de nojo sexual e ódio à mulher. Imaginar uma

---

<sup>41</sup> Germaine Greer (1939) é acadêmica, escritora e sua obra *A Mulher Eunuco* (1970) é um de seus escritos mais significativos e é ordenado em capítulos cujos títulos são partes do corpo humano, que são problematizados vistos sob a ótica do corpo feminino.

mulher morrendo é o equivalente a matá-la: imolada no altar da mortalidade, ela pode ser gozada com temerosa exaltação. [...] Mesmo um poeta tão de agora como Dylan tem duas espécies de personagens femininos em suas imagens – a dama de tristes olhos das planícies, a moça do norte, que é inviolada e inviolável, e as outras que são humanas, confusas e desprezíveis (GREER, 1971, p. 211).

*Por que nessa imagem da mulher virgem são acopladas características como a da debilidade física? A bandeira da mulher frágil pode ser lida como uma forma de controlar o corpo feminino? A estética ultrarromântica byroniana, representada pelos jovens amantes apaixonados, pode ser vista como um sintoma de violência destinada aos corpos das mulheres.*

Figura 10 – Ophélia (1851-2) de John Everett Millais (1829-1896). Óleo sobre tela.  
Tamanho: 762 x 1118m.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/microtate-3>.

Acesso em: 04 de Jul. 2019

Uma psicologia é traçada, que a partir da imagem de uma moça fraca de corpo e espírito, abre-se a permissão para o estupro sob a desculpa da descoberta do amor desenfreado de um jovem. Ele é a pulsão; a moça (débil), um depósito. Na lógica romântica na literatura, a virgem doente, insana ou morta compõe com o circuito de características “macabras” que desenham a estética do movimento. Temos abaixo um poema de Álvares de Azevedo, um dos poetas da geração *Mal-do-Século*, uma das denominações da segunda fase do romantismo.

[...] Quero eu mesmo de rosa o leite encher-lhe E de amorosos prantos perfumá-la...  
E a essência dos cânticos divinos No túmulo da virgem derramá-la.

Que importa que ela durma descorada E velasse o palor a cor do pejo?  
Quero a delícia que o amor sonhava Nos lábios dela presentir num beijo. [...]  
(AZEVEDO, 1853, p 40.)

O desejo da persona<sup>42</sup> do poema por um cadáver não deve ser reduzido a uma simples pulsão pela morte, derivada da estética romântica europeia. Partindo do debate da mulher expiada, podemos inferir que a moça desejada é idealizada pelo viés do intocável: tornar a mulher morta na imaginação pode ser uma maneira de alimentar um desejo por um corpo inatingível, por não responder com o mundo tangível.

Se um corpo morto é um corpo passivo, então, compreende-se a musa como uma mulher passiva – seja morta ou doente, santa ou louca – de corpo e pensamentos manipulados e manipuláveis pelo mundo patriarcal. Esta relação com uma mulher passiva é uma ação violenta. Enquanto houver o sexo violento vestido de amor romântico pelas mulheres idealizadas (virgens, jovens, submissas) haverá uma cultura de estupro, mesmo que velado.

Propondo um deslocamento histórico até o Brasil contemporâneo do ano de 2017; podemos elencar um caso que reverberou bastante discussão nas redes sociais da internet por causa de uma letra de funk brasileiro<sup>43</sup> chamada *Surubinha de leve*

<sup>42</sup> O eu-lírico ou a voz de um poema, conto ou música não necessariamente é o autor. Como exemplo, há diversas canções de Chico Buarque cujas personas são outras pessoas que não ele mesmo, uma mulher dona de casa, um escravo, um pedreiro, uma mãe que perdeu um filho.

<sup>43</sup> Apesar de fazer essa crítica, reconheço o Funk Brasileiro como um movimento artístico-cultural da periferia, que integram artistas que se colocam politicamente compondo letras que questionam a situação de machismo e a homofobia. A título de exemplo cito a MC Linn da Quebrada, MC Carol e

(2017), cujo conteúdo não somente exhibe traços de uma cultura patriarcal, mas explicita a apologia ao estupro<sup>44</sup>.

As mulheres consideradas promíscuas são alvo de ódio e de violência. Na letra, elas são chamadas de putas e tratadas como objetos de diversão perversa. Mc Diguinho<sup>45</sup>, autor do funk, compôs uma letra cuja persona sugere embriagar as mulheres para depois estuprá-las e abandoná-las. A ação ironicamente chamada de *Surubinha “de leve”* sugere um ar tênue à intenção de estupro destinada às mulheres participantes da orgia. Tais comportamentos correspondem à crítica de Germaine Greer, porque temos uma vez mais mulheres debilitadas, neutralizadas, sem possibilidades de uma reação mais contundente frente ao estupro:

É o Celminho que tá mandando anda chama  
 É o Diguinho que tá mandando anda chama  
 Pode vim sem dinheiro  
 Mas traz uma piranha  
 Mas traz uma piranha  
 Brota e convoca as puta  
 Brota e convoca as puta  
 Mais tarde tem fervo  
 Hoje vai rolar suruba  
 Só surubinha de leve  
 Surubinha de leve com essas filha da puta  
 Taca bebida depois taca pica  
 E abandona na rua

Ao compararmos os textos de Álvares de Azevedo e Mc Diguinho temos o ódio à mulher exposto pelo viés do desejo desenfreado, o qual coloca de forma absoluta as pulsões de contato físico que envolvem o homem como portador supremo de suas vontades, além da demonstração de poder. No imaginário retratado no poema e na letra de Funk, respectivamente, a presença do desejo da mulher é anestesiada, seja pelo contexto de “causar” uma morte a moça ou pela embriaguez dado as outras

---

Karol Conká. O que trago aqui, no entanto, é uma letra de Funk que, como outras, propaga o ódio às mulheres através da apologia ao estupro.

<sup>44</sup> Creio que essa dissertação é a oportunidade de colocar em evidência questões referentes à sexualidade da mulher e de como estas denotam a existência do ódio por elas.

<sup>45</sup> MC Diguinho é autor de várias canções que apologizam o estupro, causando movimentos que visam barrar a circulação de suas letras.

moças. O tesão da mulher não é comentado, não tendo espaço para que exista o consentimento para o sexo ou não.

Mesmo que ambas as composições promovam o ódio, elas carregam vestes diferentes. Enquanto a violência à virgem morta é embalada pelo amor romântico, na orgia apresentada no funk, as mulheres são alvo de um ódio mais descarado, no tratamento de descarte dado aos seus corpos.

O que podemos traçar da problematização da virgem débil como objeto de amor divinal, a apologia ao estupro (da letra do funk) e outras violências às mulheres junto à exposição da biografia de Saartjie Saara? Destaco primeiramente o silenciamento sobre as mulheres pertencentes aos casos listados. A biografia de Saartjie nos narra a vida de uma mulher enjaulada. Nas imagens poéticas ultrarromânticas, a voz da mulher não existe. Na letra de MC Diguinho, não há espaço para imaginar uma reativa das mulheres violentadas. Há um exílio dessas mulheres dentro da partilha social, afetiva e sexual no imaginário masculino. Mais a fundo, não há partilha.

Há amordaçamento, emudecimento, torpeza, vulnerabilidade. A boca é atada, o corpo manipulado e exposto. A mulher que fala e manifesta seu corpo por si própria é neutralizada pelo pensamento patriarcal. Somente um tem o direito a falar, amar, transar e gozar. A vagina se não for normatizada - é perigosa, se é idealizada - é deflorada e se simplesmente existe - é objeto de violência. As mulheres não somente são objetificadas como abjetadas.

Se o abjeto tem a ambiguidade do nojo e da epifania, ele demarca os territórios do eu e não eu (Kristeva, 1980). Junto a isso separa o assimilável do não assimilável. O corpo, a psique e a sexualidade feminina (ainda nos três exemplos citados) são territórios que representam algum tipo de perigo social. O estranho é isolado; o ameaçador ou é sublimado - como fazem os poetas românticos ou cuspidos - como sugere Mc Diguinho.

Kristeva fala que o ato de abjeção nega o ente abjetado como objeto, além de causar a abjeção de si mesmo. O próprio sujeito é arremessado de si, e a reação comum a esse movimento é o de afirmar mais seu modelo pré-existente. Nesse caminho, voltamos mais uma vez a fabricação dos bodes expiatórios, ou seja, aqueles que padecem por carregar as máculas provenientes dos acordos morais.

A bufonaria dialoga constantemente com a abjeção. Se no percurso da cultura ocidental, convencionou-se que o sujeito bufo é o portador de algum desvio físico e/ou psíquico, por não estar delimitado na normatividade social, temos o enquadramento como forma de separar o dentro e o fora, a regra e a exceção.

*Diante disso, quais os desvios da sujeita bufa? Ela é portadora de quais máculas da normatividade? Como a doença física e psíquica foi acoplada na mulher em seu trajeto histórico na cultura ocidental? Essas atribuições a tornaram cômicas ou portadoras de sabedoria?*

O processo de patologização sobre a mulher, no contexto do século XIX, conforme algumas discussões propostas por Silva Alexim Nunes<sup>46</sup> (2000) foi uma tentativa de enfraquecer os corpos femininos sob o diagnóstico da fragilidade física; de subestimar-las intelectualmente sob o diagnóstico da loucura e do descontrole emocional e de bloquear sua sexualidade, sob o diagnóstico da histeria.

A autora comenta o processo de beatificação materna, o qual impõe um modelo de conduta da boa mãe – as que escapam desse eixo são seladas como mulheres desviantes, que traíram o instinto maternal. O que a autora traz de interessante nessa discussão é que mesmo que se cave uma categoria de exceção que separam as boas mulheres das más mulheres, a própria regra do que é normativo, estabelecida pelo pensamento médico, é construída detectando a mulher em si como um ser potencialmente desviante.

Para alguns médicos, essas mães seriam uma aberração, um erro da natureza, que apontaria para uma estrutura patológica, uma exceção à regra. Para outros, a existência desse tipo de mulher seria a comprovação de uma estrutura perigosa inerente ao sexo feminino. Nessa perspectiva, elas não seriam uma exceção. É essa a segunda vertente de pensamento, apontando para um perfil feminino virtualmente perigoso, que ganha força a partir principalmente da segunda metade do século. Pode-se observar nos discursos médicos dessa época uma espécie de inventário de comportamentos femininos classificados como “anti-sociais”, numa tentativa de demonstrar o

---

<sup>46</sup> Possui graduação em Medicina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976), mestrado em Medicina Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1983), doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), e Pós-doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2011). Professora de Psicologia Médica da Faculdade de Medicina da Universidade Estácio de Sá. Psicanalista, membro do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos. Pesquisadora do grupo Epos - genealogias, subjetivações e violências do Instituto de Medicina Social da UERJ. Editora executiva da Revista Epos. Tem experiência na área de Psicanálise, Psiquiatria, Psicologia Médica e Saúde Coletiva, com ênfase nas áreas de história da psiquiatria e psicanálise, psicanálise e cultura, sexualidade e gênero, feminilidade, psicologia médica e relação médico-paciente. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/7457597359567177>. Dados informados pela autora. Última visualização em 19/07/2018.

auto grau de periculosidade a que pode chegar uma mulher. Prostituição, aborto e infanticídio são alguns dos temas que os médicos vão tentar sustentar essa hipótese. (NUNES, 2000, p. 81).

Diante disso, a autora discorre sobre a associação da degeneração com os comportamentos não assimiláveis socialmente. A ciência médica sob o aval do discurso científico, patologizou os chamados degenerados, justificando suas existências enxergando-os sob o estado pré-civil. Nessa esteira, a mulher era vista como um ser potencialmente degenerado, num conjunto que interliga louco, criminoso e perverso.

“A associação mulher-criança-selvagem se faz na tentativa de provar o déficit físico e moral da mulher que seria, conseqüentemente, pouco evoluída” (NUNES, 2000, p. 95). Com isso, se atribui à figura feminina, o excesso e o irracional. O estigma da santa ou da diaba, presentes num só corpo, o selam de uma forma que são objetificados - pelo silenciamento e pela manipulação e abjetificados - por serem vistos como um delito.

Objetar e abjetar possuem a mesma raiz: *iacio* (KRISTEVA, 1980), que significa arremessar, jogar, lançar. Para realizar as ações desses respectivos verbos, há que se engajar força física, há que se negar fisicamente o corpo que está diante do sujeito. Nessa ação não é o sujeito que se afasta, é ele que afasta o corpo, delimitando assim o protagonismo do seu território de atuação no mundo.

Assim, se busca tentar interligar a mulher e a bufona. Se existe uma história dos bufões, eu arriscaria começar a história da bufona por aqui. Entretanto, temos mais um elemento importante. Se nesse pequeno texto algumas amarrações foram testadas para verificar a abjeção da mulher, precisamos ver quais outros aspectos da bufonaria existem que podem se manifestar em corpos e histórias de mulheres. Na tese *HISTERIA: A unidade perdida* (2011), Helena Maria Amaral do Espírito Santo<sup>47</sup>, partindo das definições de um dicionário de latim-português, discorre sobre as origens da palavra histeria, um mal associado à mulher.

---

<sup>47</sup> Helena Maria Amaral do Espírito Santo. É Doutorada em Saúde mental pela Universidade do Porto em 2009. É Professora Auxiliar e Investigadora-coordenadora no Instituto Superior Miguel Torga. Publicou 51 artigos em revistas especializadas e 26 trabalhos em atas de eventos, possui 5 capítulos de livros e 1 livro publicados. Possui 4 produtos e outros 12 itens de produção técnica. Participou em 11 eventos no estrangeiro e 2 em Portugal. Orientou 1 tese de doutoramento, orientou 50 dissertações de mestrado na área de Psicologia. Recebeu 2 prémios e/ou homenagens. Atualmente coordena 4 projetos de investigação. Atua na área da Psicologia clínica com ênfase nas terapias cognitivo-comportamentais. Nas suas atividades profissionais interagiu com 132 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos. No seu curriculum DeGóis os termos mais frequentes na contextualização da

A palavra histeria surge do grego *hystera* (ὑστερα) que significa útero (Machado, 1990) e, por seu turno, deriva da palavra sânscrita estômago ou abdómen (Micale, 1995 referido por Ng, 1999). Ὑστερα é ainda o nominativo singular feminino do adjetivo ὑστερος, ὑστερα, ὑστερον<sup>13</sup>, que significa "que está atrás ou que vem atrás" (MACHADO, 1990). Em grego tinha o mesmo sentido que tem em português a expressão pudente "partes baixas". Em latim encontramos outra designação que se associa à histeria, referimo-nos a *histrionico*. O adjetivo *histrionicus* relaciona-se com *histrion* que significa histrião, comediante ou actor (SANTO, 2001, p. 16).

Histeria e Histrião podem ser aproximados pela ideia das “partes baixas” e pela função do cômico. O mal que caracteriza as mulheres histéricas, que acompanha a conjunta médica desde os egípcios até o pensamento naturalista do século XIX partiria do deslocamento do útero. A causa da histeria é que útero situado nas “partes baixas” do corpo feminino, por algum motivo, é tirado de sua órbita normal, rearranjando os outros órgãos do corpo feminino, afetando a regulação do humor e dos hormônios. A resultante é a estereotipia da mulher alterada que precisa ser tratada. Uma das causas especuladas pela medicina seria a abstinência sexual.

A relação existente da figura cômica, que se utiliza de trejeitos exagerados, denominado como histrião não é aleatória. À figura da histérica se emprestam igualmente os traços do exagero como forma de se referir à dilatação da expressão. Porém o histrião é um cômico e a o seu feminino (histérica) é lido sob o olhar da doença. O homem histriônico é visto como um excêntrico e a mulher histriônica, como uma patologia. *Se a figura do cômico representa o desvio, será que as cômicas acompanham a mesma linha de desvio dos comediantes?*

Ao procurar vestígios do riso atrelado à sexualidade feminina, encontrei a figura mitológica da Baubo – aquela que exprime seu sexo e se deleita com humor lascivo. Deparei-me também com casos de mulheres que foram servis enquanto bufas nas cortes dos palácios, com comportamentos desviantes e corpos femininos<sup>48</sup> fora do padrão de beleza.

---

produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Saúde mental, envelhecimento, declínio cognitivo, dissociação, trauma, ansiedade, depressão, e esperança. Texto informado pela autora. Fonte: <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=5582490645535335> . Última visualização em 19/07/2018.

<sup>48</sup> O recorte feito nesta pesquisa apresenta um recorte de mulheres cis-gênero, ou seja, aquelas que se identificam com o "gênero de nascença", apesar de reconhecer as mulheres trans como mulheres, e o feminino como uma qualidade não determinada pelo sexo e gênero. Mulheres lésbicas, bissexuais, pansexuais, polisexuais talvez anunciassem potências bufonescas a serem exploradas em estudos posteriores.

A seguir, veremos exemplos de mulheres que se conectam com a bufonaria, numa amostragem que parte de algumas figuras mitológicas até apresentar o rol de artistas brasileiras que pesquisam a bufonaria no Brasil.

### 3.1. Baubo: a deusa que ri

Baubo, também conhecida como lambe e laco, é uma deusa que ri e faz rir. A entidade de um mito grego se assemelha com diversas figuras femininas em diferentes culturas. *Baubo, la vulva mítica*<sup>49</sup>, de George Devereux<sup>50</sup> (1984), foi a referência encontrada mais detalhada sobre a deusa grega, oferecendo análises e tecendo comparações com deusas similares de outros mitos tais como o de Heqt e Hathor (ambas deusas egípcias) e Amaterasu (divindade feminina japonesa). Nas representações figuradas em desenhos, gravuras e estátuas, a deusa geralmente aparece sorrindo e apalpando sua vulva (figura 12); montada em animais e portando instrumentos musicais (figura 13); com figurações comparáveis às Górgonas<sup>51</sup>. A deusa é apresentada de forma sintética por Minois (2003) ao descrever o mito grego:

Segundo o mito, muito conhecido na Grécia antiga, a deusa Deméter, inconsolável e triste o hino homérico designa “tendo perdido o riso” - chega a Elêusis, na casa de Baubo, que lhe oferece o kykeon, mistura de água, farinha e menta. Mas Deméter recusa, e Baubo, para fazê-la rir, emprega outros meios: “Falando assim, ela levantou sua roupa e mostrou todo o corpo, de forma indecente. Havia a criança laco que ria sob as saias de Baubo. Ele agitava a mão. Então, a deusa sorriu, de coração, e aceitou a taça brilhante de kykeon” (MINOIS, 2003, p. 24).

---

<sup>49</sup> Centralizada na figura da obra descortina informações interessantes para explorar a jocosidade feminina, e a utilizo como fonte de informações por contribuir de forma significativa ao levantamento de dados sobre Baubo. No entanto, considerando ideologicamente o contexto de um autor homem e psicanalista, traz alguns debates envolvendo a vagina e sua sexualidade pela psicanálise freudiana, que por sua vez colocam a mulher como um contraponto do homem. Por isso, preciso dizer que alguns de seus comentários fogem das discussões mais engajadas, presentes em outras literaturas. Além disso, outros comentários pessoais de Devereux o expõem como um sujeito sexista e até homofóbico (ver o subcapítulo chamado *Nota histórica* do livro).

<sup>50</sup> George Devereux (1908-1985) foi um etnopsicanalista europeu que contribuiu na fusão da psiquiatria com a etnologia.

<sup>51</sup> Criatura da mitologia grega, que apresenta ferocidade pela exibição de suas presas dentárias.

Figura 11 – Estatueta de Baubo, tipo da Ásia Menor-Egito (323-230 aC). Anônimo. Museu Nacional Copenhague, Dinamarca.



Fonte: DEVEREUX, 1984, p.59.

Figura 12 – Estátua romana de Baubo. Sem informações de legenda.



Fonte: DEVEREUX, 1984, p.10.

Segundo Lopes, “tanto Dioniso, como Deméter, eram deuses intimamente ligados à inversão da ordem social” (LOPES *apud* BREMER, 2010, p. 30). As Tesmofóricas eram festividades feitas em homenagem e culto à divindade grega

Deméter, em que as mulheres se insultavam verbalmente e faziam gestos de afrontamento (MACEDO, 2000). Se Deméter já era uma deusa vinculada ao riso, no mito de Baubo, esta restitui a alegria de Deméter.

Outro dado considerável é que Deméter, assim que se separou de sua filha Perséfone (anteriormente chamada de Cora), desinteressou-se pelas culturas de plantio que protegia, o que fez com que a terra secasse. A aparição de Baubo, mostrando sua vulva à Deméter a retira de seu “jejum” - ou seja, Baubo devolve a Deméter a vontade de viver - quando a incita a rir, fazendo o riso abrir como um canal para o comer e o beber (DEVEREUX, 1984)

Por esse motivo, Baubo circunda o riso obsceno associado à fecundidade. Nisto, a fertilidade do corpo feminino e da terra ganham congruência nos ritos que comemoram a terra fértil por meio da adoração a Deméter. Na passagem seguinte é exemplificada de como ingestão da comida vai ao encontro à prosperidade agrária e ao solo fecundo (metaforizado em Deméter feliz?). “Em Siracusa, se repartiam, durante os ritos sagrados femininos, bolos em forma de vulva” (DEVEREUX, p. 12. *Tradução minha*). Para Devereux, esses bolos se referem à deusa Baubo.

A zona reprodutora do corpo de Baubo pode ser lida como uma metáfora da terra fértil, que uma vez propiciando a colheita, é comemorada nas Tesmofórias. O riso festivo remete-se à fartura, requer o alcance das zonas mais profundas do corpo para se presentificar. Em uma das representações de Baubo abaixo encontramos o rosto da deusa, localizado na região reprodutiva do corpo.

Figura 13 - Estatueta grega de Baubo, segurando uma lira de Priene, Anatólia.  
Sem informações adicionais.



Fonte: <http://picjays.pw/Baubo-also-lambe-Greek-Goddess-of-Laughter-When-Demeter.html>.

Acesso em: 04. Jul. 2019

O gesto de mostrar a genitália não compete somente à mitologia de algumas divindades femininas, como elas são incorporadas nos ritos dos povos antigos:

Vou começar falando sobre o senso comum da exibição da vulva. Mylonas não parece saber mais que dois outros casos: 1. Heródoto 2.60. Quando, viajando no Nilo, os egípcios vão em peregrinação a Bubastis, eles trazem seus barcos para cada cidade pela qual algumas mulheres passam, elas cantam e gritam, outras zombam das mulheres daquelas cidades, e outras enrolam suas roupas e expõem suas partes sexuais. (DEVEREUX, 1984, p. 37-8. Tradução minha).

Se nos pautarmos no excerto acima veremos que o ato de desnudar a vulva vem acompanhado da agressividade, da burla e do canto. Em tais atos presentes nas manifestações gregas, é possível pensar a relação delas com outras manifestações culturais atuais, como por exemplo o treino para guerra, a torcida organizada ou ainda quando esse aceno provocativo (de mostrar as partes sexuais) é realizado entre os homens como uma maneira de afirmar a masculinidade.

O outro nome ainda dado a Deusa, lambe, nos fornece informações para enriquecer ainda mais sua mitologia sobre o risível, o gozo e a comicidade. O verso

iâmbico, gênero literário, “será praticado por Arquíloco e seus sucessores, reivindica o poder de fazer rir aos deuses” (MINOIS, p. 25). O verso se fundamenta na psicologia de lambe, “a mulher que, no Hino homérico à Deméter, alegre a deusa com gestos irrisórios. Seu nome está vinculado a um ‘pé’ na métrica grega: um iambo é composto de uma sílaba curta, seguida por uma sílaba longa” (DEVEREUX, 1824, p. 57). Isso conotaria para Devereux que a alternância desses sons produzida no corpo lembraria o movimento de um ludion, objeto que imerso numa garrafa fechada com água, sobe e desce deduzindo o coito (DEVEREUX, p. 57).

O mito de Baubo/lambe adquire diferentes roupagens em outras mitologias. Especula-se que originalmente ele seria egípcio (DEVEREUX, p. 63). Mas, uma passagem da deusa Amaterasu é descrita também com elementos como o riso, o transe e o ritmo dado pelos pés. Musicalidade, dança e gracejo embalam igualmente a versão japonesa da deusa grega.

A deusa sol Amaretasu enfurecida pelos atos sacrílegos de seu irmão Suzano, se encerra em uma gruta celeste, deixando o mundo na obscuridade. As outras divindades se reúnem num conselho: praticam a escapulomania, usando omoplatas de cervo, fabricam um espelho e espetam joias que, com ofertas de pano, atam as ramas de uma árvore sagrada. A seguir, uma divindade denominada Ame-no-Koyane recita um norito. Outra, a Deusa Ame-no-Uzume se remanga, adorna seus cabelos com alguns ramos, pega um monte de folhas de origem celestial, coloca um recipiente deitado no chão em frente a gruta em que Amaterasu se aposentou, sobe em cima dele e o faz ressoar dando pontapés com os pés. Ao fazer isso Ame-no-Uzume acaba num estado de transe de modo que desnuda seus seios e baixa os cordões de sua roupa até as partes sexuais. Então a planície celestial se move e as oitocentas miríades de divindades se jogam juntas a rir. (Tradução minha)

O recolhimento advindo de uma reação de tristeza ocasiona a escuridão e com ela, o ciclo natural da colheita é interrompido. Uma morte temporária é causa da mobilização das divindades femininas, que buscam no rito com caracteres festivos o renascimento.

Os mitos relacionados à fertilidade agrária têm como centro o corpo geracional feminino. Imagens como o parto, a gravidez e a amamentação são comparados com germinação da terra. “A mulher dá à luz, assim como o fazem as plantas [...] Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa” (CAMPELL, p. 177).

Ao focar a imagem de Baubo figurada numa mulher cujo corpo começa na cintura e vai até os pés, torna-se possível fazer algumas interpretações. Uma face no lugar do ventre conota uma inteligência a este, visto que a ideia da cabeça pressupõe um sistema nervoso centralizado. A junção cabeça-ventre aglutina o alto e o baixo corporal, que une o racional e o visceral. Porém seu rosto ri e temos uma máscara facial cômica.

Baubo contagia pelo humor despudorado. Com isso, confio que ela guarde a arquetipia do espírito bufo, seu riso obsceno se aproxima com o humor bufo. O mito conta que a auto permissão da deusa para mostrar sua vagina foi capaz de contagiar Deméter a rir em seu estado de luto. Seu gracejo é oriundo do seu ventre e em suas representações, sua genitália é escancaradamente exibida. Então aqui nos dedicaremos ao mito e sua relação com o riso derrisório.

Se o riso é uma propriedade que também pertence ao intelecto como afirma Bergson (1987), ao mesmo tempo em que mergulha no baixo ventre, segundo Bakhtin (2008), Baubo pode ser a personificação de uma entidade bufa, pois o caráter espetacular do seu corpo retrata sua atuação no mito. A deusa mostra o sexo, dança e ri numa performance sedutora e debochada.

Entretanto, ainda na imagem de Baubo representada como um ser “cortado ao meio” tem-se um paralelo com uma análise de Bourdieu (2002). O autor traz a cena da mulher no exame ginecológico e a imagem da cintura como uma espécie de corte que separa o que é visto e o que está escondido:

**A cintura é um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas**, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres nas sociedades euro- americanas atuais. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída como objeto sagrado, e portanto submetido, como o demonstra a análise durkheimiana, a regras restritas de esquiva ou acesso, que acessam, que determinam muito rigorosamente as condições do contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores. Tais regras, particularmente visíveis nos ritos matrimoniais, podem ser observadas, nos Estados Unidos de hoje, nas situações em que um médico do sexo masculino tem que praticar o exame vaginal. Como se se tratasse de neutralizar simbólica e praticamente todas as conotações potencialmente sexuais do exame ginecológico, o médico se submete a um **verdadeiro ritual visando manter a barreira, simbolizada pela cintura**, entre a pessoa pública e a vagina, jamais vistas simultaneamente: em um primeiro momento, ele se dirige a uma pessoa, face a face; a seguir, após a pessoa ter se despido para ser examinada, em presença de uma enfermeira, ele a examina, deitada e recoberta por um

lençol que lhe **cobre a parte superior do corpo, observando a vagina como algo dissociado da pessoa** e, por tal, **reduzida à condição de coisa**, em presença da enfermeira, a quem ele faz suas observações, falando da paciente em terceira pessoa; enfim, em um terceiro momento, ele se dirige novamente à mulher, que já se vestiu de novo fora dos seus olhares. É, evidentemente, porque a vagina continua sendo constituída como fetiche e tratada como sagrada, **segredo e tabu** [...] (BOURDIEU, 1998, p. 25-6. Grifo meu).

Bourdieu mesmo ao analisar os estigmas acerca da vagina, exala a visão masculina sobre a questão. O isolamento da genitália da mulher com a sua parte superior do corpo minimiza a consciência da paciente ser portadora de uma vagina. Nesse ato médico, a mulher é privada de observar seu próprio sexo junto a outra pessoa. Como aponta Bourdieu, a vagina é um segredo negado socialmente – no exemplo do exame ginecológico, vê-se que ela apresenta-se também como um tabu para as próprias mulheres.

Se o mito de Baubo apresenta uma vulva anímica, na mesa ginecológica, o ritual do médico “corta” a mulher ao meio, separando “vagina” e “pessoa”. Enquanto na narrativa da deusa, ela é a vulva personificada, no exame clínico há o órgão que é esvaziado de vida, que é visto atrás de um lençol.

A cintura que sufoca (mencionada por Bourdieu) os órgãos relacionados à digestão e reprodução faz uma dupla dissonante ao que Bakhtin (2008) examina como realismo grotesco. Diferente de um corpo atado, fechado, o conjunto corporal referente ao grotesco bakhtiniano é aberto e relaxado. A educação sobre o feminino que ensina a fechar e contrair o corpo, na bufonaria adquire outros contornos, pois a vulva que ri, tal qual Baubo não é a mesma vulva medicalizada e apartada de outros conjuntos inteligentes do organismo.

Se conseguimos enxergar o aspecto corporal de Baubo, vide sua mitologia e os ritos que a cercavam na Antiguidade Clássica, a deusa se cerca da imagem que mostra suas pernas abertas, a vulva à mostra e um largo sorriso. Em algumas estátuas a parte de cima do corpo humano é suprimida, aparecendo um par de pernas e o conjunto reprodutor feminino risonho. *De que será que ele ri?*

A burla pode significar a quebra de tabus e protocolos sociais. A exibição do corpo é uma troça e ato subversivo como, por exemplo, mostrar a bunda em atos de protesto ou sair correndo pelado quando se está em fase estudantil. Baubo mostra

que a burla toca em temas como corpo, sexualidade e provocação. *Como essas temáticas são resolvidas na comicidade que envolve as mulheres?*

### 3.2. Bobas da Corte

Quanto à investigação sobre bufonaria exercitada pelas bobas da corte, os dados recolhidos são bastante esparsos, assim como relatos sobre a deusa Baubo. Comparada a estas figuras masculinas, os registros da presença de mulheres em ato bufonesco na história do teatro ocidental não foram feitas com tanta incisão quando comparadas aos bobos. No entanto é importante ressaltar que há alguns registros que confirmam a existência de mulheres nesse ofício em diversos momentos da história, como podemos ver nesta descrição de Minois (2003):

[...] a bufonaria fazia parte da festa religiosa tradicional na Grécia [...] os indivíduos, em cima de carroças, caçoavam e provocavam os passantes; quando a procissão dos mistérios de Elêusis passava a ponte de Rio Kéfisos, uma **prostituta velada** gritava graçolas para cidadãos conhecidos, chamando-os pelo nome (MINOIS, 2003, p. 55. Grifo meu).

Atenta-se para a aparição de uma “prostituta velada”. Dentre os presentes do ato de bufar, encontra-se uma prostituta. Mas, porque ela estaria velada? Precisava ela estar às escondidas neste evento social para fazer graça das pessoas de quem conhecia sem ser reconhecida?

Começo a pensar aqui o lugar destas bobas, além daquele que do fazer os outros rirem. Como a mulher e o riso podem juntos provocar não somente o rir, mas também provocar discussões que percorrem as relações de gênero na comicidade? O que implica o deboche de uma mulher? A presença delas em eventos que destacam a burla e o gracejo podem revelar sobre sua presença nas atividades de influência política e social. Isso se exemplifica na cultura dos bobos da corte.

A tradição dos bobos em palacetes se estende a um plano histórico maior do que os palácios e a corte medieval europeia. O costume de abrigar cômicos aparece em registros dos povos gregos, persas e egípcios (GAZEAU, 1985, p. 16). Denominavam-se parasitos (aqueles que exerciam um papel religioso) e gelopotoios (aqueles que faziam rir), ambos eram encarregados de divertir os convidados com piadas, charadas e imitações.

Para Minois (2003) a função dos bobos e bobas evoluiu sensivelmente a partir do século XVI, explicando com numerosos exemplos que este foi um cargo essencial ao Estado por muito tempo – o bobo enquanto avesso do rei era destinado a lembrá-los da realidade concreta e por isso naquele momento “o riso é o equilíbrio do poder político” (p. 293). Dentre os bufões que começaram a formar essa categoria, é possível encontrar referências sobre alguns deles como Triboulet (BAKHTIN, 2008) e Brusquet e Thevenín (CASTRO, 2005; GAZEAU, 1985), além deles, alguns nomes avulsos são elencados para cotejar as posições de figuras femininas alicerçadas ao humor bufo. Segundo Minois (2003), na corte do século XVI haviam bobos e bobas. Estudar as figuras femininas desta época exige uma investigação mais incisiva sobre a conjuntura histórica e social que envolve cada mulher burlesca. Castro (2005) descreve:

A história guardou o nome de **Madame Rambouillet**, na corte de Francisco I, e de **Cathelot**, que serviu à Margarida de Navarra, depois à **Margarida de Valois** e, ainda, à **Eleonora da Áustria** e às suas filhas **Madalena e Margarida**. Catarina de Médicis tinha a seu serviço anões, anãs, um mouro, um turco e bobas, das quais sabemos o nome de duas: **Jardinière e Jacquete** (CASTRO, 2005, p. 34. Grifo meu).

Jardinière e Jacquete<sup>52</sup> também são apontadas na obra de Gazeau (1995), entretanto, as pesquisas de ambos estudiosos não apontam mais informações sobre elas além da comprovar a existência destas bobas. Se pouco há escrito sobre suas biografias fica difícil imaginar que tipo de bobas eram elas. Estes escritos não apontam as estratégias delas para promover o cômico ou se havia algum tipo de segregação entre homens e mulheres na bufonaria naquela época.

Além delas, Minois (2003, p. 229-230) anuncia algumas bobas ao explorar as relações entre os bobos e a realeza, listando nomes de bobas, sem muitas informações biográficas sobre elas. Lista-se na França, as bobas Guillaume Fouel e Jehhane da rainha (esposa de Carlos VI); e na Bretanha as esposas de Francisco II tiveram pelos menos três bobas: Madame de Toutes Couleurs, Françoise Gailard, e Collete. Outra boba da corte famosa foi a espanhola Mari Bárbola, uma mulher anã, retratada por Velázquez (1599–1660), em *As Meninas* já que ela é a bufa anã que pertence à Infanta Margarida.

---

<sup>52</sup> Ambas as bufas atuaram na corte do reinado de Catarina de Médici (1519-1589), na França no período de 1547 até 1559.

Figura 14 - *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez.  
Óleo sobre tela, 318x 276cm.



Fonte: Museu do Prado, Madrid. Disponível em: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)  
Acesso: 04 jul. 2019

Figura 15 – Mari Bárbola. (1656) Imagem ampliada digitalmente a partir de detalhe de

*As Meninas* de Diego Velázquez.

Fonte: Museu do Prado, Madrid. Disponível em: [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)  
Acesso: 04 jul. 2019

A pintura figura a *Infanta Margarida*, da corte de Filipe IV, ao lado de suas criadas. Como vemos no centro da pintura está a Infanta; na periferia as criadas. No canto direito do quadro está *Mari Bárbola*. Não foram encontradas documentações consistentes, que relatem sua vida na corte. Provavelmente, seu papel bufo estava mais em ornar como um contraponto estético da realeza.

O rei Felipe IV, da Espanha, agregava anões em seu palácio<sup>53</sup>. Alguns deles posaram em autorretratos, por Velázquez. O pintor tem uma série de anões e bobos da corte. Mas todos homens. Mari Bárbola aparece na periferia de uma tela. A boba Mathurine é a figura com informações mais detalhadas encontrada nesta pesquisa. Segundo Gazeau (1995) ela foi a primeira louca de um rei, o que permite argumentar

---

<sup>53</sup> O rei espanhol Felipe IV ficou conhecido por ter vários bufões em seu palácio. A posse é entendida como compulsória nesta passagem, que diz que o monarca permite que seu filho seja criado na convivência com anões, para fazer uma correspondência com a infância do pai, o rei. “[...] del mismo modo que Felipe IV se havia criado con enanos, el Rey permitió que su hijo Baltasar Carlos pasara su infancia en compañía de Francisco Lezcano, también llamado Lezcanillo[...]” (p. 31-32). E depois segue: “Em su edad, en cambio, el monarca parece haber sentido mayor predilección por bobos e bufones[...]” (ALCALÁ-ZAMORA; LLANO, 2005, p. 32)

sobre a existência de uma tendência correspondente de gênero entre servis cômicos e membros da família real, os reis tinham bobos e rainhas, bobas<sup>54</sup>.

De acordo com Gazeau, Mathurine era muito conhecida nas ruas de Paris e se vestia de amazona. Castro (2005) conta que “a mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luiz XIII, que detestava os graciosos e bufões, mas mantinha-os porque respeitava a tradição” (p. 34). Minois (2003, p. 34-37) afirma que a boba Mathurine era uma figura quase que onipresente e era “mais imprudente que tola”, descrita como “um dragão hermafrodita”. Castro adiciona que “sua linguagem era a de um carroceiro, mas parece que essa era justamente sua graça – uma mulher de modos repugnantes, que falava tudo o que os outros pensavam, mas não tinham coragem de expressar”.

Gazeau (1985, p.112) descreve uma historieta dela narrada no Diário de Henrique IV mostrando que esta louca serviçal<sup>55</sup> fora alvo de acusações de um crime. Em uma passagem, quando o rei narra seu retorno de Picardia, conta que recepcionado por vários senhores da corte, dentre eles um rapaz que tramava um atentado contra ele, e para tanto, carregava uma faca. Como costume, cada um dos senhores beijava a mão do rei, na vez do rapaz mal intencionado uma faca lhe escapa e quebra o dente do soberano. O rei, ferido, olha em volta e ao avistar Mathurine, acusa-a do crime dizendo “diabo de Louca! Ela me feriu!”. Mathurine enquanto nega o feito, corre à porta para não deixar escapar o portador da faca. O assassino então coagido, deixa cair sua arma no chão e confessa seu crime.

Apesar de sua morte supostamente por volta de 1627, Mathurine deixou sua memória viva nos reinados seguintes. Gazeau (1985, p. 113-114) afirma que a rainha Cristina de Suécia, por exemplo, após praticar feitos que tornaram-na bastante impopular<sup>56</sup> como abandonar estados e mandar assassinar um cavaleiro, decidiu se

<sup>54</sup> Minois (2003) também lista bobas que pertenciam às rainhas, mas também o bobo Monarch da rainha Elizabeth. Não foi encontrado o motivo de uma segregação de gênero nas bibliografias consultadas, mas uma tendência à correspondência de gênero.

<sup>55</sup> Uma outra forma de se referir à boba.

<sup>56</sup> Original: [...] “elrecuerdo de la loca [Maturina] de Enrique III, de Enrique IV y de Luis XIII, continuó vivo em la corte. Cuando em 1657, la reina Cristina de Suecia, hijadelgran Gustavo, cansada del peso del poder, dejó sus Estados y vino a Francia h habitar elcastillo de Fontainebleau, donde ordenó tranquilamente elasesinato de sucaballerizoMonaldeschi, por secretos resentimientos, laopinión pública se pronunciótanenergicamente contra ella y llegó a serletan hostile, que se temióverlatransladarse a París, adondehavía manifestado intención de ir, y se imaginóhacerlapasar por uns encarnación de Maturinala loca, a fin de obligarla a alerjarse de la capital em cuantohubiera entrado em ella.” (GAZEAU, 1985, p. 113-4).

passar por Mathurine reencarnada para conseguir fazer uma viagem à França. A soberana apoiou-se na loucura da boba para forjar outro papel frente à sociedade, fugindo da sua obrigação de prestar contas no seu lugar de rainha impopular.

A boba Mathurine respondeu pelos deslizes de outrem. Nas duas narrativas trazidas por Gazeau (1985) fica evidente que na boba se depositavam as mazelas da corte. Nela recaíram abjeções como o crime e a loucura; na primeira ela salva o rei, na segunda, sua memória salva uma rainha. Lançaram a Mathurine a autoria de feitos que poderiam manchar a vida pública de soberanos. A bufa por não corresponder as normas sociais da época e numa condição oposta aos soberanos, viveu assim entre a exclusão e a liberdade.

Nesta série de bobas, há o predomínio de correspondência de gênero monarca / bobo e a monarca / boba, porém Mathurine marca uma exceção registrada. Salvo o caso de Mathurine, não temos histórias que retratam o quanto as bufas eram ardilosas. O que se tem são nomes de bufas ao lado dos nomes de suas respectivas rainhas, quase como um ornamento, cujas biografias são pouco conhecidas.

Se pensarmos que o papel do bobo tem uma função dupla – a de transitar com a verdade por meio da mascarada – e sua atuação excede a do entretenimento posicionando-se na condição de aliado, conselheiro, aquele que mostra os limites da soberania absoluta<sup>57</sup>. E as bobas apontavam os limites das soberanas? Por que não havia incidência de bobas que divertem e instruem os reis? E se o limites do rei fossem mostrados por uma bufa?

A falta de registros históricos mais detalhados provocam curiosidade e especulações. O riso e a sabedoria são quesitos que juntos tem uma forte frente política, exemplificada nos bobos da corte. A existência de bufas nos palácios são indícios de que a corte lidou com cômicas inseridas em espaços de poder e se não há muito como saber como isto se dava, resta-nos pensar a boba hoje e seu espaço.

### **3.3. Mulheres Bufas no Brasil**

A transposição de uma técnica europeia para a realidade de atrizes do Brasil abre veredas, onde a bufonaria ganha contornos que agregam os motivos políticos

---

<sup>57</sup> Cf: GAZEAU, A. *Historias de los bufones*. Espanha: Miraguano Ediciones, 1995.

locais, e, por consequência, fazem a comicidade bufa ter sentido e referenciais político-sociais nossos.

Daniela Carmona diz que: “O teatro brasileiro precisa começar a espelhar mais e mais o Brasil, definir quem é o seu herói trágico, o seu clown e o seu bufão.” (2004, p. 116). Essa afirmativa é provocativa porque nos incita a pensar numa atualização da bufonaria, segundo as nossas necessidades artísticas. Isso significa exacerbar na máscara uma potencialidade política que esta já carrega intrinsecamente, porém agora com atributos de uma realidade que continua fabricando seus bodes expiatórios. Resta-nos pensar quem são eles. Creio que refletir sobre os aparelhos de opressão nos ajude nesta tarefa.

No Brasil, cresce o aumento de uma rede denominada Palhaçaria Feminina, cujo intuito é o de aglutinar um grande número de mulheres brasileiras praticantes da palhaçaria, e tem ganhado espaço significativo na cena teatral brasileira. Junto a isso, festivais de mulheres palhaças reúnem cômicas brasileiras, promovendo discussões em torno da junção mulher-palhaça.

Citar a visibilidade da atuação das mulheres na comédia é um tópico importante porque denota a necessidade de registrar mais informações sobre a comicidade feminina. Se por um lado as fontes oficiais sobre as mulheres cômicas são esparsas, por outro, devemos considerar que a presença de mulheres atuando acompanha o percurso da arte teatral. Alice Viveiros de Castro elucida:

Mas há toda uma outra história que corre além das histórias oficiais. Se prestarmos atenção, vamos encontrar mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia e mandando ver no Circo Romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos de sua época? Na idade média a figura feminina do menestrel errante era chamada spilwin, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da Commedia dell'arte eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas. (CASTRO, 2005, p. 204).

Pensar nas histórias que correm em paralelo do que é tido como história oficial, abre campo para discussões que podem também desenhar outros contornos para a apreensão do feminino na comédia. É imprescindível dar mais visibilidade às produções artísticas feitas por mulheres, criando espaços de diálogo também, para que elas possam se colocar criticamente diante dessas realizações.

A expressão *Rir de* e *Rir com* são das apostas chaves que tornam política a comicidade feminina. O direcionamento das preposições indica o sentido nominal do verbo, apontando os alvos do riso. Castro (2005, p.224) em *Elogio da Bobagem* elucida ao questionar “como uma figura dessas podia ter o poder de provocar o riso? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram e não podiam ser”.

Esse ponto é importante para balizar a pesquisa na bufonaria brasileira. Mesmo que haja uma diferenciação sobre o trabalho técnico realizado entre a palhaçaria e a bufonaria<sup>58</sup>, podemos afirmar que comicidade interliga essas duas vertentes. No Brasil, tanto a palhaçaria quanto a bufonaria brasileira compreende um extenso trabalho de mulheres.

Esse levantamento foi estruturado com base nos materiais disponibilizados em sites da internet como consultas em revisas científicas, publicações de teses e dissertações como outras publicações impressas recentes. Há presença de pesquisadores homens de bufonaria, alguns já citados nessa pesquisa como José Tonezzi (2011; 2018) e Joaquim Elias (2018), contudo, o conjunto de artistas e pesquisadoras interessados na comicidade bufa integra mulheres em maior número.

Como um posicionamento político, proponho então uma descrição dessas artistas-pesquisadoras e das produções artísticas e acadêmicas sobre a bufonaria no Brasil. Optei por elencar mulheres que de alguma forma se coloquem como bufas, ou como artistas ou como sujeitas que se aventuram como eu a compreender em sua bufonaria enquanto historiografia e/ou prática na atualidade.

É preciso alertar sobre os riscos dessa apreciação: há tanto a probabilidade de verificar um sistema fechado, mascarando ocorrências de outras produções dentro ou fora da universidade com as quais não obtive contato, ou ainda, não incluir casos de cômicas que são consideradas bufas aos olhos de outros.

Algumas das mulheres que constroem um estudo sobre a bufonaria no Brasil são: Aline Marques, Beth Lopes, Cláudia Sachs, Daniela Carmona, Joice Aglae, Simoni de Dordi, Roberta CasaNova e Vanessa Benites<sup>59</sup>. Suas publicações partem de interesses diversos em relação ao olhar sobre o bufão ou a bufona, tornando os caminhos da bufonaria brasileira também bastante diversificados. Estes agregam

---

<sup>58</sup> No tópico anterior discorro sobre estas diferenças.

<sup>59</sup> Esses são os nomes artísticos das artistas-pesquisadoras. Em pesquisas sobre cursos de bufonaria no Brasil, encontrei com mais propagação os nomes artísticos do que os nomes completos delas.

outras nuances artísticas e ideológicas na forma de abordar o conjunto de técnicas que fazem brotar a máscara bufa, como visto no capítulo anterior, Bufonaria no Brasil. Aline Marques e Cláudia Sachs são artistas com quem tive oportunidade de conhecer o trabalho enquanto ministrantes de oficinas de bufonaria. Isso proporcionou enxergar o olhar pedagógico delas mediante suas conduções na construção de uma poética bufa. No período de imersão realizei um questionário com perguntas sobre suas respectivas formações artísticas, suas contribuições no conceito de grotesco, como elas enxergam o grotesco no exercício da bufonaria e o que vislumbravam no quesito *bufões* contemporâneos – ou seja, perguntei quem eram os bufões da atualidade para elas<sup>60</sup>.

Na época deste trabalho de campo eu ainda não havia assumido o tema da mulher na bufonaria para de fato propor uma discussão mais específica e pontual sobre as bufas brasileiras, por isso usei o termo *bufões*. A partir destes encontros comecei a refletir sobre dois pontos complexos, o primeiro foi a definição da bufa (ou bufona); outro seria debater o contexto brasileiro nessa esfera. *O que escolheria para determinar o recorte denominado como brasileiro?*

Inicialmente, considerei neste estudo as artistas que produzem bufonaria e atividades formativas na área como cursos, oficinas, *workshops*, os quais propagam certos referenciais para a compreensão da máscara e do jogo bufo. Assim entrei em contato com o trabalho de Simoni de Dordi e Aline Marques, que criaram o espetáculo *As Bufa* e possuem formação na UFRGS, no curso de graduação em Teatro – Licenciatura. Ambas estudaram na *École Philippe Gaulier*.

Beth Lopes, a partir de suas produções escritas, investiga a bufonaria sob o viés das teatralidades contemporâneas, conferindo às bufas e bufões o trânsito com o tema das fronteiras do jogo representacional. Ela exemplifica isso na atuação dos bobos da corte no medievo e no ativismo político de artistas que flertam com o humor em suas performances, como Charlie Hebdo, Leo Bassi, Guillermo Gomez-Peña e Reverendy Billy (2017, p. 21).

Joice Aglae traça um jogo de referenciais em torno do que ela chama de *DNA imaginal*. Ela diz, em relação ao recorte da bufonaria: "é preferível vislumbrar um dos possíveis traços deste DNA, sem se preocupar demasiadamente com a cronologia histórica" (AGLAE, 2014, p. 44). Nestes caminhos possíveis, ela cita as máscaras

---

<sup>60</sup> A transcrição das entrevistas encontra-se anexada a esta dissertação.

físicas da *Commedia dell'Arte*, os rituais dionisíacos e as manifestações espetaculares brasileiras.

Roberta CasaNova, com quem tive a oportunidade de fazer a oficina chamada *Jogo, prazer e estratégia* no Sesc Santo André – SP em 2015, ilustra no próprio título de seu curso, junto a Bertrand Landhauser as ferramentas que constroem a máscara bufa de cada um que venham a se adentrar na lógica bufa. O prazer do jogo com o máscara seria umas das chaves para encontrar a liberdade de blasfemar; a estratégia são os modos de moldar as sutilezas dos ataques feitos às figuras parodiadas. Como isso, jogo, prazer e estratégia se entrelaçam como princípios fortes diante da vivência de Roberta Casa Nova na *École Philippe Gaulier* (2017).

Vanessa Benites investiga a bufonaria sob a perspectiva do ativismo, interliga a prática da bufonaria sob a ótica do *ativismo*, por meio de bufões que se manifestavam publicamente entre as esferas da vida e arte como o bobo Triboulet e Léo Bassi.

Até chegar nas artistas bufas brasileiras, procurei em passagens míticas e históricas outros germes em que mostrem mulheres que transitam com a humor bufo. Com isso, forma-se um apanhado de mulheres que transitam com o riso, o corpo não-normativo e a fundação do bufonaria no teatro brasileiro. A vertente bufa em cada um dos enquadramentos levantados: mítico, europeu medieval e brasileiro contemporâneo, requer um mergulho mais denso que destrincharia as particularidades de cada época em consonância com o caráter bufonesco de tais mulheres. Entretanto, a mesma tríade mostrada nesses dois capítulos ressaltam aspectos importantes na compreensão da bufonaria: o riso derrisório atrelado, o corpo não-normativo e a contextualização da bufonaria no teatro contemporâneo, considerando a máscara, o teatro político e a performance.

#### 4. DE BOCA FECHADA

---

O apelo corporal durante o ato de rir é ainda um dos elementos chave que renega o riso durante sua história. Se o riso já é reprovativo em si, na conjuntura da mulher, isso recai de forma mais incisiva uma vez que “o corpo da mulher, em nossa cultura, desde suas matrizes filosóficas gregas e religiosas judaico-cristãs à psiquiatria e psicanálise, sempre foi visto com desconfiança” (LEITE, p. 173). Aqui duas temáticas atravessam a condição da mulher: o corpo e o riso, discutidos neste capítulo pela intersecção de suas problemáticas na sociedade patriarcal.

Importante salientar que o riso estudado neste trabalho não se refere à um riso qualquer. Anuncia-se um riso derrisório, ou seja, um riso de desprezo ou zombaria. Busca-se detectar esse fenômeno na matriz do corpo feminino para compreender a bufonaria alavancada por mulheres.

A aproximação da mulher com a figura da criança, da histérica, da prostituta sedutora ou ainda a da santa são estigmatizações manifestadas em ações e discursos de homens e mulheres, presentes então no imaginário coletivo perpetuadas, por exemplo, quando comparamos as possibilidades de atuação da mulher às de alguns personagens de contos infantis. O movimento romântico, a psicanálise e o cristianismo são fontes artística, científica e religiosa respectivamente, que corroboraram a associação da figura da mulher a de um ser *abjeto*.

Fala-se no silêncio da mulher (MATOS, SOIHET, 2003), um silêncio que cala não somente a voz, mas o corpo, o que podemos associar ao silenciamento do riso derrisório na figura feminina e o quanto este propicia visões problemáticas, especialmente quando se depara com uma mulher zombeteira. A valoração da mulher, no senso comum, muitas vezes se relaciona com esta descrita por Perrot:

A mulher "tal como deve ser", principalmente a jovem casadoura, deve mostrar comedimento nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso. Pode - em certas ocasiões deve - deixar rolar as lágrimas, coisa proibida à virilidade, demonstrando, assim, que é acessível ao sentimento e à dor, cujo "ministério", segundo Michelet (historiador francês do século XIX), lhe pertence (PERROT, 2003, p. 15).

Nota-se nesse excerto que o caráter virtuoso de uma mulher está associado à conduta que esta deve ter com o seu corpo. Ainda neste trecho, destaca-se que o fato de que tais características são apreciadas em mulheres jovens, destinadas ao casamento, ao contrário daquelas que, por mais idade ou por comportamentos diversos, não se encaixariam nesta descrição, esboçando elementos que orbitam em torno do riso associados à condição da mulher.

O riso não compete por muitos espaços já que a conduta moralizante desaprova o riso. Na esteira da cultura cristã a censura ao humor é utilizada como um ponderador dos hábitos comportamentais, condenando o riso ao considerá-lo uma desforra a Deus. A risada coloca em risco as premissas sagradas, seja por desmerecê-las ou ainda invalidá-las. Em antros estatais, o riso desqualifica as figuras de poder. Estas precisam das suas solenidades intactas para manter seu prestígio. No meio intelectual, rir não compete com a busca de uma aura sensata no pensar – refletir parece ser um exercício sisudo.

Por conseguinte, o riso torna-se algo feio e desrespeitoso, pois geralmente acontece em contextos que ditam do que não se deve rir. Com ele nos tornamos “feios” e dissonantes ao projeto renascentista do Homem Universal<sup>61</sup>.

Além disso, o riso pode anunciar um descontrole físico apartado da civilidade que denuncia nossa visceralidade por disparar um corpo em manifesto, um indivíduo que se convulsiona, expela lágrimas, saliva e até urina, dependendo do grau da risada. A educação cívica sufoca o riso, porque ele reside ao lado dos atos escatológicos e libidinosos, uma vez que “este era um atentado à espiritualidade, pois trazia dispersão, relaxamento e um inegável foco de prazer no corpo e na matéria” (LEITE, 2006, p. 108).

No trabalho com a bufonaria, o relaxamento dos orifícios corporais faz escapar mais do que os nossos dejetos fisiológicos; das camadas subcutâneas de um contrato social coercivo são externalizados sacrilégios, blasfêmias, tabus reprimidos e críticas atrozes.

---

<sup>61</sup> É o *Homem Vitruviano*, desenho de Leonardo da Vinci, por volta de 1490. A figura é o estudo das proporções anatômicas do humano, mas representado por um homem como ícone do que é humano, que abrange homens e mulheres. A busca na perfeição das proporções tende a ir para um corpo idealizado, mental, refletindo também um homem racional, sem excessos no corpo e no espírito. (TONEZZI, 2011; MUNIZ E SODRÉ, 2000).

No ato de rir ficamos expostos e por isso, talvez seja mais fácil alguém rir pela gente. A risada em uma relação de grupo evidencia o riso enquanto um fenômeno social. De acordo com Bergson (2004) “a ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos” (p. 102).

Nas literaturas sobre o riso apresentam-se diferenças quanto suas matrizes. Minois, por exemplo, apresenta o humanista Clemente de Alexandria, que por sua vez, prega um riso moderado quando afirma que “nem se deve rir continuamente – isso seria falta de medida [...] Para os adolescentes e para as mulheres, sobretudo, o riso é uma ocasião de calúnias” (ALEXANDRIA *apud* MINOIS, p. 129). Minois explica que o pensamento do humanista não é novo e segue a tradição de filósofos romanos como Cícero e Quintiliano:

Conferindo uma evasão harmoniosa ao sério e à tensão de nossa boa vontade, sem relaxá-los até a dissonância. Permitir ao rosto a harmonia, como se faz com um instrumento na regularidade dos traços, é o que se chama sorriso – se o sorriso se expande, ele se reflete sobre todo o rosto: é o riso dos sábios; mas quando se relaxam os traços do rosto até destruir-lhe a harmonia, e se isso acontece com as mulheres, chama-se *khilismos*, o riso das prostitutas; se se trata de homens, chama-se *kanchasmos*, ou seja, o riso ultrajante dos proxenetas (ALEXANDRIA *apud* MINOIS, 2003, p. 129).

Apesar de o riso ser considerado um desvio comportamental, Minois (2003) explicita que a partir do século XII a Teologia abre uma pequena flexibilização do riso; Hugues de Saint-Victor afirma ser possível “distinguir uma alegria boa de uma má. Há um riso celeste, mas é um riso do coração, e não do corpo” (MINOIS, 2003, p. 234). Diante disso explora-se a diferenciação entre sorriso e riso. Enquanto o primeiro é controlado e não fere a construção hermética do rosto, a risada tem ruídos e escancara a boca, provocando o mascaramento facial. Identificam-se dois tipos de alegria, a primeira benfazeja e a outra lasciva, sob a qual é construída um processo de demonização encarnada nas prostitutas e nos jovens. Por causa disso, enquanto os santos são no máximo retratados sorrindo – quando sorriem – é comum encontrar a imagem do diabo rindo ou de bruxas dando gargalhadas.

A beatificação é um fenômeno que controla não somente o riso, mas também a educação do corpo, tomando como exemplo os excertos expostos nesse capítulo. A historicidade aponta exemplos de escritos que propagaram a misoginia e legitimaram uma visão preconceituosa sobre a mulher, principalmente aquelas que constroem suas versões malignas.

#### 4.1. Misoginia Cristã

A boca fechada que não ri, tampouco professa. Nesse sentido, o ditado popular “quem cala, consente” não é cabível nos contextos do ódio e da ameaça. Há alguns ditados populares, passagens de filósofos da antiguidade como Platão, e diversos trechos bíblicos que legitimam a misoginia. Como exemplo, listo um escrito e aprovado pela Faculdade de Teologia da Universidade de Colônia em 1487 na Europa chamado *Malleus Maleficarum*, o *Martelo das Feiticeiras*, publicação referente a duas bulas papais que giram em torno das bruxas e da Inquisição.

O conteúdo desta obra é uma espécie de manual que orienta a identificação das bruxas e os meios de interrogá-las e puni-las. Essa referência condensa e explicita a misoginia cristã sobre as mulheres, vistas pela perspectiva da vilania, da avareza, da debilidade intelectual e da ingenuidade, elencando uma série de características que incapacitavam as mulheres de participarem da vida pública e de contribuírem no funcionamento social.

O livro se divide em três partes. A primeira discorre sobre a associação da mulher com as forças malignas; já a segunda e a terceira se debruçam em meios práticos de perseguir tais mulheres bruxas. Escolho me fixar na primeira parte e em alguns comentários interessantes feitos no prefácio da edição que uso nesta pesquisa. O escrito se estrutura em torno de perguntas que servem como alavanca para lançar argumentos que desqualificam as mulheres em diversos quesitos como: *Por que as mulheres são as principais adeptas às superstições malignas? Por que as superstições se encontram sobretudo nas mulheres? Que tipo de mulher é supersticiosa e bruxa mais que qualquer outra?*

De acordo com inquisidores autores dessas bulas, a mulher é um sinônimo de perfídia, além de ser fortemente ligada à sexualidade. Sua inferioridade é justificada pelo mito de Adão e Eva:

E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como em virtude desta falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona e mente (KRAMER & SPRENGER, 2015, p. 124).

Para a mitologia cristã, Eva é uma reprodução defeituosa do homem. Um caráter ambíguo se instaura a partir dessa lógica depreciativa ditada pelo catolicismo. Eva é vista como uma cópia negativa de Adão, tanto nos sinais corporais evidenciados na curvatura da costela, quanto ao caráter avesso a moral católica. Nota-se também uma correspondência entre corpo e espírito, no caso aqui, apontando que um corpo defeituoso só pode resultar num defeito da alma.

Várias passagens do *Malleus Maleficarum* frisam a mulher como um ser altamente influenciável ao mesmo tempo que é capaz de exercer grandes influências sobre outrem. Se estabelecermos essa afirmação com o próprio mito de Eva, veremos que ela se deixa seduzir por uma serpente e em seguida seduz e corrompe Adão. A narrativa bíblica coloca Eva como uma mediadora do demônio (incorporado na serpente) no mundo a princípio não-carnal (O Paraíso): “É verdade que no Antigo Testamento as Escrituras têm muito a dizer sobre a malevolência das mulheres, e isso em virtude da primeira sedutora Eva [...]” (KRAMER; SPRENGER, 2015, p. 123).

Portanto, Eva se torna o futuro estigma da mulher incontrolada, cuja ingenuidade e carne fraca colocaram tudo a perder. Segundo Kramer e Sprenger (2015):

Outros tem ainda proposto outras razões para explicar o maior número de mulheres supersticiosas do que de homens. E a primeira está em sua maior credulidade; e já que o principal motivo do Diabo é corromper a fé, prefere então atacá-las. Ver Eclesiástico 19: ‘Aquele que é crédulo demais tem um coração leviano e sofrerá prejuízo’. A segunda razão é que as mulheres são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receber a influência do espírito descorporificado; e que quando se utilizam com correção dessa qualidade, tornam-se virtuosíssimas; mas quando a utilizam para o mal, tornam-se absolutamente malignas. (KRAMER & SPRENGER, 2015, p. 123).

Com isso, a mulher é compreendida como um ser sem nenhum tipo de filtro racional, incapaz de se auto-observar. Aliás, a própria palavra mulher pode carregar uma conotação de tentação, vista sob o viés do pecado nas seguinte afirmativas listadas por KRAMER; SPRENGER (2015) a) “a palavra mulher se usa para indiciar a lascívia da carne” (p. 123); b) “e tudo isso é mostrado pela etimologia da palavra; pois

*Femina* provém de Fé e Menos, mostrando que é muito débil para manter e conservar a fé”<sup>62</sup> (p. 124).

Mas até mesmo a Bíblia possui um diferente retrato de mulher, anterior a Eva, chamada Lilith. Jorge Leite Júnior<sup>63</sup> (2006) explica que:

Nas versões rabínicas e apócrifas sobre o mito de origem da humanidade na religião judaica, Deus criou uma companheira para Adão, não de barro, mas de sangue e saliva, assustando o primogênito [...]” (p. 154). Acrescenta Júnior que Lilith signifique talvez "espírito da noite" ou "libertinagem" (LEITE, 2006, p. 154).

Diferente de Eva, Lilith não era submissa a Adão – motivo de sua saída do Paraíso. No exemplo de Leite Júnior (2006) o ato sexual foi um deflagrador que gerou a descida de Lilith ao submundo terrestre:

Quando faziam sexo, Lilith insistia em ficar por cima e tomar o controle do ato. Ante as recusas de Adão, ela se inflama de ódio e o abandona, afastando-se para o deserto e passando a copular insaciavelmente com os demônios, dos quais torna-se a grande fonte geradora (SICURETI *apud* LEITE, 2006, p. 154).

Isso mostra que na mitologia cristã, o papel da mulher é demarcado segundo a lógica da submissão. Popularmente, Eva é considerada a primeira mulher em Gênesis, o primeiro livro bíblico o que nos traz a questão: *Por que o mito de Lilith não se popularizou?*

Muraro (2015) no prefácio de *O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)* traz um panorama sobre a passagem da cultura matriarcal para a patriarcal, marcando essa transição de culturas para compreendermos a construção social feita em torno da sexualidade feminina e do papel da mulher na vida pública e privada. O desenvolvimento da cultura cristã, materializado na Europa mais fortemente com o Catolicismo foi uma das pérolas chave que fortaleceram o patriarcado como podemos ver neste excerto:

---

<sup>62</sup> Importante ressaltar que apesar desta citação encontrei em nenhuma outra fonte a confirmação da raiz etimológica para a palavra “mulher”.

<sup>63</sup> Professor Adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Possui doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008), mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000). Tem experiência na área de Sociologia e Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: sociologia urbana, sexualidade, gênero, comunicação e arte. Texto informado pelo autor. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/7253561448346772>. Último acesso em 18/07/2018.

Desde a época em que o Gênesis foi escrito, até os nossos dias, isto é, de alguns milênios para cá, essa narrativa básica da nossa cultura patriarcal tem servido ininterruptamente para manter a mulher em seu devido lugar. A partir desse texto, a mulher é vista como a tentadora do homem, aquela que perturba a sua relação com a sua transcendência e também aquela que conflitua as relações entre os homens. Ela é ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, domínios que devem ser rigorosamente normatizados: a serpente, que nas eras matricêntricas era o símbolo da fertilidade e tida na mais alta estima como símbolo máximo da sabedoria, se transforma no Demônio, no tentador, na fonte de todo pecado. (MURARO, 2015, p. 16).

A feitiçaria, domínio combatido pela Inquisição, representava um perigo não somente no campo das crenças e de outra religiosidade rival à cristã, como figurava as mulheres como seres perturbadores. Curiosamente, segundo o *Malleus Maleficarum*, as parteiras eram um exemplo de mulheres a serem classificadas como bruxas (p. 18). Na visão de Muraro, essa relação faz sentido se pensarmos nessas parteiras como mulheres participando de alguma forma, do ofício médico. Portanto, perseguir as bruxas era uma forma de controlar a vida social das mulheres, banindo aquelas que detivessem conhecimento do campo “masculino” de controle do mundo como a medicina e fitoterapia, além de outras formas de espiritualidade e sexualidade.

Desde a mais remota antiguidade, as mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham saber próprio, que lhes era transmitido de geração em geração. Em muitas tribos primitivas elas eram as xamãs. Na Idade Média seu saber se intensifica e aprofunda. As mulheres camponesas pobres não tinham como cuidar da saúde, a não ser com outras mulheres, tão camponesas e tão pobres quanto elas. Elas (as curadoras) eram as cultivadoras ancestrais das ervas que devolviam a saúde, e eram também as melhores anatomistas de seu tempo. Eram as parteiras que viajavam de casa em casa, de aldeia em aldeia, e as médicas populares para todas as doenças. Mais tarde elas vieram a representar uma ameaça. Em primeiro lugar, ao poder médico, que vinha tomando corpo através das universidades no interior do sistema feudal. Em segundo, porque formavam organizações pontuais (comunidades) que, ao se juntarem, estruturavam vastas confrarias, as quais trocavam entre si os segredos da cura do corpo e, muitas vezes, da alma. Mais tarde, ainda, essas mulheres vieram participar das revoltas camponesas que precederam a centralização dos feudos, os quais, posteriormente, dariam origem às futuras nações. (MURARO, 2015, p. 18).

No grupo das potenciais bruxas incluíam-se mulheres com engajamento social e conhecimento técnico em áreas como a saúde e outras ciências naturais, uma vez que o saber e o domínio de uma prática sempre foram ingredientes que influenciam tanto movimentos de transformação social quanto a manutenção do poder. Sendo assim, de acordo com a explanação de Muraro, essas mulheres parteiras constituíram uma força contrária à cultura patriarcal. De parteiras à bruxas malignas – o que

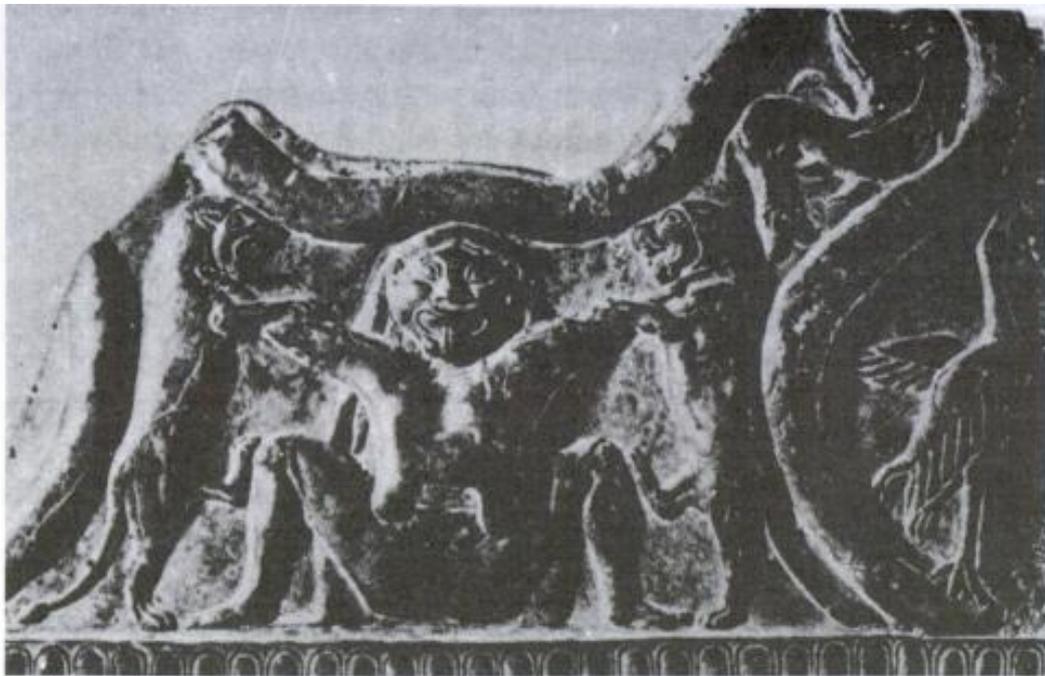
bastava é oferecer conhecimento estrangeiro ao legitimado. Infelizmente há diversos exemplos na história em que a cultura do patriarcado transformou ao avesso quem exalasse algum tipo de ameaça à cultura dominante. Assim, *seria esse um exemplo de expiação que forma as mulheres grotescas? Quem são as “bruxas” da atualidade?* No capítulo a seguir a relação da “bruxa” atual com a noção da mulher bufa e grotesca é explorada. A gargalhada e a perspicácia podem tanto ser lugares libertadores como apresentar o risco de criar mais estigmatizações da mulher.

## 5. DE BOCA ESCANCARADA

Início este capítulo com uma passagem que ajuda a compreender os debates que proponho aqui. Escolhi aqui um trecho de obra *Baubo la vulva mítica*, o qual Devereux (1984) descreve uma Górgona esculpida numa placa de bronze:

O centro da placa representa uma horrível Górgona nua, agachada no chão; seus joelhos dobrados e suas pernas abertas exibindo sua vulva. Sua enorme boca está armada de alguns grandes dentes incisivos. Sua enorme língua – que pendura de sua boca- chega até seu queixo. (DEVEREUX, 1984, p. 66)<sup>64</sup>

Figura 16 – Górgona nua agachada no chão (s/d). Escultura em placa de bronze.



<sup>64</sup> Original: “El centro de la placa representa una horrible Górgona desnuda, acucillada em elsuelo; sus rodillas plegadas y sus piernas abiertas exhibiendosu vulva. Su enorme boca está armada de algunos grandes dientes incisivos. Su enorme lengua – que cuelga de su boca- llega hasta sumentón.” (DEVEREUX, 1984, p. 66 – tradução minha).

Fonte: DEVEREUX, 1984, p. 66.

A boca escancarada é uma imagem que me remete tanto ao riso, quanto o gesto agressivo dos animais quando vão em busca da sua presa. A postura da Górgona, junto ao seu semblante dialoga com a animalidade, mostrando os atributos corporais da deusa, como a língua, os dentes e as órbitas dos olhos destacadas.

Do ponto de vista fisiológico, o ato de gargalhar propicia o relevo das mesmas partes faciais, porém com o atributo do relaxamento físico, diferente de uma estratégia ferina de defesa ou ataque, as quais acabam por tencionar o corpo.

Essa ponte entre riso e animalidade encontrada na Górgona, a quem Devereux chama de “Baubo-Gorgona etrusca”, enuncia um paralelo da deusa Baubo com a Górgona discorrida pelo autor, em virtude da similaridade da boca e a vagina estarem exageradamente abertas nas duas figuras (Baubo e Górgona).

Curiosamente, a boca e a vagina se abrem ao mesmo tempo no corpo dessas deusas femininas, colocando em evidencia os portais de acesso aos órgãos internos do organismo. O que se esconde por trás do gesto de mostrar nossas partes deglutidoras e reprodutoras? Bakhtin (2008) acerca da devoração o enverga como uma metáfora do corpo que se apropria do mundo:

O englobamento remete a ideia de devoração, presente no corpo grotesco. Ele come exageradamente e também metaforicamente: “ele devora, engole, despedaça o mundo [...] o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (BAKHTIN, 2008, p. 245).

Se fundir com o mundo me parece um gesto revigorador. Ao final não existe corpo nem mundo, existe um terceiro. A destruição e a criação são presentes de forma concomitante, interligando o início e o fim. A selvageria e o prazer andam acompanhadas tornando o mundo um elemento inofensivo a ser fagocitado. Para mim isso também tem um quê de assustador: um corpo que cresce e um mundo que diminui. As bufas que blasfemam fazem isso: seus corpos, máscaras faciais e riso dilatados tornam a magnanimidade do mundo falsa – e risível. Devereux acrescenta que:

Sabemos que na Grécia – mas não em Roma – a vulva era de mau augúrio. Exibi-la correspondia ao ato de mostrar a língua que era então um gesto ao

mesmo tempo **apotropaico** e também como em nossos dias, um desafio. (DEVEREUX, 1984, p. 66. Grifo meu)<sup>65</sup>

Entende-se por *apotropaico* aquilo que afasta as más influências. De acordo com o estudioso, a vagina foi usada como amuleto para repulsar as forças ocultas malignas.

No livro *Sexual Carvingson Medieval Churches* (WEIR&JERMAN, 2013) é possível perceber que há diversas figuras consideradas obscenas pelos padrões de hoje encontradas em igrejas na Inglaterra, Irlanda, França e Espanha. Apesar de poucas evidências para uma conexão pagã, sua interpretação mais comum é que esta seja um ídolo pagão (p. 62). Abaixo, vê-se uma *Sheela na gigs*, usadas para espantar os demônios<sup>66</sup>.

Figura 17 – Escultura *Sheela na gig*, (s/d) Encontrada em Kilpeck, Inglaterra.



Fonte: <http://www.sheelanagig.org/wordpress>.

<sup>65</sup> Original: “Sabemos que em Grecia – pero no em Roma – la vulva era de mau augurio. Su exhibición correspondía ao acto de sacar la lengua que era entonces un gesto a la vez **apotropaico** y también como em nuestros días, un reto.” (DEVEREUX, 1984, p. 66)

<sup>66</sup> Há um projeto de mapeamento de *Sheela na gigs* encontradas nas Igrejas do Norte da Europa. A organização responsável por essa pesquisa oferece mais informações sobre tais figuras no endereço virtual: <http://www.sheelanagig.org/wordpress>.

Acesso em: 04. jul. 2019

Nota-se a partir da imagem o modo como tal vagina é aberta. Seu orifício é dilatado pelas próprias mãos da mulher, num gesto que parece evidenciar um buraco escuro e misterioso. Um sorriso acompanha a abertura da vulva.

As *Sheela-na-Gig* são definidas como “esculturas em pedra quase eróticas de uma figura feminina geralmente encontrada em Normã ou Igrejas românicas mais precisas” (s/d), além de sua imagem ser contemplada como “abertamente sexual, a representação é sempre grotesca, às vezes até cômica” (s/d), sendo “associados com ‘bruxas’ ou ‘mulheres idosas’.” (s/d). O grotesco, a sexualidade e o cômico se entrelaçam tanto nas mitologias das divindades femininas, quanto nessas esculturas, ainda que um “[...] sheela-na-gig seja um ídolo pagão, há poucas evidências para uma conexão pagã”<sup>67</sup> (s/d). Esses dados, ao serem friccionados a temática da bufonaria, destrincham uma série de relações que afetam a mulher, quando dialogadas levando em conta uma conjuntura patriarcal e machista.

O exemplo da *Sheela-na-Gig* é mais um, junto com a entidade Baubo em que o riso, o sexo e o grotesco se completam, num conjunto em que é confuso identificar a relação causal entre um e outro. Parece que tocar em um desses temas pressupõe mover os outros também, se afirmarmos essa amarração. Porém, se falamos da bufa, o riso é essencial e imaginemos uma boca grande, deixando a ambiguidade do rir e do devorar. O gestual mais comum de uma careta prescinde em abrir a boca e mostrar a língua. Traço um paralelo das esculturas das *Sheela-na-Gig* que abre sua vagina, com a gestualidade das mãos e dedos da figura abaixo, que abrem a boca desse homem flamenco.

**Figura 18** – Detalhe de tela satírica de um flamenco, séc.XVI. Sem informações sobre a técnica. Liège, Bibliothèque Centrale.

---

<sup>67</sup> Tradução: “While the most common interpretation of a sheelana gig is “a pagan idol” there is little evidence for a pagan connection” (s/d); em: <http://www.sheelanagig.org/wordpress/>



Fonte: ECO, 2007, p. 146.

Partindo desta figura, sob à luz de minha subjetividade, começo a associar que a careta da vagina das *Sheela-na-Gig* acompanha um mesmo tipo de subjetividade grotesca da careta facial zombeteira da sujeita bufa. *Ou seria ao contrário?*

Resta-nos saber o que há de tão medonho no riso e na sexualidade da mulher. A eles associam lascívia, a impureza, a má feitiçaria. Bruxas, mulheres chamadas de devassas, prostitutas, mulheres mais velhas ou mais experientes são jogadas no limbo de um eixo condenado a má reputação.

Antes de adentrar nos atributos técnicos no trabalho técnico com a máscara bufa, é preciso fazer um exame do significado da mulher que ri na nossa cultura. Se no trabalho com a bufonaria na contemporaneidade brasileira nos deparamos com uma máscara que trabalha com o deboche, a ironia, canalizando no riso derrisório, é importante pensarmos na pertinência desses caracteres neste grupo social – as mulheres – levando em conta os quesitos que, quando falar de riso, tocam em outras “varetas”, como o grotesco e a sexualidade, motes caros tendo em vista a massiva repressão sexual e misoginia que delinearam um campo de culturas do que é ser mulher.

Voltando ao título desse capítulo, o centro é a boca escancarada. A boca que mostra os dentes, une o gracejo à perversão. Penso na boca aberta dentro dessa ambiguidade entre o ingênuo e o ameaçador. Nesse quesito, aposto na comicidade bufa que fere sem instituir que está ferindo, é aí que creio que resida a sofisticação da

comédia bufonesca. Os subtemas que cercam a discussão a seguir são a máscara bufa, o grotesco e a paródia. Todos eles são imbricados no que construo em torno da ideia da boca arregaçada.

Ela ri, denuncia, devora, ameaça, se insinua; tem fome, sede, baba, mostra a língua; seu desavergonhamento está em mostrar o que está dentro do corpo: os canais para as vísceras, o submundo orgânico que causa repulsa a uma sociedade civilizada. O corpo orgânico na bufonaria é metaforizado em corpo social à medida que esses gracejos corporais acompanham as paródias de temas sacralizados.

Porém, atenta-se que a ingenuidade e a ameaça do riso são diferentes nos homens e nas mulheres bufas. São construídas balizas diferentes para essas qualidades do humor diante dos sexos.

### **5.1. A Máscara Bufa: o portal do Grotesco e do Riso Derrisório na cena**

A partir de um estudo prático, na figura da bufona é onde posso convergir alguns dos questionamentos levantados até agora. Alguns dos pressupostos do estudo são o processo de mascaramento corporal, os jogos de subversão de poder, as relações entre as bufas e os bufões junto com o espectador, além das paródias, em que bufas e bufões estabelecem seu lugar de fala e desmascaram – mascarando figuras sociais, pelo prazer do deboche. O excerto de Carmona ilustra: “Trabalhar bufão é um exercício ferino, indicado para os incomodados. É pura indignação, sabedoria e dignidade. Trabalhar bufão é prender o servo, soltar o verbo e deixar ver.” (CARMONA, 2004, p. 52) .

O entrelaçamento de práticas elencadas forma um conjunto de técnicas que aproximam artistas da cena com o enunciado da máscara bufa. Por isso, abordar alguns aspectos da máscara é essencial para iniciar a discussão proposta neste capítulo, pois é o recurso que dispara o estado de jogo pertinente à lógica da bufona.

A máscara opera artificializando a natureza humana, funcionando como um elo entre a abstração e o concreto. Nesse sentido, ela ganha um conceito que extrapola os pressupostos de lidar somente com um objeto físico sobre o rosto, por exemplo; ela dá licença ao universo ficcional ao propor que aceitemos o devaneio e a loucura.

Pode-se pensar então no processo de mascaramento para além do contato com a máscara física. Para Ana Maria Amaral (2002) a “máscara é que transforma, simula, oculta e revela” (p. 41). Ela é imanente na linguagem teatral. Mesmo no teatro realista, em que a ficção intenta a imitação fiel do real, a substância ficcional reside na representação/mascaramento de ser outro. Mesmo no teatro performativo, com o fio ficcional fragilizado, existe a procura em quebrar uma barreira entre o eu cotidiano e o eu na cena.

Porém, a máscara enquanto objeto evidencia sua aura sagrada. Ela age de forma mais impositiva sobre o corpo, no sentido de nublar seus caracteres mais personalistas, através do ocultamento do rosto, deixando o corpo mais exposto e vulnerável. Os movimentos corporais ficam mais destacados e a linguagem do corpo se torna um vocabulário a ser redescoberto, num outro âmbito: o da cena.

Vale lembrar que em cursos que abordam os princípios da máscara (seja neutra ou expressiva) normalmente não podemos tocá-la perante o público após vesti-la – devemos colocá-la e retirá-la no mínimo de costas para o público.

A máscara também é um código que atravessa as relações sociais, pois ela quebra os interditos que nos condicionam às regras de conduta. Um exemplo são as festas que tem como mote o travestimento, em que nos mascaramos com o intuito de nos autorizarmos a cometer atos reprovados no cotidiano. Isso mostra que nossa identidade é relativa e se adequa aos diferentes contextos. Ela ativa uma licença, que permite ir além dos limites sociais fixados durante nosso período de formação humana. Ela é associada ao ritual, ao teatro, junto aos processos que nos permitem ser “outro”, ainda sendo “nós mesmos”. Quem é a outra que reside em mim? Que alteridade é essa que me constitui? Porque chamar de outrem o que sou eu? Segundo Beth Lopes:

Existe em todas as máscaras, realistas ou abstratas, um conteúdo sobrenatural associado com ideia do “outro” – a alma, o mito, o espírito. A máscara não se limita ao papel do decorativo, ao acessório de cena. Ela é antes de tudo, um objeto de metamorfose na medida em que, ao colocá-la, o ator é afetado por um poder incomum. A máscara estabelece um elo com algo que está fora do nosso alcance.

É o mesmo poder que foi observado pelos antropólogos durante as experiências nas culturas primitivas com suas máscaras rituais, cujas dimensões são tão amplas no que diz respeito às mudanças na área do comportamento humano. (LOPES, 2010, p. 31).

Para a autora, a esfera do poder incomum é a do incognoscível, da qual o mito e a psicanálise se ocuparam como um lugar de conhecimento. Curioso, como se atribui ao campo das forças externas o que brota do nosso imaginário e das nossas ações humanas: atribui-se ao involuntário o que advém de nós mesmos, como se houvesse algum poder sobre-humano que desconhecêssemos; como se constatássemos um mistério exterior a nós, a qual denominamos como sagrado ou alguma força oculta que nos regesse. O temor e o fascínio que nos impede de enxergar nossas potências, tanto virtuosas, quanto destrutivas.

Quando Amaral (2002, p.42) fala sobre as máscaras em *O ator e seus duplos*, ela comenta sobre uma instauração do indecifrável que o uso das máscaras causa, devido a uma ambiguidade entre o físico e o extra-físico: “A máscara, sendo um objeto material, também representa algo não material”. Assim, esta vira um hiato, uma zona de resignificação do humano, dentro de um suporte ficcional. O contato com a máscara coloca o atuante num espaço “entre” o humano cotidiano (na medida que seu corpo não é desmentido) e a abstração (condição sobrenatural da máscara). Esse elo é desconcertante, tendo em vista que ele faz coabitar duas forças que se negam mutuamente: o que “é” e o que “não é”.

O fenômeno do mascaramento, nesse sentido, é grotesco. Embora a discussão sobre a definição de grotesco, mereça um destaque para compreendermos o território dessa qualidade estética, adianto aqui algumas impressões de autores que publicaram sobre o grotesco na arte. Kayser (1986, p.40) tem uma passagem que diz que “o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é”. A ambiguidade do grotesco se transpõe para o mascaramento, levando em conta a transfiguração do humano para além de si.

Trago essas questões por pensar na máscara como um dispositivo performativo. Mesmo que ela faça parte da esfera representacional, ela evidencia quem a manipula. A máscara denuncia o próprio teatro, por mostrar a fusão entre atriz e personagem. Reconheço, ainda, a delicadeza dessa discussão, mas, se trouxermos essa premissa para a comédia popular, para as máscaras da *Commedia dell'Arte*, da bufona e da palhaça, veremos que o jogo com a máscara é preenchido pela relação imediata entre artista e público. Ao invés de um texto dramático que submete o artista à cadência de ações ditadas pela dramaturgia escrita, tais máscaras partem de um

roteiro de ações, cujo jogo estabelecido por esse *script*<sup>68</sup> ganha vida a partir da conexão e cumplicidade de artistas e espectadores.

Essas máscaras da comédia popular, vistas pelo filtro do trabalho técnico, coloca-nos em contato com uma forte herança histórica embutida nos seus enunciados de jogo. Elas se referenciam aos cômicos ambulantes, aos bobos domésticos, ancorados na sua condição de miséria moral e econômica, como mote de força de trabalho. Por conseguinte, o requinte desta arte é entreter, fazer rir e ao mesmo tempo alçar voos críticos condizentes com a atualidade, sem perder a sutileza e a sagacidade. As táticas de jogo com o público se misturam com táticas de sobrevivência; a moeda de troca é o dinheiro, a comida e o direito de continuar existindo em suas legalidades.

Sendo assim, a máscara é um recurso que mobiliza o trânsito vida/arte destes artistas. A performatividade<sup>69</sup> também se manifesta na transição entre o eu e o que a máscara “me permite” (ultrapassar o eu). Manipular essas duas esferas é como se equilibrar numa corda bamba: o risco da queda é o que faz o aprendizado do equilíbrio – é poder ser louco, sem ser tomado pela loucura (LOPES, 2010). Isso, para mim, é o incógnito que tanto assusta.

Por isso, torna-se tão importante compreender metodologicamente o trabalho de mascaramento na figura do bufão e refletirmos sobre as seguintes questões: *quais aspectos humanos a máscara do bufão deflagra em nós quando a incorporamos? O que ela nos fornece de além-humano?*

Se o bufão é um exercício “ferino para os incomodados”, como diz Carmona no trecho que inaugura esse capítulo, este consiste no ato de “prender o servo, soltar o verbo e mandar ver”, ou seja, podemos inferir a ideia de que a poética bufa surge a partir de práticas que nos provoquem uma situação de jogo cuja atmosfera gira em torno de subverter a situação de subjulgamento. Uma poética de denúncia frente às circunstâncias de repressão, contenção ou domesticação.

---

<sup>68</sup> O canovaccio da *Commedia dell'Arte*, consistia num roteiro de ações para os atores e atrizes improvisarem falas e jogos cômicos a partir das ações sugeridas.

<sup>69</sup> A *performatividade* de que trato aqui é oriundo da teoria de Performance Cultural ou Estudos Culturais dos Espetáculos de Pavis (2017). Para ele “o interesse não se dirige mais unicamente aos espetáculos, ou ao teatro de texto com sua representação, mas a todas as espécies de ações espetaculares, de encenação, de happenings, de performances no sentido inglês de ‘performance art’. Aos quais se acrescem as cerimônias, as festas, os rituais, tudo o que uma cultura pode produzir como manifestação, como exteriorização, em suma como ‘performatividade’.” (PAVIS, 2017, p. 230).

A materialidade da máscara bufa é condizente com a consigna de Carmona e das oficinas de bufão realizadas por mim, uma vez que ela é uma máscara que engloba o corpo ou partes de corpo, sem uma forma pré-determinada. Os participantes envolvidos na prática da bufonaria experimentam colocar enxertos por baixo da roupa, com a finalidade de deformar a estatueta humana. Uma infinidade de leituras surge ao ver essas deformidades: elas podem ser corcundas, barrigas enormes, calombos, tumores, elefantíase, má formação do membro e se tornam interessantes, do ponto de vista do efeito cênico e da estranheza causada, causam uma desproporção física exagerada. Nessa última instância, a bufa ou o bufão está no universo do fantástico.

Na composição da máscara bufa, braços, pernas ou mãos são presos, com panos e nós feitos nas roupas, dando a impressão de mutilação. Ou também se insere, por baixo da roupa, enxertos com almofadas e espumas. A combinação das partes do corpo que serão presas ou dilatadas com os enxertos faz parte da criação individual de cada participante. Pode-se também forjar um braço ou uma perna a mais, aumentar o tamanho deles, e sobrepor sobre essas deformidades peças de roupa e acessórios aleatórios. No final, a bufa e o bufão podem apresentar milhares de possibilidades de leitura: as matizes de personagens são várias, aproximando a bufa e o bufão de uma abstração. Durante as oficinas, nós, os participantes, ao contemplarmos a composição das nossas máscaras corporais, percebemos que elas em si já se tornam um primeiro elemento que move a nossa atenção enquanto espectadores.

Outro aspecto a se destacar é a capacidade de alteração de estados psicofísicos que essa sujeição causa. “O corpo defeituoso deste personagem heteróclito não se dá apenas com enchimentos, é preciso moldá-lo com o próprio corpo” (LOPES, 2010, p. 140). Desse modo, por baixo do mascaramento aparente, há um corpo que o dá forma, por meio da sua transfiguração; a estátua humana se distorce, provocando sensações de deslocamento moral e intelectual. A dificuldade de locomoção, num corpo alterado, impõe estratégias insólitas de movimentação, alterando a perspectiva do olhar sobre o mundo exterior.

O engajamento físico que o mascaramento corporal impõe à artista, suscita uma força que libera o riso do lugar do estrangulamento. O tom de voz perde seu timbre cotidiano e a estilização vocal tem o pedal apoiado no desconforto. A intensidade da mobilização necessária para deslocar-se no espaço na nova condição

do mascaramento, afeta a máscara facial, proporcionando um semblante contorcido. Carmona (2004) fala em sua experiência de uma “privação concreta e não só conceitual” (p. 53), ou seja, a máscara corporal requer um jogo de transição do artista, o qual extrapola o fato de figurar-se em outra coisa. Ela fragiliza-se (no sentido de deixar o corpo vulnerável por interferir no tônus do corpo cotidiano) para fortalecer-se (ou sejam reagir a essa vulnerabilidade), provocando uma experiência física que ativa um estado de jogo.

Nesse estágio, as questões referentes ao grotesco emergem em sua plasticidade e caráter, anunciando um apanhado complexo do que pode ser essa estética e o quanto ela se relaciona com a bufonaria. O desalinhamento moral é o fio condutor que deflagra a visão da bufa e do bufão na forma como eles parodiam os fenômenos sociais. A máscara bufa é um filtro pelo qual artistas se expõem, expondo. É uma máscara de denúncia social, mas é na maneira de fazer isso que o portador da máscara se revela.

Os contratos sociais são quebrados, inclusive para quem os quer quebrar. Lopes agrega que:

Desta forma, creio que, para jogar o bufão é necessária uma destruição dos modelos pessoais exemplares, para assim, poder se transpor ao corpo e ao pensamento de um outro, cuja concepção de mundo, em nada se parece com a vida do senso comum” (LOPES, 2010, p. 160)

Se rir de si mesmo é geralmente visto como um exercício doloroso, rir do outro pode ser fascinante no sentido de uma licença para desmascaramentos sociais; por outro lado, no ato de desmascarar, mostramos como o mascaramos (outra dor?)

Até aqui, o objetivo foi trazer algumas provocações em torno da máscara. Ela é um dos portais para o universo ficcional, na linguagem teatral. A bufonaria é uma comunicação sofisticada, pois se pauta na sobreposição de mascaramentos: artistas/bufonas; bufonas/personagens parodiadas. Se na história da Europa antiga e medieval os bufões eram em si mesmos bufões, no teatro moderno, junto ao desaparecimento dessas figuras enquanto ornamento de uma cultura passada, procura-se galgar no imaginário desses seres, dentro da sua função arquetípica, seu sentido político na atualidade.

Entre a ancestralidade e o atual, a bufonaria reinventada pelo teatro moderno, na pedagogia das máscaras de Jaques Lecoq, faz da bufonaria uma possibilidade de trabalho autoral, com atrizes e atores na condição lúdica de segregação social. Não mais do que isso, não precisamos ser um legítimo bobo da corte, para reconhecermos em nós, momentos em que sofremos algum tipo de opressão. A dualidade “oprimido x opressor”<sup>70</sup> é um tema recorrente nas práticas de bufonaria como também outras como o jogo fictício da condição da bufonaria x memória pessoal do artista; ambas são ferramentas consistentes que ajudam a compreender a pertinência desse trabalho ao se pensar numa comicidade crítica.

## 5.2. Da origem do Grotesco e seu uso coloquial

Adotamos o termo grotesco, geralmente quando queremos adjetivar algo como sinistro, obscuro, bizarro ou outras qualificações que geram uma sensação de estranhamento fazem parte do tratamento coloquial dado ao termo. Com isso, é necessário compreender quais são os enquadramentos estéticos onde o grotesco foi ilustrado por alguns comentadores e artistas. Kayser (1986), faz um apontamento que denota essa corrosão do termo:

Pois o “grotesco”, por mais que ouçamos e empreguemos o termo o fato é que escutamos com frequência crescente, pois parece arrastado à circulação daquelas palavras que se desgastam com rapidez e que devem expressar considerável montante de participação emocional, sem que pretenda fixar sua qualidade para além do vago “raro”, “inaudito”, “incrível” -, pois o “grotesco” é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico. (Kayser, 1986, p 13).

---

<sup>70</sup> Essa dualidade é um dos carros chefes do *Teatro de Oprimido* de Augusto Boal. Mesmo ponderando que o conjunto de procedimentos criados por Boal sob o nome Teatro do Oprimido nos leva para um território de discussão que neste instante da dissertação não cabe adentrar, mas acho importante trazer uma chave que dessa prática possui, referente a autoconsciência de si no ato de atuar. Se para este teatrólogo, o palco é o ensaio para a transformação social, pois o conceito de atuação abarca a ficção e a vida corrente (nas relações interpessoais e sociais), podemos tomar aqui de empréstimo essa perspectiva para pensar como a prática da bufonaria pode ser construída para remodelar o que é o grotesco e risível hoje, apreciando o Brasil e as mulheres tomando o espaço da arte de serem Bufonas, Bufas. Em *O Arco Iris do Desejo* (1996), Boal explica sobre a vertente terapêutica do Teatro do Oprimido: a auto-observação. Essa concepção coloca a atriz e o ator como espectadores de si mesmos e a consciência de que a atuação teatral nos enuncia como sujeitos sociais. Isto pode emprestar à bufonaria os expedientes que ajudam as bufonas e os bufões contemporâneos a construir seu lugar ético e político na comicidade bufa.

Mesmo o autor inserindo o grotesco como um item sólido da ciência, existem ramificações de pensamento, que não dão um olhar definitivo sobre o tema. Além disso, designar um denominador comum do grotesco depende do olhar que se lança sobre ele. Como afirma Kayser(1986), o grotesco é assim qualificado mediante uma participação emocional, ele é relativizado sob o campo dos afetos.

Bakhtin (2008) ao descrever sobre algumas características do realismo grotesco diz que “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (p. 17). Nisso, o conceito de realismo grotesco considera o corpo que engloba o que a princípio não lhe pertence. Outras expressões são elencadas e desenvolvidas pelo estudioso no exame do realismo grotesco.

Kayser (1986) levanta outra abordagem, propondo que “o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é” (p. 40). A ambiguidade que Bakhtin tanto menciona em sua obra se refere a uma fusão de forças opostas, evidenciando a concomitância de pólos divergentes. O dinamismo do corpo social carnavalesco, a função regeneradora das festividades e as funções vitais exploradas ao paroxismo, retratam o metabolismo físico no social: deglutir, o cagar, o nascer, o agonizar são processos que conotam o corpo em estado de devir.

Tanto Kayser, quando Bakhtin tecem críticas a obra *Do Grotesco ao Sublime* de Victor Hugo, publicada em 1827. Também chamado de *Prefácio de Cromwell*, a obra defende o grotesco como uma alavanca para reafirmar o sublime. Nas palavras do escritor francês:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada (HUGO, 1988, p. 31).

Nesse sentido é compreensível porque o grotesco é visto como um contra-estilo. A deformidade e a deturpação, que são por exemplo, algumas vias quem interligam o grotesco com a comédia, pode delinear-la para alguns como um subproduto da tragédia. O “tempo de parada” que cita Hugo não ilustra os “momentos de descontração” que a comédia era encaixada nos festivais gregos ou mesmo do carnaval bakhtiniano, a linguagem coloquial que se sobressalta à normatividade?

Mas enxergar o grotesco e a comédia sob a aparência apresentada por Hugo é reduzi-los a estilos sem singularidade e ao esvaziamento de suas funções sociais na cultura. Para esta discussão Lopes traz um conceito interessante, concebido por Jacó Guinsburg, o de nadificação, “o qual implica no confronto de duas ideias opostas, o que por força das contradições, se anulam. Assim como, o trágico e o cômico que Dionísio, por exemplo, funde em seu mito” (p. 15).

A título de exemplo, Lopes lança a figura do Cristo Bufão, “ou seja, a humanização da criatura divina ou até mesmo, a associação de Deus com um ser sanguinário e brutal, resulta numa forma nadificante, que perde o seu valor original, e tende a exprimir uma realidade ambígua e estranha” (p. 15).

Assim, o conceito de nadificação propõe um lugar de hipertrofiação, onde não existe um e outro, mas um no outro, o que torna a potência do grotesco esse embaralhar de ideias sedimentadas. O estranho aqui não é simplesmente uma negação do modelo, mas uma emergência do indefinível, do incógnito.

Lopes também discorre sobre a “indissociabilidade entre ‘mundo real’ e ‘mundo ideal’, entre sagrado e profano, cômico e sério, vida e arte, eram uma espécie de ‘daimon’[...]” (p. 15). O vocábulo origina o demônio, que na concepção cristã é a negação do divino e na cultura grega é a transformação da vida. Portanto, falamos do grotesco como uma ambiguidade, um entre, uma desestabilização sem ponto de parada. Sendo assim, *como o grotesco pode ser um “entre” e não uma cópia deturpada? Seria possível transpor essas questões para a cena bufa? A mulher grotesca propõe a construção de que tipo de mulher? Até que ponto ela auxilia a erigir uma discussão potente no contexto patriarcal que estamos inseridas?*

Tais perguntas trazem à tona um debate importante já que o grotesco permeia a bufas por seus corpos disformes, comportamento subversivo e humor crítico. Ao tentar mapear os territórios do grotesco, ou seja, procurar as impressões deste termo, encontrei a oposição belo x feio. Assim, seguindo essa lógica opositiva, ao querer retratar a feiura, retratamos também a “sombra do belo”. Porém, Paiva e Sodré fornecem uma contribuição mais interessante que ajuda a pensar o grotesco, uma estética que ultrapassa a condição simples negação do belo e proporcional:

O feio (tradicionalmente identificado ao “mau”, assim como o belo era tido como “bom”, por sua vez não era um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como

tal (por exemplo, a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 19).

Se o grotesco tem sua peculiaridade, como pensá-lo na produção das bufas? As fontes literárias que comentam o grotesco: Bakhtin (2008), Hugo (1988), Kayser (1986), Russo (2000), Eco (2007), Muniz e Sodré (2002), apresentam diversas perspectivas que localizam o grotesco. Alguns como Bakhtin (2008) e Hugo (1988) mostram o grotesco como um enquadramento estético seja diante do romantismo no caso de Hugo, seja pelo olhar carnavalesco e da cultura popular, como constrói Bakhtin.

No caso de Kayser (1986) e Eco (2007), os autores fazem um apanhado da historiografia sobre o grotesco, explanando como o termo foi tratado nas obras artísticas e literárias de cada época histórica.

Russo (2000) traz uma crítica em torno de um denominador comum encontrado submerso mesmo nas variações estilísticas agregadas ao grotesco: estranho, insólito, aterrorizante, cômico. Dessa forma, essas características podem enfatizar algumas formas preconceituosas de nos referir como “grotescas” algumas mulheres. Se confiarmos no raciocínio de Russo, onde estaria então o grotesco como potência na bufa?

### 5.3. A Gruta Problemática

A origem da palavra “La grottesca e grotesco, como derivações de *grotta* (gruta)” (Kayser, 1986), “foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália” (p. 17-18). Essas decorações se afastam da realidade figurativa, retratando criaturas híbridas que provocaram o olhar avesso de Vitruvius em *De Architectura*.

Se grotesco é oriundo da ideia de gruta, uma formação natural que resulta numa cavidade, tem-se a observação de Russo (2000), ao explanar sobre a gruta como uma metáfora do corpo feminino “anatomicamente cavernoso” (p. 13): as impressões da caverna: “Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral” (p. 13) apontam para um conjunto de ideias

Russo (2000) ao abordar um ponto de vista feminista, problematiza as noções do grotesco apresentadas na literatura científica (incluindo Bakhtin) e algumas obras artísticas.

A imagem da gruta, problematizada por Russo, mais o grotesco da bufonaria, me faz pensar sobre o lugar da bufa no território do riso, levando em conta as produções artísticas realizadas no Brasil e a oferta de oficinas que visam propagar o referencial de trabalho em bufonaria. O catálogo compartilhado entre as pesquisadoras e pesquisadores interessados em bufonaria geralmente atravessam a *playlist* básica de leituras que unem grotesco – bufonaria.

Essas leituras que se exemplificam em Bakhtin e Hugo, como por exemplo, visam em defender o grotesco como categoria estética, fazendo um diálogo com a comédia e com “o bufão”. O espelho invertido, o avesso, a negação do clássico é uma vertente forte a qual advoga o grotesco como um fenômeno estético, descentralizando o clássico como arte.

Contudo, ao agregar a mulher nesse contexto, teremos algumas perguntas ao indagar sobre o grotesco. Russo (2000) problematiza as imagens geralmente associadas à mulher “grotesca”: “Essa visão valoriza as imagens tradicionais da mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos “primordiais”, especialmente a terra” (p. 14). A imagem obscura da gruta metaforizando as “profundidades” do corpo feminino destacam no imaginário do senso comum a estereotipia da mulher solteira, velha, ardilosa e influente sobre as forças ocultas (e longe da doutrina cristã).

O avesso ao padrão do que é belo, uniforme, atraente também revela padrões que ao invés de questiona-los, os pode reafirma-los à medida que nomeamos como grotesco uma velha, uma mendiga ou uma mulher não aceita na norma do desejo (este em geral ditado pelo modelo do heteronormativismo).

Especulo que o jogo opositivo belo/grotesco corre o risco de realçar visões preconceituosas existentes sobre alguns padrões corporais. À jovem branca, magra e alta se agrega um combo de caracteres gerais sobre sua personalidade; já à mulher velha se agregam outras. Nisto, a literatura clássica infantil não nos deixa de fornecer exemplos. Nos contos dos Irmãos Grimm, a polaridade mocinha/madrasta alinhava um conjunto de caracteres físicos e etários a uma qualidade moral de conduta.

Figura 19 – Branca de Neve e os sete anões, direção de David Hand, 1937, Walt Disney.



Fonte: ECO, Umberto. *História da Feiura*. 2007, p. 215.

Resgatando um pouco da discussão no tópico anterior sobre a misoginia, a herança da bruxa enxergada como um ser maléfico pode ter sido implantada com mais ênfase a partir do movimento inquisitório. Mulheres que detinham algum conhecimento de cura foram perseguidas: “As chamadas bruxas eram velhas curandeiras que diziam conhecer ervas medicinais e outros filtros” (ECO, 200, p. 203).

A problemática se expande também quando se interliga uma construção do feio a uma construção do mau. A velha-má e a prostituta- perversa são alguns modelos que balizam a criação das bufas dentro das oficinas que fiz antes e durante a pesquisa. Em quem nos inspiramos para dar vida a essas figuras? Será que construímos um discurso que problematiza o lugar desses entes na sociedade ou sem querer enfatizamos esse lugar?

Essa discussão é importante para pensarmos na poética bufonesca. Quem é a bufa? Que caracteres emprestamos a nossa bufa quando elaboramos sua máscara? O que é o grotesco na bufa? As deformidades da mulher são diferentes dos homens? Atenta-se para tela *A Mulher Grotesca* atribuída a Quentin Metsys (1465-1530). Esta me chama atenção por se tratar de uma dessas associações. O nome da pintura é

associado à imagem de uma mulher longe dos traços juvenis, colocando a velhice num lugar de rebaixamento estético e moral.

Patrizia Bettella (em seu *The Ugly Woman*, que cobre da Idade Média ao período barroco) identifica três fases no desenvolvimento do tema da mulher feia. Na Idade Média há muitas representações da velha, símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo da beleza e pureza [...] (ECO, 2007, p. 159).

Há que se ter cuidado ao compreender o grotesco simplificando-o a uma oposição de contrários: o modelo x sua deturpação; o “alto” x “baixo”; o perfeito x o inacabado; o celeste x o terreno. Essas dicotomias ao ilustrarem no corpo físico e na natureza os lugares do que é “bom” e do que é “mau”, direciona a eles condutas embutidas de juízos de valor e ideologia, além de reforçar um modelo de pensamento que ao negar uma coisa, a sublinha.

Figura 20 – Mulher grotesca (1525-1530), atribuído a Quentin Metsys.



Fonte: ECO, Umberto. *História da Feiura*. 2007, p. 171.

## 6. AFINAL, O QUE É QUE A BUFONA TEM? (Considerações Finais)

---

O título desse item final é uma síntese de todas as perguntas que elaborei durante minha escrita: falei do grotesco e a mulher, da mulher risonha e debochada, da mulher como bode expiatório, falei de exemplos de figuras femininas ligadas à bufonaria, da misoginia e do machismo como práticas de silenciamento das mulheres. Mais do que alguns caminhos, ao final deste estudo, restam muito mais provocações do que respostas, e o convite à leitora e ao leitor para uma reflexão.

A bufonaria pressupõe o sujeito bufo que ri com o corpo, que diz o que é velado, que brinca com temas tabus como a sexualidade e a religiosidade, que subverte a normatividade do bonito e do moral. E com isso, *no que difere um ator bufão e uma atriz bufona?* Penso em três frentes de devolutiva: uma recai sobre o impacto da atriz bufonesca e do discurso dela frente ao público (recepção do espectador e espectadora); outra recai sobre o trabalho de bufonaria por uma atriz levando em relevância suas questões de gênero e sexo; outra ainda seria o discurso de uma bufona em comparação ao discurso de um bufão – como os temas tabus seriam abordados por mulheres.

Dessas três possibilidades de discussão, opto neste momento em desbravar a segunda e a terceira. Se o foco está na recepção da bufonaria, teríamos que tratar do espectador e esse não é o recorte do estudo. Entretanto, se aprofundarmos as temáticas elencadas acima, veremos que elas possuem conexões entre si: a recepção de espectadores de uma atriz bufona tem impacto a medida que consideramos que há uma questão de gênero que problematize uma mulher ser bufona. Ainda a partir dessa problemática relevada, se há um entrave de gênero, ele deve ser cogitado pela atriz, a qual pode jogar com isso em cena. E por último, ainda persistindo num suposto problema de encaixe de gênero na figura do bufão, pensaremos que ele também engloba a mulher no desenvolvimento da sua bufona.

A pergunta título ganha importância quando buscamos compreender quais caminhos divergem a bufonaria a partir de uma diferença de gênero. Então a questão em si já pressupõe que há um desencontro nas abordagens da bufonaria perante um homem e perante uma mulher.

Se na história dos bufões, dentro do grupo masculino, os homens corcundas, anões, considerados loucos ou anormais, eram o grupo social com aptidões para fazer rir e proporcionar entretenimento, na história das bufonas, já encontramos conflitos ao localizar quem são as mulheres risonhas. Retomando o exemplo de Minois (2003), da

“prostituta velada”, o riso alicerçado à mulher a colocou no lugar da vilã, da bruxa ou da prostituta, pejorando o seu lugar de comicidade, colocando o viés da perversidade no imaginário construído sobre a jocosidade feminina. Nessa esteira, se nubla o humor tomado por mulheres, tornando-as escondidas no âmbito da comicidade – principalmente a bufonesca.

E para amarrar a ideia da mulher potencialmente bufa, podemos pensar no ser anterior à cômica: a mulher. Se, como traz Bakhtin (2008) a premissa da inseparabilidade da arte e vida na atuação bufonesca: “Os bufões e bobos [...] não eram atores que desempenham seu papel no palco [...] eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida” (p. 7), é possível relacioná-la com o que Lopes (2018, p.7) hoje traça um paralelo da bufonaria contemporânea com a da Idade Média:

Bem ao gosto popular, tais manifestações salientavam por outro lado, o valor das comunidades e muitas produções eram, geralmente, feitas por trupes itinerantes, razão suficiente para se pensar sobre a predominância e valor de uma vida em grupo. Na fragilidade do coletivo de trabalho enlaçavam-se arte e vida, num misto de ideologia e necessidade, questão que hoje é tão cara ao artista contemporâneo e que se alinha em vários aspectos às noções de performatividade e teatralidade (LOPES, 2018, p. 14)

A performatividade na atuação bufonesca pode prescindir tanto de fenômenos biográficos e pessoais que balizam o discurso humorístico da atriz, como se considerarmos o riso do público junto às bufonas e bufões um ato performático, visto que ele depende de um contexto cultural comum para acontecer enquanto manifestação grupal (Bergson, 1987), além de estar sujeito a variantes tais como: a adequação do jogo às demandas do público, o treino improvisacional, a capacidade de deixar clara a crítica junto às formas sutis de maquiá-la. Isso são propriedades pertencentes ao teatro enquanto presentificação.

Uma das experiências ocorridas na Oficina: Descobrimo o Universo do Bufão, ministrada por Cláudia Sachs, se referia em que cada participante elaborasse um manifesto pessoal, o qual consiste em falar sobre situações sociais e políticas que causem sentimento de indignação, revolta ou oposição por parte do participante. A partir da lógica bufonesca, esses temas seriam trazidos de forma paródica, denunciando, sem cair na afetação emocional, os agentes propiciantes de situações sociais intragáveis pelo filtro das atrizes e atores.

No caso das atrizes envolvidas nesse exercício, notei uma quantidade expressiva de manifestos denunciando o machismo, as relações abusivas, o papel da mulher sob o olhar do homem e outros temas que fazem parte das discussões declaradamente feministas ou não. Um desses manifestos foi o meu.

Isso me fez refletir nos contextos causais que estamos envolvidas, que quanto mais dispara discursos ultraconservadores e retrógados por parte de homens e mulheres, em contrapartida também impulsiona uma devolutiva crítica e questionadora, porém, embalada pela bufonaria, com sua comicidade ácida e oblíqua – como adjetiva Casanova (2018, p.99): “Durante o processo de criação é necessário pesquisar formas indiretas e divertidas de enunciar o seu discurso corrosivo, visando encontrar o caminho sinuoso das flechas em direção ao alvo” .

Contudo, penso que falar de temas feministas ou que cerquem a mulher de alguma forma não é necessariamente uma frente que vai definir a especificidade da atuação da bufona. Ela pode tratar de temas ligados à política brasileira, ao fanatismo religioso, ao charlatanismo dos pastores e pastoras das Igrejas Pentecostais, ao abuso policial, à moralidade cristã, à mentalidade burguesa que são outros exemplos de temáticas bem aparentes nas improvisações das bufonas e dos bufões. Interessante observar que mesmo nos motes considerados mais “amplos”, em todos aparece a mulher situada nessas relações e como a abordagem de uma bufona pode lançar um outro ponto de vista sobre elas.

Mulheres bufonas, mulheres palhaças: mesmo que este estudo tente descolar a bufonaria da palhaçaria no intento de localizar a mulher bufa, há similaridades na construção da palhaçaria feita por mulheres e na bufonaria feita por mulheres. Conforme o estudo de Carminha (2014), a atuação das mulheres na comicidade apresenta uma vertente política que tangencia as questões feministas:

Analisar a figura da palhaça passa, portanto, obrigatoriamente, pela compreensão da categoria mulher como sujeita cômica, quer dizer, como pessoa capaz de rir e provocar o riso, o que demanda, dentre outras coisas, concepção e inversão de poder para fazer o ridículo e reconhecer em si o ridículo; para apresentar-se publicamente como grotesca, deforme, ridícula, errada; para sentir liberdade e prazer no erro, no desvio, na dissidência, na desordem e no jogo; para fazer da alteridade um lugar de prazer subversivo e produtivo; para sair da posição de objeto do riso para ser sujeita, ativa, criadora e produtiva; para avançar de sorriso tímido e irônico até a gargalhada

total alegremente incorporada e veiculada através do corpo cômico (CARMINHA, 2014, p. 79).<sup>71</sup>

A fala de Carminha mostra que a figura da palhaça e da bufona podem se interseccionar nos aspectos do grotesco, do disforme e do reprovável. Pode haver palhaças com abordagens grotescas e críticas e bufas mais líricas e torpes, invertendo a adjetivação geral que se tem por essas máscaras. Isso, para mim, não enfraquece o trabalho técnico com essas máscaras, os quais vem para enfatizar seus princípios. O que por outro lado, não significa que eles são dogmas a serem seguidos cegamente.

Entretanto, a citação da pesquisadora é importante para compreendermos a potência da máscara bufa como dispositivo de lugar de fala<sup>72</sup> e produção de conhecimento de mulheres. Trago abaixo uma das passagens de Hyde (2017) sobre a supremacia dos homens *tricksters* e sua associação com a sociedade patriarcal:

Nesse ponto poderíamos perguntar por que, se os *tricksters* são disruptivos e opositivos, não seriam fêmeas *especialmente* no patriarcado. A resposta pode ser uma versão do argumento de SacvanBergovitch (elaborado nas notas do capítulo 9) sobre como as ideologias restringem o dissenso. Qualquer sistema se beneficia ao representar os seus problemas em termos das próprias presunções. Se o poder é masculino, é melhor que a oposição também seja masculina. Na história da religião grega, houve certa vez uma deusa astuta chamada Metis. Zeus a devorou. E lá se foi a oposição realmente ameaçadora (HYDE, 2017, p. 485).

Qual é a diferença neste caso do ameaçador para o realmente ameaçador? O que pode desmentir uma sentença? No caso das *tricksters*, em que consiste o seu perigo pensando numa sociedade centralizada na figura do homem?

Se analisarmos o bufão como um espelho invertido do rei, tomando o contexto medieval, jogando com a oposição ordem x desordem, sério x cômico. Porém se mesmo nessa inversão pensamos ela num espelho, nota-se uma ambiguidade que flerta com o semelhante e o com o antípoda e nisto, o que o duo bufão/rei mantém em

<sup>71</sup> Original: “Analizar a figura de lapayasapasa, por tanto, obligatoriamente, por lacompresión de lacategoríamujer como sujeta cómica, es decir, como persona capaz de reír y provocar larisa, lo que demanda, dentre otras cosas, concesión e inversión de poder para hacerel ridículo y reconocer em síel ridículo; para presentar-se públicamente como grotesca, deforme, ridícula, errada; para sentir libertad y placere nelerror, el desvío, ladisidencia, eldesorden y eneljuego; para hacer de laotredadun lugar de placer subversivo e productivo; para salir de laposición de objeto de larisa para ser sujeta,activa, creadora e productiva; para avanzar de lasonrisa tímida e irónica hasta lacarrajada total alegremente incorporada y vehiculada a través delcuerpo cómico.” (CARMINHA, 2014, p. 79 – tradução minha).

<sup>72</sup> Ver RIBEIRO, Djamila (Coo.). *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen Livros, 2019. Coleção Feminismos Plurais

comum? Será que podemos considerar o sexo masculino como uma resposta? Se no mesmo jogo colocamos um rei e uma bufona, teríamos ainda um espelho invertido?

Penso nessas perguntas ainda no exercício reflexivo da oposição realmente ameaçadora. A bufona é um corte indesejado dentro da lógica binária que se encontra nos escritos sobre a bufonaria. Inversão; deformidade; alto e baixo corporal; ambíguo (Bakhtin, 2008). Nota-se que nesses vocábulos pressupõem-se um eixo paradigmático para depois desmenti-lo. A bufona nesse sentido não é uma paródia do rei, e o porquê disto vai para além de uma questão de sexo e gênero. A bufona possui outra trajetória que leva em consideração o legado da mulher na história ocidental. Se quisermos falar num movimento vesgo para examinar uma comicidade corrosiva, pensemos que a máscara bufa é capaz de constituir um “fora” socialmente assentado sobre ela. A partir daí, acredito que é possível começar a examinar outras linhas desviantes para a bufonaria contemporânea.

## 7. SOB O ESTIGMA DA INCORREÇÃO E DA FEIURA

---

### Crônicas da infância

*Escrevo essas histórias com certa insegurança. Porque a partir delas estou largando o compromisso com a escrita acadêmica. É uma licença, um respiro que abro não para falar de mim, como pura necessidade de expor alguns traumas da infância, mas porque intuo que eles ainda respiram no meu corpo, no meu modo de agir como artista. O receio de colocar essa fenda é que corro o risco de construir algumas sentenças um pouco duras de juízo.*

*Enquanto vejo a escrita científica como algo que contextualiza, localiza e cerca os argumentos, sinto que quando eu faço um texto mais livre, me deixo escorrer por ele. Talvez a leitora e o leitor se deparem com coisas um pouco constrangedoras, até desnecessárias de saber a meu respeito. Talvez haja muitas discordâncias e comoção. Talvez você leia sentenças sem nexos nenhum. Eu tentei ter controle essa dissertação toda, mas agora abdiqueei. Esse texto pode ou não fazer corpo com a dissertação. Se fizer sentido para quem lê faz, se não, não faz.*

*O motivo central que me impulsiona a escrevê-lo é ainda tentar compreender minha conexão da bufonaria com a mulher. Eu sou mulher. Posso responder pelo meu ponto de vista, mas ele não é único, existem vários. Se existe uma inseparabilidade entre a arte e a vida no jogo bufonesco, eu talvez possa encontrar alguns indícios que me faz hoje, com 35 anos escrever esse trabalho. Outras mulheres podem ter outras motivações com suas bufonas. Ou pode acontecer que algumas motivações se coincidam. Tudo é possível.*

*Alguns episódios serão narrados no intuito de pincelar um pouco mais concretamente os fatos. Nem todas as histórias da minha vida serão contadas: por não dar tempo e porque alguns fatos íntimos prefiro preservar.*

*Eu nasci na década de 80 e vivi uma infância em que o bullying não era sequer falado. Fui uma criança regada a muitos excessos de proteção em casa e na escola alvo dos mais diversos tipos de zombaria.*

*No meu primeiro dia de aula na pré-escola, me deram um desenho de uma casa para eu pintar com giz de cera. Eu tinha que obrigatoriamente pintar o telhado*

de vermelho, a parede de azul e a porta de amarelo, ou seja, as cores primárias. Eu pintei tudo só que fora da margem. Mas eu só notei que estava fora, porque as outras crianças notaram e começaram a rir da minha pintura. Aquele dia foi um sinal de um processo para me incluírem na escolarização. Eu não parava quieta, transitava por todas as cadeiras e era constante eu ser isolada das outras crianças, encostada num canto e exposta como alvo de não ser um bom exemplo.

A professora perguntava se as crianças queriam terminar como EU. Elas me olhavam e eu não entendia nada. Com o tempo, meus colegas de sala começaram a me evitar. Incorporaram as broncas da professora, tornando-os eles as mini-professoras. Depois de uns meses, o afastamento que me apartou da sala como um ser tumultuador me permitiu observar as pessoas e suas atitudes. Isso me ajudou a desenvolver um jogo sofisticado de manipulação. Eu tinha 5 anos.

De uma hora para outra eu criei uma outra persona. Se eu falava pelos cotovelos, a partir daquele dia eu não falava mais, eu era poço de quietude. Eu forjava um excesso de educação que até incomodava. Apreendi o código de conduta da boa aluna e assim fiz, com um exagero capaz de questionar a professora e meus colegas de sala se eu estava bem da saúde mental.

Eu me divertia internamente com aquela situação. Ninguém sabia o que tinha disparado aquele quadro em mim. Como um Hamlet, eu desestruturei a sala, me fingindo de louca, e testando as pessoas através dos meus autotestes.

Pode ser que um analista diga que eu era uma pobre coitada querendo chamar a atenção por ser rejeitada. Essa pessoa pode estar certa, não há problema. Mas eu aprendi o que era ser bode expiatório desde cedo. Essa foi uma das vezes que consegui subverter essa ação opressiva. Outras vezes não foi possível.

O estigma da menina feia se esbaldava pelo preconceito étnico, pela minha inadequação a um modelo feminino de ser menina e pelas minhas atitudes julgadas como impróprias para o meu sexo e gênero.

Se o começo da minha vida escolar já dava indícios de talvez futuros danos psicológicos, o restante dela foi o que causou, além de inúmeras sessões de terapia, o delineamento de uma pessoa que escolheu ser artista e se encantar com a comicidade.

Os meus olhos rasgados junto a minha feição foi o motivo de várias rodas de meninos entoando em minha volta os adjetivos “feia” e “mongoloide”. Esse fenômeno

se repetiu em diferentes momentos da minha vida escolar e mesmo que eu mudasse de escola, eu continuava sendo abjetada na forma de ofensas preconceituosas, chacotas e até ameaças de violência física.

Eu reagia a isso, num misto de fragilidade e força, pois ao mesmo tempo que me acuava dessas pauladas, procurava subterfúgios para manter minha paz frente a tantos insultos. Gostava de escrever, desenhar, ler e mais tarde descobri o teatro.

Com 6 anos, fizeram um concurso para eleger a menina mais feia da sala. Eu fiquei em segundo lugar, foi o que me avisaram depois de fazer a lista. Foi um concurso liderado pelos meninos, classificando as meninas conforme seus incipientes padrões de gosto (eles tinham 6 anos!). A que ficou em primeiro lugar se chamava Angélica e era negra. Os meninos a chamavam de macaca quando ela entrava na sala de aula.

Com 8 anos, os meninos parodiavam músicas para mim dizendo o quanto eles me achavam feia. Eu não tinha reação. Na época a música Maria Chiquinha da dupla Sandy e Júnior era um sucesso. Teve uma apresentação na escola e elegeram uma menina e um menino para cantar a música, no evento escolar. Foi também nesta idade que vi pela primeira vez uma peça de teatro e eu queria muito fazer teatro. Eu falei para a professora que queria interpretar a Sandy, mas ela não me ouviu. A escolhida foi a aluna eleita pelos mesmos meninos, como a garota mais bonita da sala.

A partir da pré-adolescência, as coisas começaram a ficar um pouco mais graves. Já tinha vontade de flertar, de colecionar paqueras e isso me trouxe algumas bordoadas. Eu era xingada quase todos os dias. Algumas meninas começaram a participar dessas ações. Eu sofria humilhações pesadas. Falavam dos meus seios, do meu cheiro e se referiam com ódio às minhas feições étnicas. Ameaçavam me bater, me tacavam coisas no corpo. Me repreendiam.

Comecei a fugir da escola e só parei quando ligaram para a minha mãe, querendo saber o motivo das minhas faltas. Foi uma longa história.

Com 15 anos, eu finalmente fui fazer o teatro. Num primeiro momento, a atividade teatral me seduziu porque foi meu único caso de sucesso na vida social. Os motivos disso podem ser vários e até gerar várias dissertações. Mas, respondendo na minha subjetividade, no meio teatral eu era aceita. Pelo menos de início. Não sofria bullying, o que já estava ótimo. Eu continuei o teatro e não parei mais.

*Se o teatro serviu como terapia ou seja lá o que for, não me interessa. Eu descobri uma potência que não queria largar mais. Ela estava nos meus olhos sobressaltados quando atuava, nos meus nervos, na minha voz, eu tinha uma essência meio artaudiana, transfigurada, grotesca, que o próprio ato de representar me aguçava. Eu adorava as atuações histriônicas, mesmo que elas fossem classificadas como má atuações. Porque para mim o próprio ato teatral era absurdo.*

*É um lapso no meio da vida corrente. Você remonta uma realidade a partir da que existe. Isso não é uma loucura?*

*Fora dos momentos ruins da infância, adorava rir. Eu ria até chorar, até babar, até ficar apertada.*

*Minha irmã mais velha ficava brava comigo porque eu não brincava “sério”: eu disparava crises de riso sem motivo aparente. Ria da banana, descascava a banana e gargalhava. Adorava esse estado não sei por que. Depois notei que as crianças e pré-adolescentes tem esses ataques de riso, por coisas classificadas como tolas.*

*Desse estado da infância, eu reconheço a bufonaria. Um estado hilariante que comenta sobre os fatos. Um dos exercícios realizados nas oficinas de bufonaria é resgatar o estado da criança. Para mim, a criança bufa é a que debocha da banana; ri de modo tão escandaloso, que é capaz de romper o estatuto da banana.*

*Minha mãe narra que um dia antes do meu parto, teve um ataque desses de riso: o despertador da minha tia, cunhada da mãe, só funcionava de cabeça para baixo. Minha mãe já embebida de um estado bufonesco, quando viu a nova lógica do despertador, gargalhou até o paroxismo. Não sei se ela se mijou ou algo assim, mas coincidentemente eu nasci. A risada antevia um parto.*

*Minhas brincadeiras de criança tinham em geral uma parte reservada a paródia do mundo adulto. Nessas partes eu revelava as contradições dos humanos emancipados: imitava os adultos brigando, sendo esnobes, fazendo sexo, pagando contas, educando os filhos. Em alguns momentos dessas brincadeiras, eu me punha a rir de alguma coisa, algo que para mim estava a margem do ridículo sob meu ponto de vista de criança. Tudo o que via era estímulo para brincar. A vida adulta era uma referência e ao mesmo tempo uma miragem.*

*Eu tenho um tio esquizofrênico pelo qual tenho muita admiração. Suas crises eram recorrentes no meu período de infância. Eu fitava suas atitudes provocativas que as vezes acompanhavam seus surtos: ele tinha uma calça larga, em que um dia*

recortou na parte de trás da peça dois olhos e uma boca sorrindo e quando a vestiu, aquele “rosto” se movia e sorria para quem olhava para as nádegas do meu tio.

Ele imitava a polícia e os médicos que o tratavam e sua gestualidade trazia uma carga de consciência sobre esses ofícios que só percebia quem levava meu tio “a sério”. Eu, admiradora do meu tio que fazia bundas rirem, prestava atenção nos seus atos contestatórios tentando entender aquele ser humano, cujas atitudes eram vistas pelos outros somente pelo égide da sua doença.

Essas são algumas memórias que trago com o intuito de tentar reconstituir o caminho que me levou a esse lugar... por que a bufonaria? O que tem lá, que me ativa e me faz crer num ativismo interessante no teatro?

Acredito que meu arcabouço pessoal oferece pistas. Os fatos que reúno aqui podem ser comuns nas vidas de outras pessoas e nem por isso elas optaram em ser bufonas. Eu optei e quis adentrar numa linguagem que descobri fora da minha formação acadêmica, em cursos livres e espaços de formação profissionalizantes.

Meu retorno a academia significou a tentativa de colar peças avulsas e dar algum sentido a elas. Terminei mostrando um mosaico de cenas da minha infância, que pendulam entre o triste e o alegre, a aceitação e a subversão.

Para mim o humor bufo é um transe que permite vislumbrar as fragilidades das coisas.

Não é à toa que o trikster é uma espécie de xamã. Ele ri para amolecer as crostas das nossas certezas e as deixa lá até um alguém botar ordem de novo. Fico pensando numa mulher trikster, sua existência já seria um ato bufonesco. Uma mulher nesse espaço não é somente uma simples reivindicação de posse, mas sim o questionamento da reinvenção de uma tradição, que por mais potente que possa ser, também tende a mostrar suas limitações morais pelos convencionalismos.

Não encontrei nenhuma evidência histórica dizendo que somente homens podem ser bufões e as mulheres são proibidas de serem bufas. Porém o legado que promove a transgressão, a sexualidade, o deboche, o escândalo, a embriaguez, a torpeza, o jogo, o riso, o inacabamento não abarcaram as mulheres com força. Parece que elas não podem brincar. Se isso acontece, normas podem ser abaladas. E não é para isso que o riso existe?

Figura 21 – turma do Colégio Plínio Leite – Niterói – RJ 1992. Fotografia.



Fonte: Acervo pessoal (Sou a segunda criança, da direita para a esquerda, da segunda fileira, mostrando a língua)

Figura 22 – Participantes da oficina O bufão: uma máscara para o intérprete cômico na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, com Sofia Papo. 2009, Fotografia.



Fonte: Acervo pessoal. (Eu, de cabelos pretos soltos, mostrando a língua na minha primeira oficina de bufonaria).

## 8. REFERÊNCIAS

---

ALBERTI, Verbena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo: editora SENAC São Paulo, 2002.

AZEVEDO, Alvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. – (Coleção Poetas do Brasil).

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.

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

BARROCO e rococó: **Velázquez, Caravaggio, Rembrandt**. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991

- BERGSON, Henry. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade; tradução: Inove Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BORDIN, Vanessa. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**; tradução Maria Helena Kuhrer. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAGA, Amanda. **Retratos em Preto e Branco**: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). **O Bufão e suas Artes**: artesanias, disfunção e soberania. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2017.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz**: Bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014.
- CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**; Tradução de Geminiano Cascais Franco. Lisboa: edições 70, 1950.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem**: palhaços no Brasil e no Mundo. RJ: Editora Família Bastos, 2005.
- CAMINHA, Melissa Lima. **Payasas. Arte, educación y género**. Dossiers Feministes, 19, 2014, 75-93
- DEVEREUX, Georges. **Baubo, la vulva mítica**. Barcelona: Icaria Editorial, 1984.
- ECO, Humberto. **História da Feiura**; Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIAS, Joaquim. **Bufões**. Belo Horizonte: Editora Javali 2018.
- ESPIRITO SANTO, Helena Maria Amaral do. **Histeria**: a unidade perdida. Tese (Doutoramento em Saúde Mental) – Universidade do Porto, Porto, 2008.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. **Mulheres, negros e outros monstros**: um ensaio sobre corpos não-civilizados. Revista Estudos Feministas[online]. 2010, vol.18, n.3, pp.811-836.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. RJ: Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do Sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise; tradução de Vera Lúcia Avellar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAULIER, Philippe. Os Bufões In: **o atormentador**: minhas ideias sobre teatro; Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2016.

GAZEAU, A. **Historias de los Bufones**. Miraguano, S.A Ediciones, Madri, 1995.

GREER, Germaine. **A Mulher Eunuco**; tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Editora artenova, 1970.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao Sublime**: tradução do “prefácio de Cromwell”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**: trikster: trapaça, mito e arte; tradução de Francisco R. S. Inocência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JACCARD, Roland. **A loucura**; Tradução Valtensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARQUES, Aline. **Entrevista** [mar. 2017]. Entrevistadora: Márcia Gonzaga de Jesus Freire. Porto Alegre, 2017. A entrevista encontra-se transcrita no apêndice B desta dissertação.

MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

KAYSER, Wolfkang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum**: O Martelo das feiticeiras; tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2015.

KRISTEVA, Julia. Aproximação da abjeção in: **Poderes do Horror**: ensaios sobre a abjeção; tradução de Allan D. S. Sena. Situado em: [http://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADtulo\\_1](http://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1)

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: edições SESC SP, 2010.

LEITE Júnior, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

LOPES, Elisabeth. **Ainda é tempo de bufões**. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LOPES, Elisabeth. **A blasfêmia, o prazer e o incorreto**. Revista Sala Preta. Usp. Volume 5, 2005. p. 9-20.

MINOIS, Georges. **A História do Riso e do Escárnio**; Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: editora UNESP, 2003.

MORENO, Montserrat. **Como se ensina a ser menina**: o sexismo na escola. São Paulo: Moderna; Campinas, SP: editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo e o diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. – (Sujeito e História)

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**; tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, Djamila (coo.). **Lugar de Fala**. São Paulo: Pólen Livros, 2019. Coleção Feminismos Plurais.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SACHS, Cláudia. **Entrevista** [nov. 2016]. Entrevistadora: Márcia Gonzaga de Jesus Freire. Itajaí, 2016. A entrevista encontra-se transcrita no apêndice C desta dissertação.

TONEZZI, José. **A Cena Contaminada**: um teatro das disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WEIR, Anthony; JERMAN, James. **Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches**. Londres:Routledge, 2013.

## **ENTREVISTA ALINE MARQUES – 19/03/2017**

### **PARTE 1**

*Márcia* - Vou começar então com a primeira pergunta: queria que você falasse um pouco sobre sua formação e as suas influências, pessoas com quem você estudou, e que te construiu esse lugar da bufonaria.

*Aline* - A minha graduação foi na UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul) e na UERGS eu tive o meu primeiro contato com o bufão, com a Tatiana Cardoso, que também teve... na verdade ela teve um contato com o bufão de uma maneira mais...ela nunca se aprofundou como atriz na bufonaria, mas ela tem experimentado muito como professora esse início, experimentar a técnica com os alunos e ela tem se saído muito bem, assim, é um trabalho que ela, que ela domina bastante. Então essa primeira, esse primeiro experimento com o bufão com ela foi muito importante para mim, assim, onde eu descobri que eu queria fazer isso, que

eu queria estudar isso. E aí eu fui atrás, continuei estudando isso, estudei com a Daniela Carmona, no TEPA, e depois fui fazer o Gaulier na França. Eu fiz clown e bufão com ele. Então a minha formação, na verdade é a minha formação de bufão, basicamente, porque lá no início quando eu estava lá na faculdade eu descobri que eu queria isso. Então eu fui muito para esse caminho assim. Como eu te falei, eu passei por Commedia dell'Arte, passei por clown e por técnicas: máscara neutra, eu fiz vários cursos também, mas também que eu acho que não foge muito dessa coisa da máscara, que o bufão é uma máscara. Sempre tive nesse âmbito assim. E as minhas influências terminam sendo essas, dessas pessoas com quem eu estudei e de uma maneira mais subjetiva. Eu acho que uma influência grande na minha vida para eu querer fazer bufão foram algumas questões que foram surgindo ao longo da minha vida, de fragilidades assim, eu acho que isso não deixa de ser uma influência também: fragilidades quando criança, questões relacionadas à críticas dos colegas, a forma como eu me relacionava com o meu pai, isso tudo são influências que me foram encaminhando para essa coisa do bufão, que eu acho que tem tudo haver com quem se sente em algum momento oprimido e sente prazer em debochar do opressor, sabe eu resumo assim essa tão grande admiração pela máscara veio disso assim, de eu me senti em casa no lugar onde eu posso ser essa pessoa que é toda filha da puta, mas que consegue dar a volta por cima através do deboche e da crítica.

## PARTE 2

*Márcia* – A deformidade como processo pedagógico. Como ela auxilia o artista cênico a entrar no universo da bufonaria?

*Aline* - Eu acho que a deformidade, ela é essencial mesmo para o trabalho, mas não essa deformidade que a gente logo associa ao bufão que é a corcunda, tirar um braço, enfim, eu acho que isso sim também ajuda e ajuda muito por isso que a gente usa tanto, mas eu acho que a deformidade como grotesco do ser. As pessoas, cada um, cada ser tem as suas deformidades né, eu acho que cada pessoa tem o seu charme que geralmente é uma deformidade e eu acho que isso diferencia as pessoas e a gente consegue pegar nisso as nuances para imitar, para criar um personagem interessante, para criar uma paródia interessante, um bufão... mas especificamente relacionada ao aleijão, a realmente um defeito, entre aspas, “físico”, ajuda porque

fragiliza essa figura que a gente comentou. A coisa da imitação, quando tu imita alguém, mas tu tem a fragilidade, tu tem a deformidade, isso se tornamais permitido né, tu não agride o outro, porque a tua imitação daí não é um bullying, não é uma opressão, tu é permitido fazer imitações quando tu é aleijado, quando tu está nessa condição que tá fora do padrão, né. Então o bufão ele tem isso, ele tem que estar fora do padrão de alguma forma. A gente pode ver bufões que não tem a deformidade física, mas tem a deformidade do caráter, na forma social de se comunicar, só que a deformidade física ela amplia isso, ela dilata essa diferenciação que tem que haver para se entender aquela figura como bufão, como um ser que foi excluído, enfim, que é pelo menos visto como diferente do que é dito como normal.

### PARTE 3

*Márcia* – O que você entende por grotesco? Como o bufão/bufa traz o grotesco plasmado não somente no corpo, mas num estado de presença?

*Aline* - Quando a gente vai ler sobre grotesco, sempre se vê que associa a figura de um humano que se descaracteriza da humanidade, um humano misturado com bicho, um humano que perde alguma parte e que torna-se meio humano, enfim, é uma, eu acho que é uma desconstrução dessa nossa visão do que é o humano, ao mesmo tempo, eu penso que a criança é grotesca, o ser humano é grotesco, então, é meio que uma dialética assim, é um paradoxo total, porque ao mesmo tempo, tudo bem, nós não somos metade animal, animal irracional, mas nós o animal, o nosso animal irracional dentro da gente também, que eu acho que é o grotesco aí. A gente caga e não assume, a gente quer trair e não assume, a gente tem vontade de transar as vezes na rua e não assume, isso tudo é o nosso animal que nos torna grotesco mesmo sem a gente ter uma cabeça de ....e eu acho que o trabalho do grotesco no teatro é evocar isso e trazer isso e discutir isso. Eu acho que o bufão é isso, é lembrar que a gente é grotesco e isso não definitivamente tão tá só na forma, não só num corpo, numa corcunda, tá na nossa atitude, tá na nossa..., tá no paradoxo, na nossa cultura também, além de estar na nossa humanidade, no nosso fisiológico, está na nossa cultura também, a gente está sempre fugindo do grotesco e indo para uma coisa polida que nos disfarce, por exemplo assim essa coisa assim de querer trair e não trair, né , esse eterno impasse de ser culturado e de querer ser bicho assim. E

eu acho que o bufão, ele não discute nada mais do que isso, a gente cria regras opressoras para tentar trazer as pessoas para uma coisa artificial e a gente está ali mostrando que “tá, foda-se”, nem todo mundo conseguiu e quem não conseguiu agora tá aqui debochando.

#### PARTE 4

*Márcia* – Na condução das suas oficinas ou no seu processo criativo de As Bufa, houve algum procedimento criado por você e pela Simone, que não tem origem no Gaulier?

*Aline* - Isso é uma coisa assim, que eu até fico meio, enfim tímida para dizer, mas essa coisa da criança é uma discordância minha em relação ao Gaulier. Ele é contra se fazer paródia de criança. Ele acha que criança não entra nesse jogo. Eu não sei se é porque na Europa né, o Waldorf funciona lá, a pedagogia Waldorf, mas aqui as nossas crianças são bufões e elas botam uma lupa do tamanho do universo em cima da nossa sociedade podre corrompida. Tu vai numa escola particular e tu enxerga tudo ampliado naquelas crianças. Então como é que tu não pode parodiar aquela criança. Eu entendo que aquela criança é uma vítima, ela não tem ainda a maturidade para saber o que é que ela é e o que é que ela não é, mas de alguma forma, é nisso que estava o meu discurso, aquele que eu estava te falando antes: eu acho que quando o bufão denuncia a sociedade, está valendo, entende, ele não pode é humilhar quem tá humilhado, mas quando ele denuncia o podre da sociedade está valendo, e se é uma criança, para mim está valendo, desde que tenha uma compaixão, nem que seja só no denunciar, porque quando tu denuncia é sinal de que está te incomodando, sabe, então para mim por exemplo no Waldorf, ele é uma denúncia do abandono, é tu não assistiu não sabe do que se trata mas o espetáculo é um espetáculo de um menino, uma criança que é uma criança toda errada, é um menino que bate nos outros, mas a mãe nunca busca na escola na hora e ele é sozinho e ele joga mal no esporte, todo mundo debocha, e enfim, ele é uma criança que é vítima de todo um esquema e eu acho importante tratar disso e para mim ele é ao mesmo tempo paródia de algumas crianças mimadas e tortas e ao mesmo tempo, ele é o bufão oprimido entende, então é as coisas eu acho que são um pouco mais delicadas do que só dizer “não, criança não entra nesse jogo”, sabe

dependendo da tua intenção e da tua maneira como tu coloca entra. Para mim entra. E eu acho que é um pouco nesse sentido assim, eu acho que alguns exercícios a gente acaba repetindo e as vezes a maneira como a gente se relaciona com as outras pessoas num curso, numa oficina termina sendo pouco aprofundada e acho que a falta de (eu não quero agora ser nazista aqui dizendo que eu queria uma coisa uniforme), mas a falta de uniformidade das pessoas vamos dizer, não que eu queira uniformidade, mas assim, vamos dizer, a gente entra numa oficina e tem pessoas já saem sacando e tem umas pessoas que talvez nunca na vida inteira vão sacar. E isso acaba te obrigando a lidar de uma maneira mais...quase tu não consegue aprofundar na oficina algumas coisas e ir para um caminho mais teu, sabe, tem coisas, eu não sei se eu tô conseguindo me fazer entender

*Márcia* - Sim.

*Aline* - Mas, eu acho que no trabalho, eu e a Simone, né que tu perguntou na montagem, porque a gente fez a montagem do nosso espetáculo, antes de fazer Daniela Carmona, antes de fazer Gaulier

*Márcia* - Como?

*Aline* - A gente só fez a nossa cadeira com a Tati e montou a peça. E aí depois a gente foi buscar. Então as figuras já existiam, tudo já existia, todas as paródias, tudo. A maneira como a gente repassa o bufão talvez tenha ainda alguns exercícios, mas a maneira como a gente aprendeu foi...entende? E eu percebo no trabalho, assim eu não sei se é perceptível para alguém que já fez com outros, eu percebo algumas questões muito minhas assim durante a condução do trabalho. Essa coisa de trazer os desejos do bufão, foram coisas que vieram da minha vontade. Na época que eu montei eu tinha isso, na época que eu e a Simone montamos a peça, a gente tinha essa vontade de trazer a cara do bufão e então essas coisas, eu considero assim que vieram de uma vontade minha, mas talvez tenha uma coincidência junto nisso de..(tu também tem encontrado isso em outras pessoas, enfim), os exercícios esses de virar, de sorrir, tudo isso foram coisas que eu aprendi com a Daniela, com o Gaulier, mas as outras coisas assim de encontrar os meus prazeres como Celoi eu lembro assim , eu tentando saber quais eram os meus sonhos, os meus desejos, essas coisas são, acho que mais pessoais, assim, acho que é uma mescla um pouco.

## PARTE 5

*Márcia* – Gostaria que você falasse um pouco sobre o poder do riso e sua ética no trabalho com o bufão?

*Aline* - Eu tenho lido bastante sobre essa coisa do riso né, e o riso ele tem esse poder inicial na sociedade de trazer a pessoa que está fora para junto de novo da sociedade. Então a criança, quando o coleguinha tropeça, todo mundo riu, “Ó mongolão, não tropeça mais, vem para cá, vem ser normal”, o riso tem isso, “Aí, o dia que ele se vestiu meio estranho ou o dia em que ele anda muitas vezes acordando tarde demais e não ajudou nós a fazer a faxina”, nós já vamos: “Haha, o Dú sempre assim preguiçoso”, a gente já tá trazendo, então o riso ele tem um pouco isso de te mostrar, “tu está fora, vem”, ele tem esse papel doído, só que daí ele tem outros papéis dentro disso assim. Essa coisa de tu conseguir mostrar o outro lado também, essa coisa da crítica, porque, o riso, vamos dizer o riso natural que a gente tem no nosso cotidiano, quando o nosso corpo se parece com máquina, ele deixa de ser humano, que a gente nota que tá estranho. Eu acho que ele tem esse poder de correção, mas ele também tem uma outra coisa, que é ampliar o pensamento, não sei se eu estou me fazendo entender.

*Márcia* - Ampliar o pensamento como?

*Aline* - Porque eu acho que tem coisas que não se diz ‘sério’. Tem coisas que a palavra não comunica, e não sou eu que acho. Filósofos dizem isso. Eu lendo algumas referências de filósofos, eles afirmam e acham que o riso consegue alcançar lugares que o sério não alcança, tem lugares onde as palavras não se juntam com as ideias. Esse é o lugar do riso. Então tipo, isso é muito libertador, isso é um outro papel, não é o papel do “vem cá, isso é o normal”, ele é o papel do (onomatopeia de alguma coisa que se abre), abre o cérebro e deixa ser sem julgamento racional sabe? Então isso para mim, torna uma coisa difícil de explicar. Porque eu acho que a ética que tu pergunta, é justamente, para mim ela é difícil de definir, porque ela está nesse meio termo assim. Sabe, ao mesmo tempo que as vezes... tipo a gente ali na oficina, se tu vai explicar que tu sofre com alguma condição tua, “nã nã nã”, aquilo sério, a gente vai no entendimento. No momento que tu vai ali e escancara através de uma

paródia, nosso entendimento é outro, parece que a gente se conecta e é cúmplice, sabe. Eu acho que o riso tem esse poder, eu acho não, as 'pessoas' acham, falaram isso antes de mim. Então, tipo o Bergson abriu esse caminho de dizer né que o riso, ele aponta o que está ... tu usa só a inteligência quando tu ri, se tu tá emocionalmente vinculado com alguém, tu não ri quando essa pessoa cai e se tu tá de boas e alguém toma um tombo, tu: "kkkk", que daí tu só usou a inteligência naquele momento, mas também tem toda essa coisa que tu traz, o riso meio que corrige, ele serve para isso. Ao mesmo tempo ele liberta para outros, acho que para outra camada que o cérebro racionalzinho das palavras não chega. Então, eu não sei explicar isso, eu só sei que tem essas duas ideias, que parece que para mim não é a mesma. Uma me remete a coisa mais moralistinha, do tipo: "Vem, vamos fazer bullying para essa pessoa voltar" e o outro é quando transcende isso e vira o riso para ampliar o pensamento, sabe?

*Márcia* - Sim.

*Aline* - Mas eu não sei dizer, eu só sei isso assim, só sei definir melhor essas duas ideias. Eu também pretendo estudar para conseguir.

*Márcia* - Mas eu acho que essa questão da ética ela entra no meio disso, porque se o riso ele passa a ser correção, ele também se torna opressivo.

*Aline* - Exato. Ele é o bullying daí.

*Márcia* - É, porque daí, é nisso que eu fico pensando, por isso que se fala, que dependendo de quem você parodia, isso pode virar uma humilhação, porque o bullying nada mais é do que o riso que humilha.

*Aline* - Isso. Exatamente.

*Márcia* - Que é muito diferente de um riso que liberta.

*Aline* - Que liberta.

## PARTE 6

*Márcia* – Como você avalia o crescente interesse pelo bufão no Brasil? E comente um pouco sobre uma atualização do bufão, se achar que ela existe.

*Aline* - Ah, eu não sei assim, eu acho que tem o interesse das pessoas em fazer a oficina de bufão, porque eu acho que os espetáculos que existem de bufão e as escolas são fortes, existem como Gaulier por exemplo, como era, eu não sei como é que era o resto do país, mas pelo menos aqui tinha forte a coisa da Daniela Carmona, eu acho que escolas que trabalhem isso de uma maneira, não no sentido de “Aí fazer o ator fazer um bufão para o resto da vida ou para um espetáculo”, mas como um processo que é importante o ator passar, como uma formação, algo como uma máscara, como a máscara neutra, o clown, como são nessas escolas, como era o Lecoq, o Gaulier, enfim, o TEPA também fez isso, eu acho que nesse sentido se tornaram técnicas conhecidas pelo público. E, eu acho que por isso veio esse interesse assim de uma técnica além de tu ter um espetáculo de bufão, ela é uma técnica por onde tu pode passar, para tu te tornar um ator que é mais completo. Acho que por isso, a busca, que eu acho que a comicidade é uma coisa que as pessoas buscam muito, a vontade de ser risível, no sentido assim de conseguir fazer rir, eu acho que ela é uma vontade de ator, por isso porque o riso tem esse poder de botar o pensamento lá adiante, e porque eu acho que também a gente alimenta o ego – o ator né, é puro ego e quando riem da gente é tão bom, e acho que por isso essa busca. Agora com relação ao bufão brasileiro, o Gaulier, quando a gente fez o Gaulier, eu e a Simone, ele dizia para nós (a gente fazia bufão e clown né), aí ele sempre dizia para mim e para Simone, nós íamos para a cena e ele dizia assim: “Essas duas brasileiras já nasceram bufão”, “Isso aí, não precisava nem fazer o curso”. Então tem essa ideia de que o brasileiro toma no cú desde que nasce. Nasce bufão. Ah, eu acho que essa coisa do bufão mendigo, se tu vai para Três Passos, não tem mendigo, uma cidade aqui do interior do Rio Grande do Sul, que são cidades que tem uma qualidade de vida completamente diferente de Porto Alegre, por exemplo lá não tem mendigo. Eu acho que a Europa tem essa cultura mais do bufão louco, do bufão místico e a gente tem essa cultura dos nossos bufões que são os filhos da puta, mendigos, pobres.

*Márcia* - Tanto é, que quando eu fiz a oficina com a Cristiane Zuan Esteves, a Cris deu uma semana de aula para a gente, porque ela queria trabalhar coro, lá na SP, só que a Cris fez a formação dela no Lecoq e eu senti uma diferença da maneira como ela levou os exercícios que o Lecoq dava e o Gaulier. E eu acho que a

abordagem do Lecoq é uma abordagem que leva para um lugar muito mais fantástico.

*Aline* - Mais místico.

*Márcia* - Mais místico, e eu daí eu ouvia falar dessas categorias de bufões, e eu falei: “Como assim tem uma família de bufões, eu quero conhecer todas as categorias, e aí eu vejo que no Gaulier tem um processo mais direcionado, onde você reconhece figuras mais específicas.

*Aline* - Não, eu acho que é por aí, é isso que eu quis dizer assim, eu acho que, o Gaulier falou uma coisa muito interessante que para mim, ficou, assim, quando a gente estava na oficina de palhaço, tínhamos um colega alemão e ele não dava jeito assim, sabe, ele forçava a barra, ele era...ele não tinha o tom, sabe, ele chegava e tentava ser engraçado, que nem um tiozão do churrasco, sabe, e o Gaulier dizia assim: “Alemanha não tem palhaço”, “Não é do povo alemão ser palhaço”, “O que a Alemanha passou nos últimos tempos historicamente não permitiu isso”, era uma coisa bem categórica dele, a gente pode discordar, mas ele estava querendo trazer uma coisa da localidade, tipo em relação aos franceses, tem a coisa da palhaçaria, o espanhol, que tem a coisa do palhaço, o italiano, ele disse que o alemão não tem isso. Então é uma opinião dele, mas que traz, que coloca na nossa discussão aqui, isso assim, de que a tua nacionalidade, a maneira como tu é criado, como tu nasce, se tu nasce na sarjeta, se tu estudou no Waldorf, se tu estudou na escola municipal, isso vai mudar tua arte e vai mudar tua crítica e com conseqüentemente vai mudar o teu bufão, vai mudar o teu palhaço. Então eu acho que isso é um pouco... apesar da gente ter talvez, essa influência forte francesa, Lecoq, Gaulier, no nosso trabalho de bufão, não tem como deixar o nosso bufão francês. Por mais que a gente use alguns exercícios em comum, tem coisa que nem passa pela nossa cabeça, que passa pela deles, eu acho. Eu acho isso mesmo, assim, eu acho que é... e aí vai né, gaúcho para paulista, não é uma questão assim de dizer: “Aí não, não mistura não”, mas eu acho que é muito é: “Aline para Eduardo, já muda”.

*Márcia* - Ok.

*Aline* - Mas eu vejo, respondendo bem definitivamente que a nossa tendência é o bufão mendigo.

*Márcia* - É uma tendência?

*Aline* - É uma tendência de brasileiro, que tem o ser mais necessitado, mais desprovido de direitos. É o final da cadeia alimentar do brasileiro. É quando a pessoa não tem casa, vamos dizer, não tem nenhuma dignidade. Eu estou sendo preconceituosa, não preconceituosa, mas eu estou sendo assim, ortodoxinha, dizendo: “ah, não não não”, pode ser que ele tenha muito mais dignidade que, as vezes, a madame que passa se submetendo a tudo em casa para ficar de baixo de teto de mármore, mas eu estou dizendo assim, socialmente falando, a gente chega num nível bem mais baixo do que na Europa. Então eu acho que a tendência é a gente chegar nisso quando a gente vai para o bufão. Que talvez na Europa, onde ninguém está sem teto, eu sei que hoje em dia as pessoas também estão sem teto lá, mas numa forma assim mais em proporção, na Europa a pessoa que mais se destoa socialmente é a louca.

*Márcia* - Por isso que tem essa tendência da loucura.

*Aline* - Do fantástico, da loucura. Exatamente.

*Márcia* - Nossa, obrigada, porque agora eu estou começando a entender assim, as coisas, porque faz todo sentido.

*Aline* - Tem tudo a ver né?

## **ENTREVISTA CLÁUDIA SACHS – 15/11/2016**

### **PARTE 1**

*Márcia* - Não sei como se começar essas coisas, mas vamos começando. Cláudia, queria te fazer umas perguntas, sobre a minha pesquisa. Vou começar pelo tópico número um, que eu chamei de Formação/Influências. Onde você estudou, com quem, e em quais lugares?

*Cláudia* - Tá. Eu estudei na escola do Jacques Lecoq em 1992/93. A escola, na época ele estava vivo, estudei com o próprio Lecoq e fiz o primeiro ano da escola que prepara para o jogo, prepara para o jogo de máscaras principalmente, né. Mas não só o jogo de máscara, é todo o trabalho corporal, teatro físico, teatro do gesto, teatro

do movimento. Todos esses são derivados desse tipo de teatro lá que se trabalha na escola doLecoq.

O primeiro ano é então é esse de preparação e o segundo é quando se jogam os diferentes estilos, dentre eles o bufão. Tem também o melodrama, a tragédia, o clown e outros que você pode ver lá no livro do Lecoq.

Então eu fiz o primeiro ano da escola lá em Paris e uns anos depois, em Porto Alegre, eu já conhecia a Daniela Carmona que havia então feito um curso de estilos teatrais com o Philippe Gaulier (o Philippe Gaulier era professor na escola do Lecoq e a partir de um certo momento ele abriu a sua própria escola, não sei quando foi isso, porque meu contato foi pelo Lecoq).

Daí voltei a encontrar a Daniela lá em Porto Alegre e daí eu fiz o curso de bufão com ela. Então foi aí, foi assim que eu entrei em contato direto, com a Daniela. Ela também tem um livro que é umas das referências que eu posso te passar onde ela fala um pouco dos bufões também...

*Márcia* - Eu vou agora para o segundo tópico.

## PARTE 2

*Márcia* - Vou então para o segundo item: a deformidade como processo pedagógico. Como ela auxilia o ator/a atriz a entrar no universo da bufonaria?

*Cláudia* - Esse processo quem propõe é Lecoq e depois, então, Philippe Gaulier, que era professor lá, se apropria também e depois ele desenvolve em sua escola. O eixo central desse trabalho é a deformidade, né, como máscara.

A partir dessa construção do corpo deformado com enchimentos, com figurino, o corpo vai deformando e vai funcionando como uma máscara, atrás da qual o ator passa a ter cada vez mais liberdade de se expressar. Nesse sentido, quem trabalha também nessa linha é Ariane Mnouchkine do ThéâtreduSoleil, podes dar uma olhada, e daí tem alguns textos que trata dessa questão da máscara como ferramenta para o ator; a máscara como ferramenta de liberação do ator e que, no

bufão, o ator tem que encontrar o seu próprio discurso, a própria crítica, a denúncia que ele interesse em fazer.

Então nesse sentido vão aparecer os bufões, com uns que criticam mais questões sociais, outros políticos, outros a igreja, tem assim grandes temas abordados normalmente pelos bufões: os religiosos, os políticos, sociais, econômicos, enfim, porque bufão é aquele que está fora da sociedade, ele não tem mais vínculo nenhum com a sociedade.

Então, como ele está de fora, ele observa e se sente livre para criticar, para apontar as hipocrisias, a falsidade, enfim, aquilo que ele percebe, a falta de caráter, né, no fundo ele aponta as deformidades da sociedade! Então, a construção da figura do bufão é a partir dessas deformações, então isso é um processo pedagógico, pode se dizer, né, no qual as deformações, os enchiementos, vão colaborando para o ator encontrar nesse lugar onde ele se sente livre para denunciar. É...te responde isso, faz sentido?

*Márcia* - Como que essa deformidade, essas coisas que vão mexendo no corpo de uma maneira que vai impossibilitando o movimento dele, digamos assim... como que isso ajuda nessa liberdade? Como que é essa relação, que de início parece contraditória?

*Cláudia* - Parece contraditória, é...mas tem um texto da Ariane Mnouchkine que fala sobre isso, sobre a máscara como ferramenta pedagógica, bem nesse sentido assim, porque os temas do bufão são sempre muito ácidos!Então aquela deformação, parece

que dá espaço para o ator largar aquilo que ele não teria, ele não seria capaz de dizer aquilo na sociedade, né, ele – o cidadão, mas aquela figura torta, aquela figura...que não é bonito, o esperado pela sociedade, aquela figura tem espaço para apontar isso, para denunciar.

*Cláudia* - Não tem, assim, uma fórmula! Esse é um caminho, uma possibilidade que a pessoa encontre com essas limitações e aquilo colabore para ela encontrar e aquilo colabore para ela encontrar outro jeito de falar, um outro jeito de se mexer, um outro jeito de se expressar.

E aí, é aquilo, quando ela se sente assim, em que ela está escudada, então ela começa a ficar livre para debochar do seu opressor. Porque o jogo está nesse deboche. O bufão critica, mas ele não critica de forma panfletária, direta, com o dedo na cara. A crítica vem sempre por meio do deboche, da paródia. Por isso o bufão faz parte do gênero da comédia. Então a gente tem que achar o riso ali, a gente quer criticar por meio do riso.

*Márcia* - Tá...não eu...eu me contento. Vou para a próxima pergunta.

### PARTE 3

*Márcia* - O que você entende por grotesco? Como o bufão/a bufona plasmado não somente no corpo, mas no estado de presença? Acho que a deformidade também pode ajudar nesse sentido...

*Cláudia* - É ...eu acho que sim. Tem uma coisa assim que se diz que o grotesco, que a deformidade externa do corpo do bufão retrata, na verdade, a deformidade de caráter. Então a ideia é que essa deformidade permita sim, que abra caminho para que o bufão denuncie a deformidade. O grotesco, o que é que é, o grotesco é aquilo que é considerado o sujo, o amoral, o que não condiz, o que é tosco, o que é perverso, né? O exagero tem o grotesco também...e tem outras pessoas que se interessaram pelo grotesco como Meyerhold por exemplo, tem alguns textos do Meyerhold falando sobre o grotesco que também é interessante de dar uma olhada, se essa for a tua escolha depois. Então... acho que é isso.

*Márcia* - É, então esse estado de presença seria essa deformidade...

*Cláudia* - É. O estado de presença na verdade é sim, todo um jogo do ator, né. Por exemplo, quando eu estudei lá com o Lecoq, esse primeiro ano era muito voltado para essa presença do ator. Não é por causa do figurino, da deformidade externa que isso vai acontecer. Por que não adianta botar uma grande corcunda e o ator não conhecer isso de presença, de jogo, né. Então eu acho que a presença está antes disso, independente disso, para além disso, sabe.

Eu acho que presença é questão de todo ator. Pode ser que o ator que está jogando o bufão, por exemplo, no meu caso até passou a acontecer, que no momento de

depois de já ter encontrado esse bufão, quando eu começo a me vestir no camarim, tem algumas peças que eu contei para vocês... quando eu boto a touca que deixa a minha cabeça deformada e a minha corcunda, ali a minha voz já muda, ali eu já sou o bufão.

*Márcia* - Meu interesse é saber desse figurino que vai provocando esse estado de presença, mas uma presença ligada ao bufão.

*Cláudia* - Ah sim, daí sim, né, porque é isso, não quer dizer que a roupa vai fazer mágica, não vai! Tem que ter o trabalho de ator, por isso normalmente a gente não trabalha bufão com iniciantes. Primeiro a pessoa tem que entender o jogo teatral, o jogo da representação...

*Márcia* - Até porque o bufão brinca com isso, né?

*Cláudia* - É. Ele finge, ele volta, ele parodia. A paródia já é uma sofisticação da representação, né? Então têm princípios do jogo do trabalho do ator que tem que estar ali por baixo, e é em cima dele que você vai construir essa figura.

*Márcia* - Interessante. Eu não tinha pensado nessa coisa dos registros teatrais ali, misturados. Tem a dramaturgia do bufão também, né?

*Cláudia* - Tem a dramaturgia e tem a questão do jogo em si, o jogo teatral como coisas que surgiram na oficina, que eu apontei hoje de novo ali. Aquilo de “passar o foco para colega”, né, “fazer o colega jogar”, é... “aceitar o jogo que o colega propõe”.

Vê que não adianta o cara está lá com um figurino ,tudo, interessante, tal, mas se ele não joga!! Então têm esses princípios do trabalho do ator que tem que estar subjacentes ali, tem que segurar esse corpo, tem que segurar essa máscara, sabe.

É isso, o bufão... o palhaço acho que também não é para o ator iniciante. O ator iniciante periga assim...ficar muito machucado, levar aquilo muito para o lado pessoal, porque ainda não conhece as ferramentas da representação, do que é que é o ator e o que é que é o personagem, porque essas ferramentas são uma espécie de proteção também... “Ai, porque o ator se expõe”, se expõe na medida que ele se sente protegido também. Isso tudo é uma lógica da representação, que daí se a gente vai para performance, na contemporaneidade, aí é toda uma outra lógica, aí não é a

lógica da representação, é a lógica do real, aí esse jogo..., bem, aí eu não sei te dizer...

No meu entender, o bufão não entra nessa lógica da performance. Porque a performance joga com o ator (ou tenta, né?) que seja ele mesmo e não outrem. O bufão é o contrário, não o contrário, diferente, ele tem a máscara!

*Márcia* - Tá, eu vou pegar esse gancho, que você falou da performance, eu vou engatar nesse item quatro aqui, desse quadro histórico do bufão, que eu chamei genealogia.

Porque hoje tem se um trabalho de ator para o bufão, para construir o bufão, para construir o clown, mas ao mesmo tempo a herança histórica que a gente tem para construir essas figuras é uma herança de pessoas que não eram atores, por exemplo, os bobos da corte, o bobo Triboulet, eles não eram atores, eram figuras sociais que jogavam com o riso, com a comicidade e...não sei, queria que você falasse um pouco sobre isso.

*Cláudia* - Eles não eram atores porque a profissão do ator foi organizada, regulamentada (entre aspas, grandes aspas), mas sim, um pouco mais adiante, na época daCommediadell'Arte, e essas figuras dos bobos e tal são anteriores, e eles não eram profissionais, mas eles viviam disso!!

O bobo vivia do lado do rei porque ali ele ganhava comida, ele ganhava casa... Mas não sei bem como é que era, ele não ia dormir bobo e acordar bobo, sabe. Acho que não, né. Então eu entendo que tinha já ali uma representação, embora não era documentada, não era visto dessa forma, ninguém ia estudar para ser bobo da corte. Ou aqueles bufões das feiras, né, ele trocavam aquilo por comida, então tem uma medida de que aquilo era trabalho...

Mas não era reconhecido, né, não era institucionalizado, tanto que a gente tem poucos registros, como o de considerar a Commediadell'Arte um marco onde o ator passa a ser reconhecido como sendo uma profissão, e antes daCommedia tinha essas figuras dentro dos palácios e tal, mas chegou o momento que eles mandaram todos para a periferia, não queriam mais caras, os bufões que vinham na Igreja, nas portas da Igreja dizer lá o que eles percebiam, a hipocrisia da Igreja, os jogos de

poder, etc. e todos esses foram banidos, foram mandados para fora da cidade, para guetos, excluídos.

Aí então eles saem da cidade, começam a se organizar em caravanas e aí sim, daí eles entram com a sua caravana na feira, apresentam lá o seu número, mas daí a gente já entra na Commediadell'Artei.

Agora, é interessante, olhar isso, da genealogia, tem algumas coisas escritas, não muitas, eu estou até assim com outras perspectivas, levantando material sobre isso para a gente achar isso, aonde é que estava esse bufão, da onde surge... Também tem umas teorias que falam sobre a partir da tragédia, na saída da tragédia tinha aqueles que debochavam da tragédia, debochavam de um modo cômico, mas eu não conheço bem para te dizer. Mas isso é uma coisa que está sendo pesquisada e eu acho importante levantar esses aspectos históricos também.

Até porque, a gente, como atrizes do século XXI, o que a gente está carregando da história? A gente segue, nós somos parte de uma tradição, nós estamos dando continuidade para uma tradição, então eu acho importante a gente conhecer, né, de onde que vem isso.

Para mim, quando eu fui fazer mestrado, o meu projeto nem era esse sobre Lecoq. Mas quando eu fiz uma disciplina com o professor Faleiroe era sobre o trabalho do ator ele entrou no Copeau e aí ele apontou lá, como é que foi essa tradição do teatro francês a partir de Copeau, e que daí apareceu o Lecoq! Daí eu disse: "Meu deus, eu não sabia" que então esse trabalho que eu faço e que eu fazia né, vem daqui! Nossa, olha, daí o que ele falava de Copeau eu identificava muita coisa, naquela prática que eu já conhecia.

Então para mim foi um momento de uma grande revelação e de um... e até um certo empoderamento assim, sabe? De você sentir que é parte de uma linhagem. Tú te alinhas com um jeito de pensar, um jeito de fazer, né? Então, é isso assim, no momento em que tu, Márcia, escolhe essa linguagem, é legal saber de onde que vem isso, né, como é que foi chegando até aqui...

Quando tú perguntas lá sobre o bufão na contemporaneidade: a contemporaneidade somos nós, né, como é que isso está agora, é bom a gente ver o que tá sendo feito hoje em dia. E até nos últimos anos, teve todo esse movimento, essa nova tendência

da performance, né, do não-ator, da não-representação. O bufão tá na contramão disso! Claro, a vanguarda vem assim, né, de encontro mesmo, vem contra aquilo que está estabelecido. Então, não se admira que a performance veio questionar todas as coisas, as questões de representação, não só por causa do bufão, mas daí, bom, melodrama, o realismo, putz, o realismo né, enfim, perdi o fio agora.

Mas por isso é importante ler sobre essa genealogia e existe sim, existem coisas escritas, eu mesma escrevi um tanto, principalmente essa passagem da Commediadell'Arte e tem uns estudos que mostram assim, como que algumas figuras entraram, passaram a ser da Commediadell'Arte, eu tenho isso, posso te passar.

*Márcia* - Agradeço, porque eu estou bem sambando.

#### PARTE 4

*Márcia* - O tema cinco é o bufão e o riso sem polimento, o riso não-polido. Esse empoderamento do riso, né, esse empoderamento do ator que vai enfim, que vai zombar, que vai criticar e essa ética dentro desse trabalho, né, o que vai se criticar, o que vai se debochar já que é uma máscara tão sem limites, é uma máscara que não tem polimento, mas ao mesmo tempo existe um recorte dado pelo artista que está por trás da máscara. Queria que você falasse um pouco dessa ética.

*Cláudia* - Eu acho que esse tema super interessante. E talvez, ainda mais num momento político aí que a gente vive, né, de tanta falsidade, corrupção e deformação de caráter, né.

O bufão denuncia a opressão, denuncia o opressor, seja em que tema for. Aquele que oprime e que não tem porque oprimir senão por uma questão de poder e soberba, talvez, mas todas essas coisas que são o pior do caráter humano, sobretudo o poder, os jogos de poder.

Então o cuidado que o ator tem que ter com a ética é não debochar daqueles que na verdade já são oprimidos, né? Então o bufão não vai debochar da prostituta ou do

travesti, porque esses já estão num lugar de opressão tamanha, né? A gente vai debochar de quem oprime essas pessoas...quem tem o poder e aproveita para pisar em cima.

Então é importante entender sempre quem criticar. Hoje até surgiu ali o exemplo dos rappers, mas qual é o rapper que tu vais criticar? Porque o rapper também critica, né, então tu não vais criticar aquele que está também levantando a mão para o opressor. Agora se ali dentro tem os rappers com o discurso machista, chovinista, esses sim são objetos a serem debochados... faz sentido?

*Márcia* - Faz sentido.

*Cláudia* - É. E aí eu acho que é talvez uma coisa a perguntar também, porque cada vez mais o interesse do bufão, quem sabe não é por isso, né, porque que é uma linguagem que permite a denúncia, mas que é diferente lá do Brecht, que também tinha essa via política, por exemplo... o bufão é pelo riso e o riso é libertador, né?

Tem o livro do Bergman, Bergson, Henri Berson, O Riso, que já bem no início, é bacana como ele coloca: o que é que causa o riso? por que é que a gente ri? que eu acho que também que é interessante daí de dar uma olhada nisso do "o riso" em si, o riso libertador.

Porque de repente a pessoa está assistindo o bufão que está jogando, está parodiando, imitando o seu opressor. E a plateia pode ser cheia de opressores e eles começam a rir daquilo até que eles vão se dando conta que: "Opa, mas isso é exatamente o que eu digo para a minha empregada em casa", "Ah, mas para lá, isso aí é aquilo que eu faço", ou não se dão conta também!!

Mas a chance de que eles se dêem conta pelo riso é muito maior do que se pelo dedo na cara, que eles vão dizer: "Ah, sai fora né? Quem manda aqui sou eu"! Então o riso permite, abre caminhos que permitem chegar direto no opressor, coisa que talvez a crítica dura ou panfletária não vai chegar. Faz sentido, deixei alguma coisa de fora?

*Márcia* - Não, eu acho que é ...eu acho que é isso. Esse item sete que eu tinha feito, que eu chamei de "Ressignificação do bufão", mas eu acho que é tá dentro do seis, não sei, assim...

*Cláudia* - Eu acho sobre a ressignificação é... eu acho que assim ó, no momento que você compreende a lógica desse jogo, a lógica do bufão, essa lógica do debochado, o opressor como ferramenta, quem sabe você pode usar em outras coisas, em outras linguagens, eu acho que isso ainda está para ser feito, sabe. Ou às vezes a gente vê um trabalho e diz “Pá, isso aí tem a lógica do bufão”, sabe, aí sim é uma ressignificação. Tem um filme que eu acho, para mim é isso assim, é ressignificação do bufão. Chama O Ditador, tú já viste?

*Márcia* - Do Chaplin?

*Cláudia* - Não. Do Sacha Barra Cohen.

*Márcia* - Não conheço.

*Cláudia* - É o mesmo cara que tem o filme que chama Borat.

*Márcia* – Ah, sim. Borat conheço.

*Cláudia* - Vê, o Borat é ele vai, é ele mesmo né, é o próprio ator que vai lá e mete a cara...e debocha! E o cara toma pau, tem umas situações em que ele se mete que são umas roubadas! Agora, ele tem um outro filme que é esse O Ditador que aí ele tem esse personagem, sabe. É um ditador assim, absurdo, sabe, assiste para tu ver! E com aquele ditador, ele debocha de vários temas! Primeiro que é um ditador de um país minúsculo lá de um lugar que ninguém nunca ouviu falar e o cara é riquíssimo, sabe? O país dele é todo bastante pobre, mas ele é riquíssimo, então ele é aquele típico ditador assim, ali do Oriente Médio, e o discurso dele contra as feministas, as mulheres, o estupro, nossa, ele não deixa ninguém de fora! Eu adoro aquele filme! E eu acho que é isso, é um exemplo de ressignificação de como fazer a crítica, né, acho que é isso.

*Márcia* - Cláudia, muitíssimo obrigada.

i Na dissertação de mestrado da Cláudia tem material sobre a Commedia dell'arte, o que ajuda a entender um pouco esse movimento. Ela se baseou em livros sobre sociologia do ator, de Duvignaud. Sugestões de leitura:

a) DUVIGNAUD, Jean. Spectacles et societe, du theatre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les societes. Paris :Denoel, 1970.

b) DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad. Caracas: Centro Editor de América Latina, 1988.