



**IDEIAS**

**DE GERICO**

**ENSAIOS SOBRE O CÔMICO**

Sergio Nunes Melo (Org.)

Ideias de Jerico: ensaios sobre o cômico

Hare-brained schemes: essays on the comic

Les idées de Jerico: Essais sur le comique

1<sup>a</sup>. Edição

Florianópolis

**UFSC**

2018

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina

l19 Ideias de gerico: ensaios sobre o cômico / Sergio Nunes Melo,  
organizador. – Florianópolis : Editora UFSC, 2018.  
107 p. : il.

ISBN 978-85-45535-20-1

1. Ensaio brasileiro. 2. Cômico. 3. Teatro. I. Melo, Sergio Nunes.

CDU: 869.0(81)-4

## Índice

À guisa de apresentação <i>Sergio Nunes Melo</i>	i
<hr/>	
Sobre uso dos corpos: teatro cômico, teatro anatômico <i>Alessandra Vannucci</i>	1
<hr/>	
Comicidade e máscara na Roda do Cavallo Marinho de Pernambuco <i>Érico José Souza de Oliveira</i>	22
<hr/>	
Ação no cômico: a arte que não pode ser ensinada <i>Paulo Vieira de Melo</i>	37
<hr/>	
O teatro de Dario e Franca Rame: a consciência utópica como força motriz da presença cênica <i>Sergio Nunes Melo</i>	46
<hr/>	
O ator na cena cômica: aproximações entre a teoria bergsoniana do riso e a prática cênica <i>Henrique Bezerra de Souza</i>	63
<hr/>	
Ocupar as ruas: que palhaçada é essa? <i>Diego Elias Baffi</i>	81
<hr/>	

## À guisa de Apresentação

Sergio Nunes Melo

Visando construir e compartilhar conhecimentos num nicho pouco ocupado, particularmente diante da multiplicidade de insumos não só do teatro mas de tantos outros idiomas performativos, em 2015, um núcleo de professores do Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes da UFSC criou o Grupo de Pesquisa GERICO. O nome do grupo de pesquisa, assim em caixa alta mesmo e com a grafia transgressivamente incorreta, nasceu com o intuito de suscitar a curiosidade sobre o significado da sigla, que afinal não vem a ser uma sigla. Trata-se de um jogo de palavras com o substantivo usado via de regra com valência pejorativa. Em sua configuração atual, entrando em seu terceiro ano de existência, o GERICO reúne os seguintes membros: Elisana De Carli, Fabio Salvatti, Priscila Genara Padilha, Sassá Moretti e Sergio Nunes Melo, todos professores do Curso de Artes Cênicas da UFSC; além de José Ernesto de Vargas, docente de Língua e Literatura Latina da UFSC, e Daniel Alberti Perez, professor de Teatro do IFNMG. Desde então, nos reunimos presencialmente ou por videoconferência para amadurecermos nossas pesquisas

Desde então, já nos deparamos com tópicos tão diversos como ativismo criativo, espetáculos-palestra cômicos, teatro de animação e o bizarro em vários meios ficcionais. Entre 13 e 15 de setembro de 2016, ocorreu, no Centro de Comunicação de Expressão da UFSC, o Primeiro Seminário Ideias de GERICO, um evento nacional. Depois do seminário, as questões instigantes apresentadas e as discussões acaloradas me levaram à ideia de publicar os ensaios em forma de anais do evento. Visto que algumas colaborações já estavam aceitas por outras publicações que implicavam exclusividade, além de alguns colaboradores não poderem se comprometer com o prazo de entrega, resolvi organizar um livro com uma coletânea de ensaios incluindo uma colaboração que não participou do seminário.

Seminário é para espalhar sementes. A partir daqui, também, ideias de gerico.

## Sobre uso dos corpos: teatro cômico, teatro anatômico

Alessandra Vannucci<sup>1</sup>

### Sobre uso dos corpos: teatro cômico, teatro anatômico

**RESUMO:** Aplicamos a ideia arquitetônica do teatro anatômico (uma estrutura especializada para práticas de dissecação do corpo humano nos primórdios da ciência moderna) para análise prática (encenação) das farsas de Angelo Beolco (1502-1542), dito Ruzante, autor/ator renascentista italiano que Dario Fo cita como seu “maior mestre”. A economia dramaturgica da farsa, gênero cômico materialista onde não penetram superestruturas, nem morais ou metafísicas, nem psicológicas, hospeda um impiedoso e seco retrato da sociedade da época – uma Renascença cruel. Fome, miséria, desemprego e outras perdas materiais causadas pela guerra são ingredientes de alucinados enredos entre “tipos” grotescos cuja humanidade é reduzida à essência fisiológica de corpos que gozam e padecem, fremem e temem, comem e morrem. Tornando visíveis as entranhas humanas, o teatro de Ruzante se aproxima da experiência científica: uma vivisseção para fins de análise patológica das pulsões dos personagens, geralmente uma comunidade de marginais cuja tranqüilidade é atentada pelas dinâmicas do desejo (por sexo, comida ou dinheiro). A dimensão científica revela no teatro de Ruzante uma dupla categoria de realismo, no sentido de uma relação ao mesmo tempo direta e distanciada com o “real”. A metodologia da pesquisa é um estudo teórico focando a formação do sistema do saber como poder, suportado por duas experiências de encenação (2002, 2012). Na segunda, o cenário citou a forma arquitetônica do teatro anatômico e suas dinâmicas estéticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** comédia renascentista, teatro anatômico, ciência moderna

### On using bodies: comic theatre, anatomic theatre

**ABSTRACT:** Using the idea of the anatomical theatre (a specialized structure for surgical practices of human body dissection in the first steps of modern science, in the XVII), the contribution analyses the work of Italian author/actor Angelo Beolco (1502-1542), called Ruzante, whom Dario Fo quote as his “maestro”. Misery, famine and exploration are ingredients of grotesques plot with “types” whose humanity is reduced to essential physiology of life and death: perceptions, fears and desires. As it shows human entrails, Ruzante’s theatre is near to a scientific experiment: a human body vivisection looking up to pathological analyses of impulses of characters, in the most cases a miserable’s community provoked by a new strong desire (for sex, food or money). Is it, as well, an anatomical theatre. The architectural structure materialize metamorphoses in perception that interests the modern medical and artistic culture. Human body becomes a scientific object referred to *finishness* phenomenology, of degeneration and total ruin, dismissed of all metaphysic implications. In the same way, Ruzante’s theatre make a show of human *finishness*, refunding theatre of his time on physiological bases. Actors as test animal being observed by spectators-surgeons, asked for the necessary cruelty. The methodology is a theoretical essay on a double performance experience (2002, 2012). The second one had a set inspired in the architectural form of anatomic theatre.

---

<sup>1</sup> Dramaturga e diretora. Professora de Direção Teatral na ECO-UFRJ e de Processos de criação no PPGAC/ECO-UFRJ. Pesquisadora do CNPq.

**KEY-WORD:** renaissance comedy, anatomic theatre, modern science



### 1

Alguns anos atrás, me deparei com a figura de “teatro anômico”: uma estrutura arquitetônica especializada para práticas de dissecação do corpo humano, cujos primeiros exemplares remontam ao século XV, coincidindo com os primórdios da ciência moderna (ver FIGURA 1). Me interessou o caráter espetacular da prática, para exercer a qual surgiu um espaço público específico onde a ciência se exibe como arte, entre didática e transgressão, suscitando horror e admiração. “Nas arquibancadas – observa Eugenio Barba (2009, p. 138) sobre aquele espaço – se misturavam espectadores famintos com os petulantes, filósofos carrancudos e jovens religiosos atraídos pelo mistério tremendo do homem aberto”. A cena anatômica montava um roteiro de revelação dos órgãos (o que está dentro) no corpo do cadáver/protagonista (o homem aberto) por parte de um cirurgião/ator, enquanto a cena visada pelo diretor monta um roteiro de revelação dos órgãos no qual coincidam “o corpo aberto e o cirurgião preciso e herético que o abre” (idem).

Por minha vez, como diretora, resgatei a figura arquitetônica para encenação das farsas de Angelo Beolco (1502-1542) dito Ruzante, um autor/ator/*capocomico* (dono de uma companhia profissional) ativo no século XVI na Itália. A veia cômica popular surgida com Ruzante e consolidada pela expansão europeia da *Commedia dell’Arte* não se esgotou devido a instalação do teatro de consumo burguês, pelo contrário, reafirmou

sua verve no século XX no palco italiano do *avanspettacolo*: uma forma abreviada e pobre do teatro de revista, na década de 40 quando a revista precisou compartilhar o palco com o cinema, na qual estrearam alguns dos maiores artistas do século, como Totó e Dario Fo. Não por acaso, Fo apontava Ruzante entre seus dois “mestres”, sendo o outro Molière: os três comungam a função de autor/ator/*capocomico*. Minhas duas versões de *La moscheta*, do Ruzante, a primeira na rua, no Rio de Janeiro (*Ruzante!* em 2002) e a segunda em teatro, em Brasília (*O cozido*, em 2012) se encaixaram numa série de montagens que hoje reconheço como etapas de uma pesquisa genealógica sobre o conceito de “vida” através de usos diversamente espetaculares dos corpos em cena, incluindo algumas tentativas de dissecação anatômica no “corpo aberto” do ator/cirurgião. Na primeira montagem de *La moscheta*, seguindo indicações do *canovaccio* para um *lazzo* (uma ação física repetida e finalizada com uma variante) que terá fortuna no arsenal cômico, sendo incluído por Carlo Goldoni em sua antologia de *lazzi* para a *Comédie Italienne* (1756), o protagonista Ruzante, traído pela esposa, tenta suicidar-se de várias formas absurdas entre as quais comer seu próprio corpo, só que fica engasgado. Durante ensaios da *Descoberta das Américas* (peça tirada em 2005 do registro textual, com título *Johan Padan a la descoberta de le Meriche*, dos improvisos narrativos sobre o tema da “descoberta”, por Dario Fo em 1992) surgiu uma cena que o autor não previu e da qual só consta uma sugestão nas versões escritas da peça original: posto diante de uma fila imensa de índios esquartejados e agonizantes, convidado para que os costure, de posse de agulha e linha, o personagem (um pícaro metido a conquistador que se aprofunda na cultura e nos corpos indígenas) murmura “só rezei que a linha desse”. O que surgiu foi um *lazzo* no qual o ator (Júlio Adrião que também fez a personagem de Ruzante, na primeira versão) descreve, abre e limpa o lombo no corpo de um índio, arruma os órgãos como se fossem recheio, eliminando ou comendo os que julga inúteis, costura cuidadosamente e finalmente acorda com um bofetão o sobrevivente – com a variante de que, perante o último índio da fila, a linha acaba. Em uma versão muito modificada da *Descoberta* que produzimos em 2008 para festivais europeus com título *Il cattivo selvaggio*, aprofundamos a experiência antropofágica de “virar índio” fazendo com que nosso pícaro metido a conquistador e capturado pelos canibais, ao invés de se safar (como na narrativa de Fo), é cozinhado na panela tendo seus órgãos disputados e seu crânio virando bola para um jogo de futebol que o faz

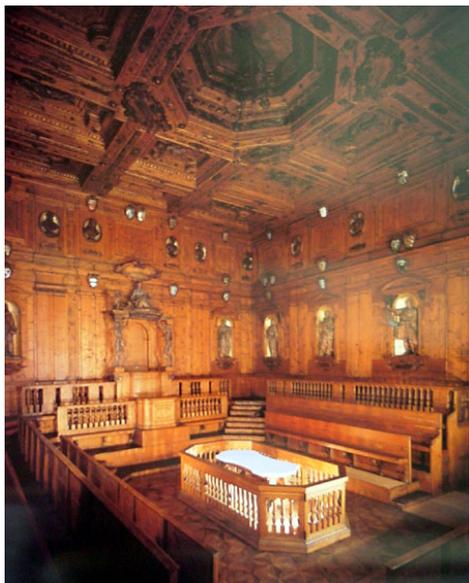
renascer pelo cansaço, com a fala macunaímica inaugural: “Ai que preguiça!”<sup>2</sup> No *Arlequim no inferno*, composto em 2009 para a Bienal de Venezia a partir de *lazzi* canônicos da *Commedia dell’Arte*, o ator (Enrico Bonavera) criou uma partitura meticulosa para desenhar a fome atávica da máscara que, para consolar suas vísceras “desertificadas” por uma fome “de quatrocentos anos”, mima a digestão de sopas, salames, salsichas e acaba se acalmado extasiado no “centro da minha alma, da mãe terra, do universo mundo: a beatificada pança”. Na montagem de *Pocilga* de Pier Paolo Pasolini (2004, Rio de Janeiro), o corpo de Julian do qual se diz que foi devorado por “porcos” é pendurado no gancho pelos pés, inteiramente nu e cuidadosamente lavado, como se faz com o porco esganado, na tradição camponesa do norte da Itália da qual tenho violentas reminiscências infantis. Todas estas cenas, incluindo a última que nem o premeditava, têm efeito cômico sobre o público que comenta, estranha e muitas vezes gargalha. Para conduzir as montagens, na função de direção/adaptação que me cabe, precisei de certo estudo da anatomia humana na condição de “abertura” a qual, se no corpo morto (ou pendurado de cabeça para baixo, de olhos fechados) provoca espanto e até mesmo horror, no corpo vivo (de olhos abertos, mesmo de cabeça para baixo ou olhando para as suas entranhas) pode provocar curiosidade, estranhamento e riso. Após reconhecer-me nesta linhagem de corpos usados e expostos em suas diversas aberturas, buscando um regime estético que force os limites da visibilidade com tais figuras *obscenas* (liminares ao campo do que pode ser visto), o que aqui gostaria de pesquisar é o nexos que existe entre exibição anatômica e efeito cômico.

No que diz respeito ao espaço que acima aponte como teatro anatômico, minha experiência se resume ao fato de que, quando aluna da Universidade de Bologna, passava tardes inteiras estudando no Teatro Anatômico do Archiginnasio, antiga sede da Alma Mater, atualmente integrado à Biblioteca de Obras Raras.

---

<sup>2</sup> Texto da montagem italiana (Vannucci/Adrião):

(*Pagè fischia, lo legano: mentre avanza legato*) Che fate!! No!! Il pentolon no! La pizza.. v’insegno la pizza, è meglio.. la pizza! (*Indio che remescia nel pentolon gli dà un colpo col mestolo e lui cade nel pentolon, dove vaga un po’*. *L’indio gira col mestolo, verifica la cottura e convoca*) Si magna!! (*Indios con urla, risate e “buono buono” pescano dal pentolone, disputano per le ossa e mangiano: una gamba, i coglioni e il cranio. Col cranio palleggiano, un calcio e gol al rallentatore. Tamburi, danza, canna, stanchissimo si appoggia alle ginocchia*) Ah, che pigrazia.



2

Ali, em 1988 preparei minha prova de História Moderna, para o qual o prof. Carlo Ginzburg me atribuiu como objeto de pesquisa uma tal de Margherita, ajudante de um farmacêutico, queimada na fogueira no começo do século XVII, por ter sido encontrada com entranhas que o juiz inquisidor entendeu provirem de corpo humano, enquanto a própria declarava pertencerem a um porco. A disputa se deu no âmbito do uso: Margherita declarou ter recebido as entranhas como pagamento para um serviço ocasional e pretender fritá-las para comer. O juiz a acusou de querer usar as entranhas em algum ofício mágico. Não cabe agora o destino da Margarida, mas, justamente, o nexó entre duas experiências profanadoras: a do “corpo aberto” que as entranhas testemunham e a da fome, em nome da qual a troca de corpos como mercadorias se realiza. A fome, como movedora de uma economia que reduz a vida humana ao nível da mera necessidade, fazendo comércio do próprio corpo que precisa se manter em vida, está ao centro das farsas de Ruzante que encenei.

Já que coloca em cheque o próprio conceito de vida, enquanto forma de sobrevivência pior que a morte, a fome é uma experiência extrema que se torna comum no contexto social urbano italiano que, no século XVI, se apresenta, segundo Piero Camporesi (2000) como um gigantesco *lazzaretto* (ou seja, hospital dos empesteados, organizado como campo de concentração do qual não há saída). As cidades, acolhendo vítimas das carestias, soldados desertores ou regressos das guerras, profissionais da mendicância, desempregados prestes a qualquer serviço se apresentam como um teatro de corpos em ruína, exibindo os sinais antecipados do triunfo da morte. A insensatez da sobrevivência naquele cenário de ordinária putrefação é *exemplum vivis*. É para “os ricos descontentes” que assim os descreve um cronista veneziano em 1678: “estão eles

nus espalhados pelo chão, com vozes fracas e faces arruinadas, estendem a mão; quem exhibe o pé virado, quem a mão decepada, quem um meio morto peito truncado pelo corte das armas ou do gelo ou do fogo, quem os olhos cegados, quem as carnes laceradas por tantas chagas e feridas que as entranhas dali brotam e a alma parece pôr o pé no limiar daquelas portas, para deixar o corpo”.<sup>3</sup> Mesmo vã, a busca por alimentos constitui a principal ocupação de milhares de miseráveis povoando seus sonhos: um pedaço de pão, uma cabeça de galinha sempre em fuga ou umas entranhas de porco. De tais fantasmagóricas expectativas surgem o país da *Cuccagna* onde pode-se comer até explodir e a entronização no banquete do mais faminto entre os famintos, na terça-feira gorda de Carnaval quando se tolera que goze (por um dia) dos prazeres da carne, antes do jejum e da abstinência da iminente Quaresma. O delírio carnavalesco, interrompendo o ritmo normal da sociedade, não subverte nem desregula, mas pelo contrário visa regular e normalizar a insegurança social de existências mantidas no limiar entre vida e morte e obrigadas à luta perene pela sobrevivência. A exibição pública da fome funcionaria como esconjuro da dor e da morte, através de um uso profanador do corpo que passaria por dispositivos de inversão, destronização e rebaixamento (por um dia) dos poderosos. Fica registrada a dramatização nas formas de expressão popular, como a série de diálogos apodícticos e performativos (no estilo do repente) que narram o encontro entre o mais sábio dos sábios e o campeão dos pícaros. Ao Rei Salomão que lhe pergunta: “Qual o dia mais cumprido?” responde o pícaro Marcolfo: “Aquele que passo sem comer”. Depois de muitas outras falas ardilosas, sendo mandado para que não mostre mais a cara à corte, Marcolfo surpreende o Rei de jeito que lhe apareçam “suas calças arreadas, deixando à vista as nádegas, o anus, os testículos e o membro”. Questionado, provoca: “Não mandaste que nunca mais lhe mostrasse a cara? Veja então o meu cu”.<sup>4</sup>

No século XVII, famintos de toda nacionalidade e gênero se concentravam em praças (como a conhecida como *foire de St. Germain* na Rive Gauche, em Paris) onde podiam ser expostos indivíduos monstruosos, criminais no tronco, animais exóticos, medicamentos milagrosos vendidos por charlatões exibindo testemunho de pacientes curados, corpos vivos (putas) e mortos (cadáveres) à venda. Tais praças eram cartografadas sob a denominação genérica de “corte dos milagres” e postas sob a regra

<sup>3</sup> Danielo Bartoli, “La povertà descritta ai ricchi non mai contenti” apud Camporesi (2000: p.15). Trad. minha.

<sup>4</sup> *Diálogo de Salomão e Marcolfo*, anônimo italiano do séc. XVI, trad. minha com Júlio Adrião, 2000, para publicação do Grupo de Estudos sobre o cômico, UNI-RIO.

de providências públicas, juntamente com os hospitais de miseráveis e locais dados a espetáculos, muitas vezes sob a jurisdição de um mesmo juiz que poderia admitir que naqueles recintos se excedessem as normas de licença moral. O fato de que usos indecentes que de seu corpo pudessem fazer em público putas, camelôs, artistas e todo tipo de faminto fossem concedidos, porém em espaços específicos e sob controle censório, revela um compromisso entre medo do povo faminto e necessidade de espioná-lo. A fome com suas consequências constituía, para os pobres como para os poderosos, uma ameaça que precisa ser ajuizada. Nas *foires* também se apresentavam atores, ou seja, os que não tinham mais nada para vender a não ser seu próprio corpo e sua voz; pois, caso tivessem alguma oportunidade de adquirir recursos para exercer artes produtoras de obras/mercadorias vendáveis (pincéis e telas para pintar, instrumentos para tocar música) não estariam ali, mas nas cortes, nas academias, nos palácios dos ricos burgueses. Quem ficava na “corte dos milagres”, profissionalizava a carência. A ausência de outros recursos fazia com que se engenhasse: contar vantagens, improvisar, mentir, fazer truques para segurar plateia até que o chapéu recolha o suficiente para o jantar. É o ofício do ator: agradar aquele público extemporâneo, que ainda não se decidiu a pagar por uma mercadoria inexistente, achar o jeito, a cada apresentação, de jogar com aquela plateia e fazer aquela plateia jogar ou seja, produzir entretenimento do uso profissional de seu corpo.

O jogral (*jongleur* em francês e *giullare* em italiano, da raiz latina *joculare*, por jogar) com sua família vivia nômade, viajando de cidade em cidade, de santuário em santuário, de feira em feira e praticando atividades histriônicas liminares a mendicância e a prostituição, à qual as mulheres (*giullaresse*) eram muitas vezes obrigadas, para compensar o escasso ordenado (ver FERRONE, 1993, pp. 62-63). Do repertório que adquiriam constam línguas estrangeiras e um uso sofisticado e autônomo de técnicas performativas, narrativas e espetaculares apreendidas das atividades paralelas de pregadores, camelôs e cobradores eventuais de dívidas ou impostos. A presença, neste repertório, de fontes letradas advindas de cânones eruditos como o ciclo da *Chansons de geste* coloca com pertinência a circularidade que, de acordo com Ginzburg (1987), ocorre por recíprocas influências entre cultura popular e erudita. É o caso do cientista Galileo Galilei que em 1605, teimando em expressar sua explicação copernicana para a aparição repentina de uma estrela nova no céu de Padova, onde era professor de matemática na Universidade, resolve escrever sob pseudônimo (Cecco de' Ronchitti) um diálogo entre dois camponeses iletrados que conversam, com os pés mergulhados no

riacho, em dialeto agreste (*padán*, do interior da cidade de Padova, o mesmo usado por Ruzante). Com seu raciocínio plano e pragmático, os dois demonstram que Aristóteles e Ptolomeu estão redondamente enganados em seus cálculos de estrelas fixas no céu imóvel pois basta observar os astros, alguns dos quais mais distantes do que a Lua, para intuir a existência de outros sistemas planetários análogos ao nosso, numa distância enorme e em perpétua transformação. “Poxa, comenta um, agiu mal a tal de estrela de vir estragar a filosofia deles” ao que o outro responde que onde “se há o engenho natural, nada mais precisa à ciência”.<sup>5</sup> Entende-se o uso do pseudônimo por parte de Galileo, pois tal raciocínio seria capaz de arriscar a paz de um cientista, considerando feitos contemporâneos da Inquisição como a condenação e execução na fogueira de Giordano Bruno (Roma, 1600). Mas é justamente atrelando a ciência ao engenho “natural” que as demonstrações públicas de experiências científicas, especialmente as dissecações que ocorriam nos teatros anatômicos, conseguiam atrair espectadores de todas as classes.

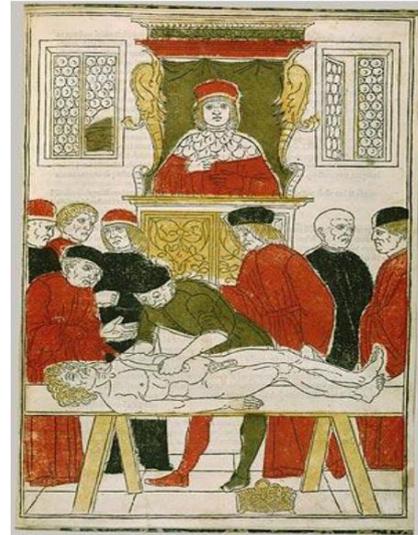
Evidentemente, a abertura do cadáver, já praticada pela Escola de Alexandria, no âmbito da fé cristã tem inequívoco sentido de profanação, já que impede a salvação pela ressurreição final dos corpos. Condenada por Santo Agostinho, embora a admitisse em animais, a dissecação do corpo humano era limitada a uma a cada cinco anos na Escola Medica de Salerno, sob o império de Federico II; foi definitivamente proibida em 1299 por uma bula papal (*Detestandae feritatis*) em que se ordena a sepultura imediata do cadáver no lugar mais próximo ao do falecimento. Ao longo do século XIV, apesar dos contágios e da grande peste prefigurando a necessidade de exames anatômicos em casos emergenciais de saúde pública, a abertura do corpo só era permitida por decisão judiciária e limitada a restos mortais de indivíduos criminais ou de baixa renda. Mesmo assim, dois séculos mais tarde, a prática já era tão difusa nas universidades europeias que motivou a ampla circulação de uma antologia ilustrada de casos (*De humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalio, publicado em 1543, em cujo frontispício vemos o corpo de uma mulher sendo seccionado à vista de uma multidão de homens).

---

<sup>5</sup> *Diálogo de Cecco de Ronchitti, sobre a estrela nova*. Trad. minha, edição do Istituto Italiano di Cultura, Rio, 2005.

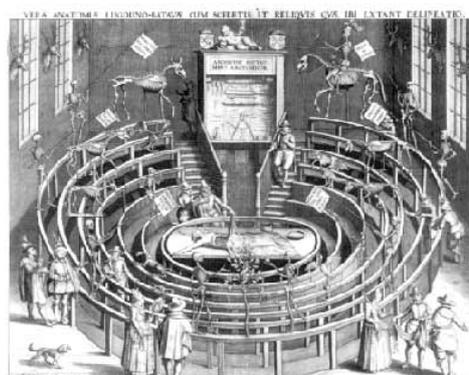


3



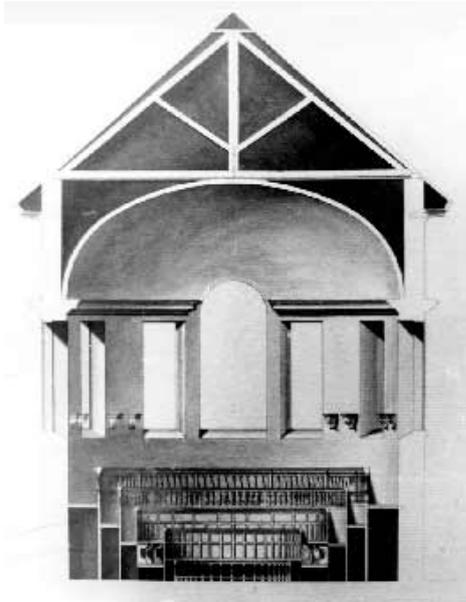
4

Em 1585, o Senado de Padova revogou qualquer veto à prática. Logo, anatomias entraram na agenda de cerimônias públicas de grandes cidades, como Bologna e Padova, já sem restrição alguma e até competindo uma com a outra para atrair espectadores; não faltavam renomados professores e médicos para realizá-las. A abertura do corpo havia se tornado um espetáculo com ritmo tão concorrido e frequente que até faltavam cadáveres; poder-se-ia então comprar um corpo, de parentes endividados ou de hospitais ou, ainda, mandar roubar um dos patíbulos. Em 1594, o negócio justificou a construção de uma sala (ver FIGURA 1) com nome de Teatro Anatômico, em Padova, no interior de Palazzo Bo onde era situada a Faculdade de Medicina; edificios similares foram edificados em Leida (1597, FIGURAS 5 e 6) e em Bologna (1637: ver FIGURA 2). Em 1602, Bologna lançou, como evento VIP da semana de festas carnavalescas, uma grande lição de anatomia da qual participavam as autoridades e um público seleta além de docentes e discentes da Alma Mater (a lição foi realizada sem interrupções durante duzentos anos).

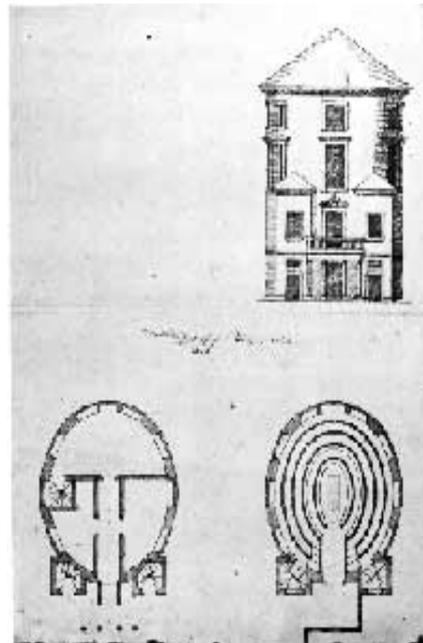


56

Do ponto de vista arquitetônico, o teatro é um espaço oval ou circular, com cinco ou seis anéis de arquibancadas entalhadas em madeira; ao centro, uma pequena mesa reversível, um palquinho dotado de recursos para efeitos de cena como a repentina aparição do cadáver. Além do defunto, protagonistas do espetáculo poderiam ser um professor *ex cátedra*, um *ostensor* mostrando e separando os membros com a varinha e um cirurgião, armado de bisturi; ou um único cientista nas três funções. Os espectadores ficavam penduradas nos parapeitos, de pé, tão apertados que nem mesmo em caso de desmaio, iam abandonar o posto. Não era infrequente o acompanhamento de música ao vivo para alegrar o ambiente permitindo esconjurar a humana finitude, como auspícia a inscrição em latim pendurada acima da porta da sala, em Padova: *Hic est locus ubi mors gaudet succurrere vitae* (ou seja: este é lugar onde a morte goza ao socorrer a vida). Era comum, nas publicações de interesse anatômico, evoca o *memento mori* com descontração e ironia, por exemplo, fazendo dançar os esqueletos (como na FIGURA 6). Não estranha que em 1637 a corporação dos Barbeiros e Cirurgiões de Londres tenha contratado Inigo Jones, um dos mais badalados arquitetos e cenógrafos da época, para projetar e construir seu teatro anatômico, acessível a estudantes e ao público pagante. A estrutura, de planta circular (ver FIGURA 7 e 7b), parecida com a de Padova (visitada por Jones poucos anos antes) realça elementos espetaculares como a decoração do teto em formato de céu estrelado, com os símbolos do zodíaco, idêntica ao do Globe Theatre, assinado pelo mesmo arquiteto. Em 1649, os puritanos mandaram pôr em cima do palco elisabetano a efigie de Carlo I decapitado, exemplo único de anatomia régia e também de como o espetáculo da morte poderia funcionar de antidota à vaidade dos poderes mundanos. De herética e proibida, a lição de anatomia havia conquistado a ribalta do *gran teatro* do mundo.

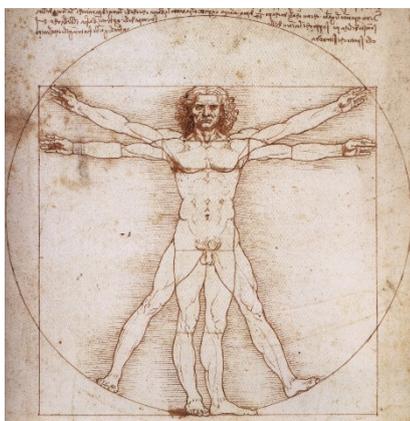


7



7b

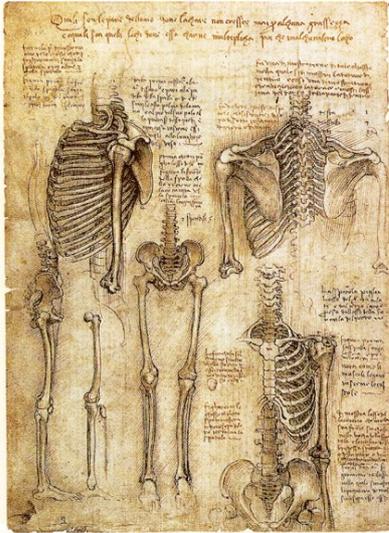
Lugar próprio ao exercício do ver e ser visto, o teatro anatômico citava a esfericidade do olho com sua forma circular que também evocava a esfericidade do universo ao centro do qual estaria posto o corpo humano como objeto de observação: corpo morto ou vivo (FIGURA 8) onde o microcosmo dinâmico do organismo poderia ser analisado através das formas estáticas do macrocosmo e estudado através dos dispositivos morfológicos da astronomia e da ciência moderna. Penetrar sob a pele para investigar as entranhas é curiosidade tipicamente renascentista, não só de cirurgiões, mas também de artistas que no corpo (nu) refundam um conceito de beleza muito mais próxima do estado natural: sensual e vitalista sem ser obscena. O teatro da morte oferecia-se, também, como observatório sobre a vida.



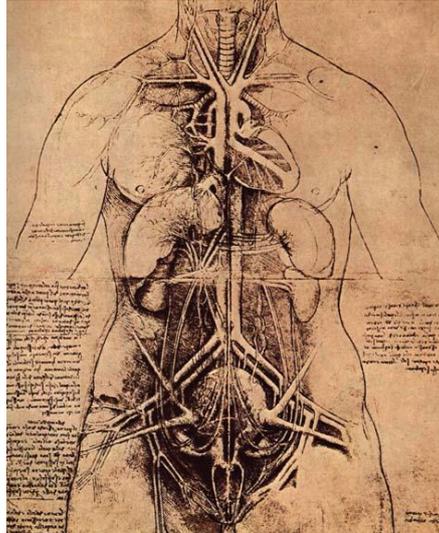
8

Estudantes de Artes e de Medicina conviviam no teatro do *Archiginnasio* em Bologna, onde pintores poderiam estudar modelos de musculatura e esqueleto ao vivo. Parafrazeando a frase de Galileu (*Il Saggiatore*, 1623) sobre o livro do universo que

estaria “aberto” diante de nossos olhos, escrito em língua matemática e caracteres geométricos para que o cientista o decifre, da mesma forma o corpo “aberto” estaria convidando a investigar empiricamente a natureza fechando para sempre os livros dos filósofos e das autoridades indiscutíveis. É o que declara o camponês no diálogo acima citado: “se há o engenho natural, nada mais precisa à ciência”. Leonardo da Vinci, que dissecou pessoalmente mais de 30 cadáveres para fins de modelagem de suas figuras vivas, nos legou fartas anotações anatômicas (9, 9b, 9c).



9



9b



9c

O desenho não reproduz os órgãos, mas os secciona, analisa e decifra, embasando neste ato científico o efeito de “realismo” da arte final (10, 10b, 10c).



10

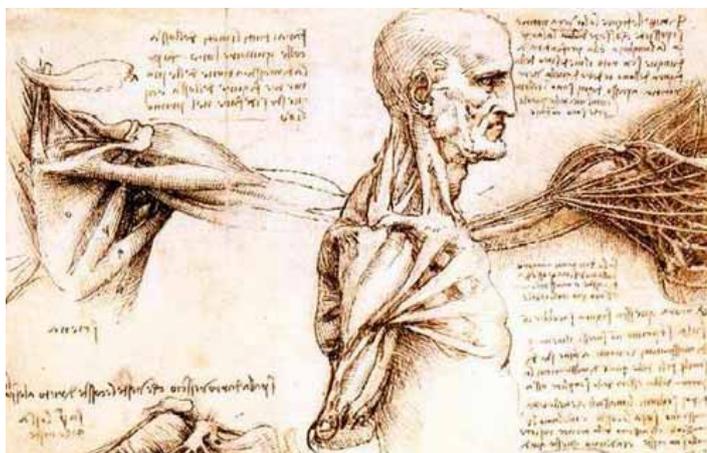


10b



10c

Ao dissecar um corpo vivo (FIGURA 11), Leonardo visa traçar uma antologia morfológica de expressões através do estudo do movimento muscular (qual musculo levaria um rosto a expressar alegria, ferocidade, coragem e um braço a expressar ações de empurrar, atirar, levantar, etc.). Através da anatomia, entendida como dispositivo científico, o artista identifica no corpo os princípios fisiológicos da vida, os decompõe em vetores de força e reconstrói a vida em arte, ou seja, harmonia entre formas e forças – aqui incluindo a figuração do corpo morto, do corpo nu e do corpo aberto.



11

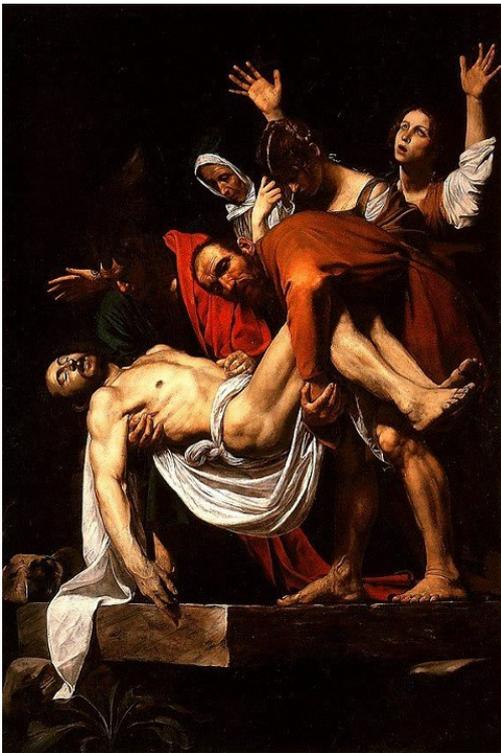
Há busca pela harmonia na condição “natural” do corpo, por mais cadáver que seja, como no *Cristo morto* de Andrea Mantegna ou nos monumentos e representações sepulcrais (12, 12b, 12c).



12



12b



12c



## 13

No entanto, nem sempre são positivos os efeitos da assunção do corpo morto a modelo do pintor como no caso da *Morte da Virgem* de Michelangelo Merisi da Caravaggio (FIGURA 13) recusada pelos comitentes em razão da “obscenidade” atribuída a características tipicamente cadavéricas como a barriga inchada, a face cinzenta e os tornozelos à vista. A compreensão do realismo como análise, decomposição e decifração da natureza, com suas características objetivas colhidas em

formas emancipadas da moral e da conveniência estilística prefigura uma temporada menos serena na visão do corpo, destituído de implicações metafísicas, onde os sinais da miséria, da fome, dos vícios e da velhice não já são omitidos da cena por serem obscenos, mas se impõem na composição harmônica no corpo “natural”. Este legado de “naturalidade” confronta a arte com diversas figuras da finitude, como a degeneração do organismo e a morte, seja nas artes plásticas, como em testemunhos mais triviais da vida cotidiana do século XVI, como o teatro em suas expressões populares.



Putana que o pariu, sou um infeliz. Acho que quando eu nasci o diabo estava penteando o rabo.  
 Não tenho paz nem sossego. Só chatice, pentelhação, encheção de saco e o caralho a quatro.  
 Mundo cão.<sup>6</sup>



A entrada em cena desta personagem é registro ainda eficaz, mesmo que quinhentos anos depois de ser atuada pelos atores da trupe de Ruzante, da virulência desta dramaturgia no contexto do teatro renascentista. É um teatro pós-catástrofe que tem que lidar com o excesso de desditas e de cadáveres na realidade crua da época: um teatro da crueldade dos mais lúcidos de toda a tradição italiana. Fome, miséria, doenças, desemprego e outras perdas materiais causadas pela guerra são ingredientes de tramas alucinados em que se troca sexo por comida e juras eternas por dinheiro; mas um dinheiro ruim, um dinheiro “sujo” e sem valor naquela grotesca dimensão de sobrevivência. Longe de ser bucólico, como o queria a Arcádia da época, o cenário

---

<sup>6</sup> *Putana mo' del vivere, mo' a' son pur desgraziò. A' crezo ch'a' fosse inzenderò quando Satanasso se petenava la coa. A dir ch'a n'abi mè arrosso né quieto, pi tormento, pi rabiore, pi rosegore, pi cancari ch'aesse cristian del roesso mondo...* Ruzante: *Moscheta*, I,1. Trad. Vannucci – Júlio Adriaio.

agreste é povoado por tipos desdentados, despidos e despudorados cuja humanidade é reduzida à essência fisiológica de corpos que gozam e padecem, fremem e temem, comem e morrem. A economia dramatúrgica da farsa, uma espécie materialista de comédia onde não penetram superestruturas, nem morais, nem metafísicas, nem psicológicas, hospeda, assim, um retrato escatológico e feroz da sociedade renascentista. Quem era este Angelo Beolco, tão admirado por contemporâneos como o já citado Galileu e tão imitado por sucedâneos, como Dario Fo e eu mesma?

Filho de um médico fazendeiro, este autor/ator residia no campo, nos arredores de Padova mas mantinha convívio com figuras cultas, ligadas à vanguarda humanista da Universidade de Padova, como Alvise Cornaro e o filósofo Pietro Pomponazzi. Sua companhia teatral de camponeses é a primeira na Itália a depositar em cartório um estatuto profissional, cooperativo como o que rege depois as famílias da Arte, ou seja, que vivem do ofício, em que os mesmos artistas são autores, encenadores, contrarregas, vendedores de lanche e atores. O próprio autor (Beolco) entrava em cena nos panos de Ruzante, um vilão rústico e imprestável (literalmente “o que chafurda como um porco”) vítima de muitas desavenças e dono de um linguajar ruidoso e fisiológico, em que o dialeto *paván* se mistura com blasfêmias, peidos e arrotos. A linguagem dilacerada, explosiva, incorpora a impudência satírica dos jograis e a verve erótica da “burla” ao modo de Novellino e Boccaccio, só que do ponto de vista mais baixo possível, no limite da tolerabilidade; e atira na cara dos espectadores, com feroz objetividade, o cotidiano de fome, epidemias e humilhações, também no limite do tolerável, ao qual o personagem faz frente. Na *Moscheta* (1528), Ruzante, de volta à aldeia, deve disputar a esposa com os dois amantes por ela recrutados no período, para garantir a sobrevivência, sendo que as arapucas dos três para merecer o uso do corpo feminino são por ela manipuladas para, finalmente, ficar com todos.



Na *Bilora*, é Ruzante que oferece sua própria mulher ao *sior*, por dinheiro, acabando por se enrolar no assassinato de seu “benfeitor”. Na *Vaccària*, Ruzante afirma que pensar é para o homem o que “unhas, dentes e cornos são para outros animais”, identificando a potência do intelecto como única defesa contra uma realidade para lá de agressiva. O *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* (ecoando a *Confessio militis* de Erasmo de Rotterdam, 1466-1536) é um falatório do soldado que regressa assolado do campo de batalha, no qual relatam-se, como em um depoimento documentário, detalhes da tomada de Padova pela Lega de Cambrai (1508). Um clássico da trupe era um *mariazo*, apresentado nos dias de casamento, chamado *Farsa do marido corno* – o que não deixa margem de dúvida quanto ao intuito provocador e cínico deste realismo. Diante disso, surge a ideia de que o teatro de Ruzante se ofereça como experiência pseudocientífica: uma anatomia pública (à qual certamente o autor teria assistido, por ser filho de um médico de Padova), uma autopsia do corpo social movida por uma indagação: o que acontece num microcosmo marginal quando contaminado pela lógica primária da fome? Escavando no caos dos instintos e das entranhas, dissecando pulsões e desejos dos personagens, a farsa inaugura uma cena fisiológica que funciona como uma máquina de tortura onde a natural degeneração do corpo humano é feita visível e torna-se espetáculo, assim como no teatro anatômico. Neste sentido, se a anatomia é uma observação profunda e profanadora do corpo morto, a construção de personagens é a observação profunda e profanadora do corpo vivo. “Não se escandalizem” avisa Ruzante aos espectadores, no prólogo da *Moscheta* “porque é tudo natural”, diz, enquanto apresenta o enredo escatológico, mostra orifícios do corpo e emite ruídos e peidos. É de fato “essa nossa natureza, continua, que nos faz entrar em buracos inimagináveis e fazer coisas que não prestam”<sup>7</sup>

Encenando o triunfo do elemento corporal, Ruzante lança uma provocação filosófica deliberadamente em cheiro de heresia, já que alinhada com a releitura determinista do aristotelismo por parte da academia paduana, especialmente do amigo filósofo Pomponazzi que questionava a imortalidade da alma. O legado mortal da “naturalidade” descrito como tumulto desenfreado de veias, nervos, emoções e instintos sem sanções não é capricho poético, mas uma postura polêmica de resistência ao legado imortal da “moralidade”, ou seja, o desenho bucólico e bem-comportado da vida agreste que permeou a Renascença, principalmente por obra da Arcádia. Contrariando aquela

---

<sup>7</sup> *Ruzzante!* Primeira versão, trad. minha com Júlio Adrião, edição integral no programa da peça, Rio de Janeiro, 2004.

leitura, o procedimento anatômico de Ruzante escava naqueles ambientes estereotipados e escancara as lógicas perversas que governam o *roesso mondo* (o mundo pelo avesso, o “mundo cão” dominado pela fome e pela miséria) e atira as suas observações na cara dos cultos. Assim, nos anos em que a *intelligentia* italiana, entre Machiavelli e Guicciardini, forçada a enfrentar os lutos da história, encara uma *real-politik* em versão humanista apontando na *fortuna* (ou seja, a sorte nos casos adversos) e na *discrezione* (ou seja, o oportunismo e a ação controlada) os princípios-guias da ação humana; por outro lado, no lúcido teatro de Ruzante, é o *naturale* (o regime dos impulsos primordiais e insurgentes) que se impõe como motor e metro dos humanos procedimentos.

A consciência do violento desequilíbrio do real alimenta a busca pela desarmonia, ao invés que pela harmonia, como projeto estilístico. A exposição do corpo nu, mendigo, faminto como estado “natural” do ser humano provocaria talvez no espectador um horror descambando na curiosidade mórbida, como diante dos painéis de Jeronimus Bosch e diante das anatomias públicas. Entre grotesco e obsceno, máxima indecência e máximo entretenimento, o riso deflagra contagioso como um feitiço; sua potência obscena exerce um impacto violento e assombroso sobre o público. Ao lado disso, há um estranhamento, quase um *mal de viver* que respinga do absurdo das situações cômicas e preanuncia a catástrofe. É neste teatro da miséria que mais se manifesta a parábola da infinita mutabilidade da vida humana com suas ameaçadoras reviravoltas. Na *Moscheta*, é hilária e ao mesmo tempo melancólica a encenação do embate entre a “natural” fala do povo e a afetação da língua erudita, que lhe parece “inchada” quando Ruzante, para provar a traição da esposa, tenta seduzi-la disfarçado e falando um idioleto que ignora, mas que o faz sentir mais desejável.

Betia (*com as compra*) – Quem é?

Ruzante (*desfarçado atrás do lenço*) – Sou eu mesmíssimo. Não reconheceis minha pessoa?

Betia – Cruz credo, conheço não.

Ruzante – Saiba sua Senhoríssima que este cavalheiro desfalece de amores por vosco. Não me desprezei!

Betia - Dispensó nem cachorro, imagine um senhor. Segura aqui. (*põe as compras na mão dele e encosta*)

Ruzante - Tocai, tocai.

Betia – De onde você è? (*cheira*) Você não me é estranho. (*encosta mais*)

Ruzante - Sou russo-napolitano de Angola, de prima espécimen. General Von BlahBlah. (*excitado*) Mamma mia! Deitar-me-ei em vosso leito seu (*mostra, sem tocar, o saco de moedas pendurado na cintura*) Dinheiros não me faltam a mim.

Betia – Deixa eu ver este saco de perto (*toca no saco*) Venha cá (*toca melhor em volta do saco*) você não me é estranho.. tenho certeza que você.. (*retira o lenço da cabeça do Ruzante*) Ah!

Ruzante (*descoberto*) - Ah. É assim que eu viro corno, né? Sua puta.

*Pausa, na qual Betia entende e Ruzante não entende. Após a pausa, Betia reage e bate nele.*

Ruzante - Ai, ai, ai.



Conduzindo com objetividade as cenas de suas farsas ao desfecho invariavelmente grotesco, Ruzante não faz concessões às formas ortodoxas da comédia clássica e a seus confortáveis clichés. Adota em sua linguagem o descaramento dos jograis e contamina o cânone da burla erótica (onde, contudo, é sempre o macho que prevalece sobre a fêmea) com a gestualidade obscena sugerida pela sonoridade onomatopeica do dialeto, onde a ausência de normas ortográficas permite um uso orgânico, mastigado e ruidoso da palavra. A adoção do discurso “baixo”, eventualmente amplificado por esta possível corporeidade desmedida e fisiológica, não é somente um tratamento estilístico visando um possível resultado cômico, mas representa uma deliberada opção política em favor de uma língua “menor”, no sentido de não hegemônica, contra a campanha de homologação linguística então empreendida pelas academias florentinas que, nas primeiras décadas de 1500, tendiam a homologar a enorme diversidade de dialetos falados pelos povos da península em uma única língua literária escrita, com referência ao idioma imortalizado pelos poetas daquela cidade (Dante, Petrarca, Ariosto). Franqueando sua cena de qualquer ortodoxia linguística, preocupação moral e preconceito sociológico *ante litteram*, assim como de eventuais

homenagens aos preceitos da *ars poetica* vigente, o autor/ator Ruzante teatraliza sem cautelas a cruel regressão da sociedade rural, onde a humanidade se reduz aos seus impulsos primários e a complexidade das relações é dissecada em máscaras corpóreo-linguísticas (como acima). Sua posição intermediária entre campo e cidade propicia a fartura experimental de sua matéria dramática, onde o tema canônico do confronto entre vida urbana e vida rural se reapresenta, porém com gosto de profanação. Pois as contínuas colisões entre personagens mostram que não a civilização, mas a “naturalidade” impõe suas razões de atávica, urgente sabedoria para a sobrevivência, desqualificando a afetação dos pedantes e a efêmera vaidade da cultura urbana. A peculiaridade de seu estilo cômico é o cinismo diante da comédia humana, enxergada com olhos livres de modelos bem-comportados e de autoridades poéticas, com olhos de cientista empenhado numa seca e minuciosa operação de anatomia social.

Justamente por ser anacrônica e local, quanto mais radicada a seu território e tempo, a dramaturgia de Ruzante me interessa como metáfora de resistência cultural e (no específico das montagens) dispositivo para possíveis profanações. Sua eficácia me parece feliz exemplo de como o grande teatro, até nos momentos da mais escancarada comicidade, nunca deixa de se propor como percurso (anatômico) de conhecimento. Vejam novamente a imagem (3) em que um corpo feminino, nu e aberto, é exposto aos olhares de muitos homens, espectadores e atores desta derradeira violência. E vejam o arrojo progressista com que Ruzante, no final da *Betia*, põe na boca da protagonista – uma mulher que passou por todos os tipos de peripécias tendo seu corpo explorado como produtor e reprodutor, até conseguir impor certa “paz” no confronto sempre competitivo e bélico entre homens de sua comunidade; acordo que a franqueia da posse patriarcal e de qualquer julgamento – uma conclusão que, mais do que uma “moral”, é um verdadeiro triunfo do corpo “natural”:

Pode ser que dentro deste respeitável público alguém considerou inconveniente este linguajar de caralho, buceta e cu e achou uma falta de educação invocar xotas e paus em vão. Ouvi senhores tremendo de indignação. Eu vi senhoras arregalando os olhos, torcendo a boca e cruzando as pernas tão apertadas que nem a minha faca poderia se enfiar no meio das coxas. Mas quem não sabe de qual buraco vimos ao mundo? E porque não deveria ser invocado? Bem, dizem que só as mulheres da vida, de fala vulgar e obscenos hábitos, aguentam tanto palavrão. Mas vocês aí aguentaram tudo, caladinhas, e até riram bastante! Então não saiam reclamando por aí que são cidadãs de bem... mais do que nós, atores e atrizes. Quer saber? Para mim, palavrões são guerra, fome, invasão, repressão, tortura, ouro, desemprego, peste e carestia, estupro, prisão e prisioneiros, injustiça e tirania. “Benditas sejam lanças e canhões” prega o padre: instrumentos de morte das quais logo escoará o sangue de nossos pais e irmãos! E se ao invés disso, o padre abençoasse os instrumentos de prazer que temos escondidos debaixo de nossas peles, saias e calções? Viva a buceta, o pau e o cu! Acabou-se.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *O cozido*, Brasília, 2012, trad. minha de *La betia*.

**Obras Citadas:**

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Caleidoscopio, 2009

CAMPORESI, Piero. *Il paese della fame*. Torino: Garzanti, 2000

FERRONE, Siro. *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'Arte in Europa*. Torino: Einaudi, 1993

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987

## Comicidade e máscara na Roda do Cavalo Marinho em Pernambuco

Erico José Souza de Oliveira<sup>9</sup>

### RESUMO:

Este artigo discute alguns elementos concernentes ao universo da brincadeira do Cavalo Marinho de Pernambuco, com recorte nas noções de festa e riso como agenciadores de comicidade, além da utilização da máscara como recurso expressivo ligado a tal prática performativa. Duas questões se impõem no desenrolar dessas reflexões: de que forma a festa, o riso e a máscara convergem, no caso específico deste ato tradicional, como formas de análise crítica sobre estruturas socioculturais opressivas nas sociedades canavieiras da Zona da Mata Norte de Pernambuco? Como tais elementos dialogam enquanto mobilizadores de uma tradição, friccionando relações de poder em seu entorno?

Palavras-chave: Cavalo-Marinho; Festa; Riso; Máscara.

### RÉSUMÉ:

Cet article discute quelques éléments relatifs à l'univers du jeu du Cavalo Marinho de Pernambouc, centrés sur les notions de fête et de rire comme agents comiques par l'utilisation du masque, source expressive liée à cette pratique performative. Deux questions s'imposent dans le développement de cette réflexion : Sous quelle forme la fête, le rire et le masque convergent dans le cas spécifique de cet acte traditionnel, comme moyens d'analyse critique des structures socioculturelles oppressives dans les sociétés de la canne-à-sucre de la région de la Zona da Mata Norte de Pernambouc? Comment de tels éléments dialoguent en tant que mobilisateurs d'une tradition et frottent les relations de pouvoir dans leur environnement?

Mots-Clés: Cavalo-Marinho; Fête; Rire; Masque.

Antes de iniciar a discussão acerca das questões concernentes ao artigo, preciso esclarecer de forma bastante concisa – e, conseqüentemente, incompleta – que o Cavalo Marinho pode ser qualificado como uma prática performativa complexa, composta por

---

<sup>9</sup> Professor Doutor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, desde 2002; líder do G-PEC (Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea), filiado ao CNPq, desde 2006. Pesquisador, ator, encenador, preparador de elenco e produtor cultural, membro fundador do COLE-Coletivo Livre de Espetáculos desde 2012.

um sistema cultural, sendo uma brincadeira que integra música, máscara, canto, dança e improvisação, encontrada, sobretudo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco e da Mata Sul da Paraíba, durante os festejos do período do Natal e Dia de Reis.

Os praticantes envolvidos neste evento são, em sua maioria, trabalhadores da monocultura da cana-de-açúcar e não o abordam de uma perspectiva teatral, mas como uma brincadeira, ou sambada. Por isso, prefiro trazer neste artigo termos que reflitam o (re)conhecimento dos envolvidos, que se denominam brincadores e/ou sambadores, evitando chamá-los de artistas, atores ou profissionais da arte.

Obviamente, em forma de analogia, usarei noções como espetacularidade e prática performativa com o intuito de construir um encaminhamento reflexivo sutil em razão de uma abordagem acadêmica sobre a festa que não reflete a forma pela qual os participantes, componentes da roda do Cavalo Marinho, se identificam, mas em sentido amplo, consciente do respeito às relativas diferenças e distâncias com as quais os brincadores do Cavalo Marinho agenciam suas práticas das conceituações artísticas e/ou acadêmicas.

Muito me impressionou o fato do interesse e do olhar exótico sobre as práticas culturais brasileiras em minha última estada acadêmica na França (momento de estágio pós-doutoral, no período de 2015 a 2016)<sup>10</sup>. Convidado para dar conferências em algumas cidades francesas, como Paris, Bagneux e Rennes, sobre o Cavalo Marinho de Pernambuco, era latente a percepção generalizada do brasileiro como um “povo festivo”, “alegre”, “cordial” e “expressivo”.

Não que não possa haver um grau de veracidade nestas afirmativas, levando-se em conta as diferenças culturais entre os dois países – além de uma multiplicidade de práticas culturais em ambos. Porém, meu incômodo neste caso possui uma base conceitual, no sentido de se ver a festa, o riso, a espetacularidade e a comicidade, ainda, como algo sem relação direta com uma consciência crítica do mundo e, também, como forma de leitura analítica das realidades específicas que nos cercam.

---

<sup>10</sup> Estágio Pós-Doutoral realizado na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, com bolsa CAPES, sobre “A máscara como procedimento transcultural nas poéticas de Jacques Lecoq”.

A espetacularidade<sup>11</sup> das práticas performativas de uma sociedade traz em seu bojo questões diretamente ligadas ao seu universo sociocultural, político e econômico. Não há como desvincular um acontecimento espetacular, festivo e/ou performativo de sua conjuntura. Por este viés se dá a permanência e atualização da brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Começemos, pois, pela noção de brincadeira, como é nominado tal acontecimento por seus realizadores e elaborado pela arte-educadora e pesquisadora Helena Tenderine (2003, p. 20):

As brincadeiras são algo muito sério. Mas, são também divertimento. São expressões de impressionante complexidade, que, comumente, trazem em si uma dialogia entre seriedade e comicidade, entre o presente e o que passou, contando histórias situadas num tempo remoto, dialogando com temas atuais e mostrando situações do cotidiano dos lugares onde elas acontecem. Desta forma, elas constroem também uma ponte estreita entre o lado do imaginário, onde ela está situada e o lado do real, onde se situam os que dela participam [...] Ela está na “fronteira entre a vida e a arte” [conforme atesta Mikhail Bakhtin] porque possibilita o trânsito entre as duas, expressando uma visão de mundo e até contando uma história que não é a dos livros nos quais aprendemos desde muito pequenos.

O que deve ser levado em conta na noção de brincadeira é seu sentido polissêmico, pois localiza-se entre passado imemorial e presente sociocultural. Para isso, basta atentar para o fato de que na Idade Média europeia os espetáculos públicos que dialogavam diretamente com seu tempo, em termos artísticos, religiosos e de derrisão social, eram chamados de *jeu*, *play* ou *spiel* (em francês, inglês e alemão, sucessivamente), o que prefiro traduzir aqui por divertimento, pois como sinaliza Tenderine (2003), são práticas complexas que ligam tempos remotos a questões da atualidade, friccionando a fronteira entre brincadeira e seriedade, crítica social e ludicidade.

Transitando por uma abordagem mais antropológica, chego às elaborações conceituais de Schechner (2003, p. 25), segundo o qual tudo quanto possa ser repetido, ter seu desempenho restaurado é performance: “Os hábitos, rituais e rotinas da vida são

---

<sup>11</sup> Tratando da noção de espetacularidade, Armindo Jorge Bião salienta que ela engloba o teatro em si, mas se alastra para outros domínios “como a dança, a música, o circo, as competições esportivas, as festas de celebração e as comemorações religiosas, militares e políticas. Portanto, o espetacular remete ao extraordinário (...) A espetacularidade seria, então, o que vai além da vida cotidiana; ampliadora do jogo social, sendo maior que a teatralidade repetitiva de todos os dias”. (BIÃO, 1990, p. 22-23). Tradução minha: “comme la danse, la musique, le cirque, les compétitions sportives, les fêtes de célébration et les commémorations religieuses, militaires et politiques. Par ailleurs, le spectaculaire renvoie à l’extraordinaire (...) La spectacularité serait donc ce qui dépasse dans la vie quotidienne; l’ampleur du jeu social y est plus grande que celle de la théâtralité répétitive de tous les jours.”

comportamentos restaurados [...] comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme.”

Nessa coleção de desempenhos cotidianos há uma infinidade de ações possíveis: eventos esportivos, políticos, jurídicos, governamentais, ritos, cerimônias, bem como todas as práticas artísticas, como tocar uma rabeça, dançar, interpretar, “vestir” uma máscara, pintar uma tela, esculpir, entre outros.

Evidentemente, não trato os comportamentos restaurados como meras repetições de um ato performativo que se propagam *ad infinitum*, pois sendo comportamentos vivos, são dinâmicos e transformam-se de acordo com as mudanças do contexto sociopolítico e econômico em que estão inseridos e dos encontros estabelecidos com outras práticas socioculturais.

Aqui, enfatizo o evento festivo sob a ótica do riso, da comicidade e da máscara, uma vez que esses elementos são explicitamente agenciados na brincadeira do Cavalo Marinho pernambucano e imbricados numa conjunção de sentidos que extrapolam a percepção da festa como apenas divertimento sem relação com seu entorno sociocultural, econômico e político.

Trago à tona a reflexão já tão habitual e corrente sobre o papel e a importância da festa na sociedade: seria ela uma forma de libertação, de rompimento temporário com a moral vigente, ou seria uma forma de amenizar as tensões causadas por esta moral, para sua própria conveniência e sustentação?

Já nos idos de 1930, a problemática sobre a festa no âmbito acadêmico era levada a sério pelo sábio húngaro Karl Kerényi (apud HUIZINGA, 1993, p. 25): “Kerényi considera que a festa foi tratada de maneira insuficiente pelos estudiosos da cultura. ‘O fenômeno da festa parece ter sido inteiramente ignorado pelos etnólogos.’ O fato real da festa é ignorado ‘como se não existisse para a ciência.’”

Através do contato com Kerényi, Huizinga estabelece a festa como evento de estreita ligação com a sociedade, levantando relações de suspensão temporária da vida cotidiana, pelo viés do riso, na busca do exercício da liberdade.

O professor Norberto Luiz Guarinello (2001, p. 969/970) define a festa como “um termo vago, derivado do senso comum, que pode ser aplicado a uma ampla gama

de situações sociais concretas (...) Festa não é um termo neutro, mas o centro de uma polêmica; sua definição mexe conosco, com nossos valores, com nossa visão de mundo.”

Para o autor (Idem, p. 971), a festa é uma forma de ação coletiva peculiar que implica em um sistema complexo de produção, pois “são laboriosamente e materialmente preparadas, custeadas, planejadas, montadas, segundo regras peculiares a cada uma e por atividades efetuadas no interior da própria vida cotidiana, da qual são necessariamente o produto e a expressão ativa.”

Por isso, a festa envolve uma coletividade num processo de produção e consumo de bens materiais e imateriais que ocupam lugares específicos no seio do grupo que a realiza. Além disso, a festa implica, segundo Guarinello (Ibidem) em “uma concentração da atenção, dos esforços e dos afetos dos participantes em torno de um objeto específico”, que compõe uma sensação de pertencimento que se dá pelo compartilhamento simbólico festivo.

Porém, este pertencimento não é, necessariamente, consensual: “A festa é produto da realidade social e, como tal, expressa ativamente essa realidade, seus conflitos, suas tensões, suas censuras, ao mesmo tempo que atua sobre eles.” (Idem, p. 972).

Finalmente, Guarinello (Idem, p. 973) atribui à festa um caráter polissêmico e complexo:

O que quero dizer, na verdade, é que o que chamamos de festa é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais (...) um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam as disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia, tanto interna quanto externamente.

Assim como Guarinello, Jacques Heers (1987, p. 10) localiza na festa intrínsecas relações com o tempo e o lugar histórico, suas conjunturas socioculturais e simbólicas. E evidencia seu caráter efêmero, dificultando, assim procedimentos teórico-metodológicos que permitam uma apropriação mais eficaz deste evento: “A festa, reflexo duma civilização, símbolo, veículo de mitos e lendas, não se deixa apreender com facilidade.”

Mikhail Bakhtin, em seu célebre estudo sobre a Idade Média e o Renascimento, através da obra de François Rabelais (1999, p. 06), focaliza os festejos do carnaval e seus vários atos cômicos, como procissões e festas (dos tolos, do asno e o riso pascal) e faz emergir uma significativa comunhão entre festa, representação e espetacularidade:

Por seu caráter concreto e sensível e graças ao um poderoso elemento de ‘jogo’, elas [as festas] estão mais relacionadas às formas artísticas animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte.

As festas agrícolas, ou “cerimônias civis da vida cotidiana”, também aconteciam em clima de diversão e humor, o que leva Bakhtin (Idem, p. 05) a observar que toda uma outra visão de mundo e de relações humanas emergia de forma não-oficial, isto é, contraposta ao poder vigente (neste caso, a Igreja e o Estado feudal), criando uma espécie de “segundo mundo e uma segunda vida” tão importantes, necessárias e reais como a vida ordinária, o que o autor nomina de “dualidade do mundo” e eu prefiro denominar realidade transversal. A partir daí ele oferece uma interessante definição de festa como:

uma ‘forma primordial’, marcante da civilização humana (...) As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo (...) Sua sanção deve emanar não do mundo dos ‘meios’ e condições indispensáveis, mas daquele dos ‘fins superiores’ da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa.

Bakhtin (Idem, p. 09/10) ilumina este caminho ao tratar da “visão/concepção carnavalesca de mundo”, da qual se concebe um mundo de novas e democráticas relações humanas e interpretação coletiva das necessidades e desejos sociais, através da experimentação da vida ideal em fricção com o regime oficial, exercitando

formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas (...) Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.

Dito isto, afirmo categoricamente que meu viés conceitual vai de encontro ao que pleiteia Teixeira Coelho em seu livro *A cultura e seu contrário* (2008, p. 104), quando este afirma que:

A questão, porém, é que a cultura na verdade não pode favorecer o desenvolvimento da exceção, nem a cultura ecológica nem nenhuma outra cultura, uma vez que a cultura é apenas a repetição da regra. O que pode fazer isso, dentre todos os modos da cultura, é a arte e é isso que se busca na arte.

Tal visão dicotômica entre cultura como algo rígido e sem conteúdo (*habitus*), e a arte como lugar de exacerbação da crítica é equivocada e danosa para se pensar a pluralidade cultural brasileira, evidenciando um olhar muito mais segregador que realista sobre os inúmeros trânsitos e permutas entre arte e cultura. Sua defesa de que a cultura é a regra e a arte é a exceção é uma visão etnocêntrica que privilegia um segmento de expressão da humanidade, considerando-o contemporâneo, e descaracteriza uma gama de práticas que se friccionam entre tradição e globalização.

É desta mentalidade que surgem afirmações como as do professor Zeca Ligiero (2011, p. 68), quando este nomeia as práticas performativas brasileiras de “teatro”:

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o **teatro feito pelo povo iletrado**, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos. Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedo e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas dessas formas preservando o seu alto grau ritualístico. (grifo meu)

Creio ser bastante arbitrária e mesmo equivocada a terminologia “teatro” para tratar da diversidade cultural de qualquer sociedade, porém, ainda hoje, esta prática acadêmica é uma constante e reforça uma postura de olhar hegemônico das castas de *intelligentsia* sobre os chamados “iletrados”.

Ligiero (Idem, p.74) chega ao extremo de classificar “essas performances como o puro teatro popular brasileiro.” Ao contrário do professor Ligiero, não concebo as práticas performativas brasileiras como o puro teatro popular e isso não as diminuem enquanto evento espetacular. Diferentemente deste autor, creio que temos que evitar esta prática etnocêntrica de “dar nome aos bois dos outros”, como bem nos sinaliza Helena Tenderine (2003).

No mesmo raciocínio que Zeca Ligiero, o famoso pesquisador francês Patrice Pavis (2008) usa a imagem de uma ampulheta para tratar da noção de interculturalidade localizando uma cultura fonte e uma cultura alvo, sendo, a primeira, uma cultura estrangeira, que será regulada pela segunda, a partir das ações de filtragem e amálgama de seus elementos.

A interculturalidade, como salienta Pavis (2008, p. 3), trabalha no sentido de uma apropriação de determinada cultura por outra, ficando evidente a inserção de questões sociopolíticas, econômicas e de poder, pois a cultura alvo absorve da cultura

fonte, “como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas”. Esta forma de apropriação de uma cultura sobre a outra, ainda reflexo de um pensamento colonizador, é algo questionável e, ao meu ver, precisa ser discutido no âmbito acadêmico para que sua prática não seja perpetuada.

Nós, acadêmicos, artistas e pesquisadores ainda temos muito a aprender com as práticas tradicionais brasileiras, tirando-as do lugar de simples fontes de recursos para o aperfeiçoamento das artes contemporâneas e vê-las como lugar dinâmico de trânsitos e transformações constantes, como elementos cosmogônicos vivos e críticos das sociedades que as cercam. Precisamos, realmente, descolonizar nosso pensamento acadêmico e artístico.

O Cavalo Marinho de Pernambuco é exatamente esta praça de tensão e fricção entre um passado escravagista e atuais relações de poder no seio de uma sociedade fendida por desigualdades aviltantes. É na sua arena que, através da festa, do riso, da comicidade e da máscara, que estes confrontos são dilatados, ganhando ares de espetacularidade. E é nesta roda que gira e inverte o mundo que entra um elemento imprescindível e potente de crítica social: o riso.

Percebo claramente que no funcionamento de práticas tradicionais festivas, a grosso modo, o riso provém deste momento de descontração, de relaxamento e de prazer, em contraponto às regras, convenções e sistemas organizacionais de opressão. O riso festivo atua para que o acontecimento seja sinônimo de diversão, de brincadeira, porém, levado com certa seriedade por quem brinca.

Lembro que o termo “brincadeira” não está aqui somente vinculado aos exercícios lúdicos da infância, mas vejo-o de maneira mais abrangente, como divertimentos importantes e necessários que possuem as mesmas funções que percebo em derivações artísticas, como o teatro, por exemplo.

Quando analiso a relação entre festa, riso e teatro, percebo que, geralmente, o vínculo entre eles é indispensável para a prática coletiva, festiva e espetacular das sociedades. Assim como observo em relação à prática tradicional e ao teatro, o lugar do riso os coloca fora do funcionamento social padrão, sendo apenas tolerados, mesmo que o riso permeie todas as esferas da vida pública e privada.

O grande fôlego investigativo de Georges Minois o faz encarar o desafio de seguir o riso no curso da história do Ocidente, enquadrando-o como elemento essencial e intransferível da existência humana. Para ele (2003, p. 15-16), o riso

esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (...)

Minois traz à tona uma possibilidade de nascimento do riso: o momento em que o homem tomou consciência de si mesmo, o instante em que ele foi capaz de se distanciar de si próprio e se ver como algo incompreensível. Sendo assim, o riso é implacável enquanto arma contra as questões práticas e existenciais do mundo, contra as incertezas e as certezas, contra as eternas interrogações que se multiplicam durante os séculos, como uma forma de resposta alegre às desventuras da vida.

Isto nos faz refletir sobre a questão da necessidade de espetacularização inerente ao ser humano que, mesmo sem relação direta com o teatro propriamente dito, tende a reinventar, representar, reorganizar corporal, vocal e espacialmente os momentos significativos de sua vida social.

São nesses momentos de coletividade que o riso e a festa criam uma sincronia e geram possibilidades e formas distintas das praticadas em dias ordinários. Daí vem a questão colocada por Minois (2003, p. 29-30): “Por que o grupo social tem necessidade de organizar essas ocasiões de riso que são as festas?” Mais que isso, para o autor, o riso é a força motriz da festa:

Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordens e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime-lhes o selo de autenticidade. É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica. Porém, essas festas têm uma função: reforçar a coesão social na cidade. Elas asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino; e o símbolo do contato com o mundo divino é o riso (...)

Quando busca-se proteger os valores cívicos para fortificar o Estado, o primeiro a sofrer com isso é o riso, que passa a ser oficialmente vigiado e submetido a regras, tendo que se contentar em denunciar vícios, paixões e excessos privados, no lugar do riso duro, brutal, agressivo e evocador do caos primitivo e da animalidade. Esta domesticação do riso vem atrelada ao pensamento de civilidade, do qual o riso velado é

símbolo de urbanidade e cultura, em contraposição ao riso feroz e excessivo. Segundo Minois, passa-se um verniz na essência do riso. Verniz esse que pode trincar a qualquer momento.

É essa dicotomia que ainda vejo hoje entre o teatro, sobretudo acadêmico, e práticas espetaculares como o Cavalo Marinho. No primeiro caso, instaura-se o riso refinado, de ironia sutil, como mecanismo de distanciamento de classes sociais, uma postura cultivada nos meios intelectuais e da alta sociedade. Esta postura faz com que vários tipos de discriminação se tornem normatizados, como os padrões teatrais aceitos nas universidades brasileiras que excluem as práticas espetaculares de caráter tradicional de rua, tratadas como inferiores e/ou menores.

Minois (Idem, p. 139), inspirado em Bakhtin, é um crítico severo dessa mentalidade:

A festa oficial congela o tempo, dão-se ares de eternidade, de atemporalidade, ao passo que a festa popular, que olha para o futuro, é uma perpétua transformação, abolindo ou revolvendo as hierarquias. Essa festa popular só visa destruir: ela se reconstrói, ao mesmo tempo, por meio de paródias, fantasias e brincadeiras.

Práticas festivas, como as do Cavalo Marinho de Pernambuco, seguem seu curso mantendo sua energia e absorvendo todos os outros elementos de seu tempo numa postura inclusiva, diferentemente da postura dita erudita, que exclui aquilo que não considera de valor. O riso festivo abarca e abraça outras formas, outros valores, pois tem em seu seio a consciência da relatividade, da ambiguidade e da permanente renovação da vida, como nos explicita Bakhtin (1999, p. 105):

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade (...) Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.

E como percebo claramente no Cavalo Marinho pernambucano, é um riso socialmente coletivo, como nos diz Henri Bergson (1983, p. 08-09), um riso inteligente e grupal:

O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (...) Contudo, por não se ter compreendido a importância desse duplo fato, viu-se no cômico simples curiosidade na qual o espírito se diverte, e no riso em si um fenômeno exótico, isolado, sem relação com o restante da atividade humana.

Nesta relação entre festa e riso no Cavalo Marinho, encontra-se um elemento potencializador dessa universalidade festiva: a máscara, pois ela também é elaborada e utilizada diferentemente de algumas atuais práticas cênicas e acadêmicas.

Complementando o pensamento de Claude Lévi-Strauss (1961, p. 18), quando este diz que a máscara “é a mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza”<sup>12</sup>, penso que ela vem a ser, no caso específico do Cavalo Marinho pernambucano, a catalizadora de festividade, ritualidade e crítica social.

Para Bakhtin (1999, p. 35), “a máscara dissimula, encobre, engana (...) recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos (...) Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.”

Na brincadeira do Cavalo Marinho de Pernambuco, as máscaras são elementos indispensáveis para a apresentação da maioria das figuras<sup>13</sup> que adentram a roda e podem variar em seus formatos, técnicas e materiais. Mateus, Bastião e Catirina, por exemplo, melam seus rostos de preto, utilizando cinza de carvão e óleo.

Durante minha conferência no I Seminário Nacional de Ideias de GERICO, no dia 16 de setembro de 2016, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis<sup>14</sup>, foi-me levantada pela audiência a questão da pintura preta nos rostos de Mateus, Bastião e Catirina, como uso do *black face*, trazendo à tona a polêmica sobre o racismo na peça “A mulher do trem” (2003) do grupo teatral de São Paulo “Os fofos encenam”, que aconteceu em 2015, com grande repercussão midiática.<sup>15</sup>

Aproveitando este espaço, trago a questão da noção de pertencimento como forma de perpetuação do rosto pintado de preto pelos brincadores do Cavalo Marinho

<sup>12</sup> Tradução minha: “c’est le médiateur par excellence entre la société et la nature (...)”

<sup>13</sup> Posso dizer, apenas para uma rápida compreensão, que figuras são tipos que compõem a brincadeira do Cavalo Marinho. Segundo Tenderine (2003, p. 19): “São seres de natureza diversa, que podem extrapolar ou não o mundo visível, mas que de qualquer forma estão inseridos no mundo vivente (...) Elas representam pessoas, animais e seres na brincadeira, que fazem parte do mundo ‘real’, que não somente pertencem ao cotidiano destas pessoas, como também pertencem ao seu universo simbólico. Através delas pode-se captar um pouco da sociedade na qual vive quem as apresenta (...)”.

<sup>14</sup> Evento realizado pelo Grupo de Estudos sobre o Riso e o Cômico – GERICO, do Curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes e Libras – DALI, do Centro de Comunicação e Expressão – CCE, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Consultar: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1750360304487033>

<sup>15</sup> Os fofos encenam é um grupo de teatro com sede em São Paulo, desde 2001. Mais detalhes em: <http://www.osfofosencenam.com.br/site/>

pernambucano, não como forma de defesa, mas de problematização, pois em minha pesquisa de campo, a grande maioria dos brincadores associou a brincadeira a um divertimento de escravos, sendo Mateus, Bastião e Catirina representantes diretos deles e, conseqüentemente, seus antepassados. O mestre Mariano Teles<sup>16</sup> deixa esta questão explícita em sua fala:

Vou detalhar uma coisa para vocês: o Cavalo Marinho não é uma peça que veio de Portugal, dos ancestrais. É brincadeira de negro. Nunca foi coisa de branco, porque os brancos não gostavam. Os negros brincavam obrigados pelos brancos. Tinha também os carrascos que eram mascarados e maltratavam e matavam os negros. Aí, a cultura aproveitou tudo isso no Cavalo Marinho. É por isso que o Mateus usa o surrão nas costas. É a mudança dele, porque ele saía da Bahia e ia pra Sergipe para tirar coco para vender e poder pagar sua alforria.

Sem entrar na questão controversa sobre as origens da brincadeira, para mim, a expressão *black face* não se aplica neste caso devido ao grau de pertencimento dos brincadores com relação a esta percepção das condições de seus antepassados e de seus dias atuais. O que não se aplica ao espetáculo do grupo “Os fofos encenam”, de São Paulo.

Neste caso, a pintura preta de Mateus, Bastião e Catirina é uma fina membrana colada ao rosto, simbolizando que nada está mais próximo do universo dos brincadores que seus antepassados escravizados e, sendo assim, seus lugares são os mais próximos possíveis do corpo do brincador, na sua pele, representando o elo, as referências sociais, econômicas e simbólicas que refletem o sistema destrutivo que, séculos a fio, unem passado e presente de uma infeliz história de exclusão social. Não à toa, só estas três figuras pintam o rosto de preto, embora os brincadores não sejam considerados brancos, mas estejam mais próximos de uma herança indo-afro-brasileira.

A professora Leda Maria Martins (1997, p. 24), logo no começo de seu livro, nos esclarece que “A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social.”

A partir disso, posso afirmar que o rosto preto é a personificação do elemento oprimido que se faz livre na brincadeira, ganhando poderes acima das normas

---

<sup>16</sup> Fala do mestre Mariano Teles durante mesa redonda realizada na Casa da Rabeca, na Cidade Tabajara, em Olinda, no dia 25/12/2004, e registrada por mim (OLIVEIRA, 2006).

cotidianas. São os antigos escravos que, reinventados pelos brincadores, são redivivos como as figuras mais próximas, que se identificam com seus pesares e sofrimentos.

Em contraponto, todas as demais figuras de autoridade do Cavalo Marinho usam máscaras deformadas e deformantes, com traços marcados e tamanhos desproporcionais, quase sempre feitas em couro de bode ou de boi (às vezes com o pelo do próprio animal), papel machê ou papelão pintado. São máscaras empregadas, justamente, na caracterização das figuras de poder que são satirizadas, ridicularizadas e humilhadas, principalmente por Mateus, Bastião e Catirina.

Tais máscaras caracterizam todas as outras figuras que, ao contrário dos escravos Mateus, Bastião e Catirina, pertencem à classe dos opressores, daqueles que, na vida real, são responsáveis pelos castigos, injustiças e desigualdades em que se encontram os próprios brincadores. A brincadeira torna-se, então, um dos poucos momentos em que esta situação pode ser revertida. A máscara passa a significar a própria forma de relação sociocultural dos brincadores.

Segundo Roger Callois (1967, p. 172-173), o uso das máscaras nas sociedades tradicionais é um dos mistérios principais da etnografia: “Elas aparecem nas festas, interdomínio da vertigem de efervescência e de fluidez, onde tudo o que há de ordem no mundo é passageiramente abolido para ressurgir revificado.”<sup>17</sup>

O mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE), oferece uma explicação para o uso da máscara (OLIVEIRA, 2006, p. 334):

Porque é o seguinte: ali é a apresentação do passado. A gente não pode mostrar a cara da gente, porque nós não somos aquele povo. Então, a gente tem a máscara para imitar. Não é que seja...é só imitação (...) a gente com a máscara, todo mundo sabe que é a gente, mas a gente, com a máscara, já está apresentando outra coisa.

É através da festa, do riso e da máscara, que, de forma cômica e festiva, os brincadores do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco redimensionam criticamente seu universo, performatizando suas questões socioculturais e espetacularizando suas crenças, desejos e anseios. A máscara torna-se, neste caso, um catalizador de uma tradição que fricciona as relações de poder destas sociedades e uma

---

<sup>17</sup> Tradução minha: “Ils apparaissent dans la fête, interrègne de vertige d’effervescence et de fluidité, où tout ce qu’il y a d’ordre dans le monde est passagèrement aboli pour en ressortir revivifié.”

deflagadora de situações representacionais que possuem redes de significados com os seus fazedores.

É dentro da roda do Cavalo Marinho que tudo converge para uma experiência humana transfigurada em festa, graça e comicidade que contribui para a compreensão do mundo e da realidade local, evidenciando o que chamo de ancestralidade festiva, isto é, uma cadeia esfuziante que acompanha o ser humano, ligando-o a uma realidade, ao mesmo tempo, crítica e transcendente, na busca ou redescoberta de um corpo prazenteiro que ri para suportar e redimensionar seu cotidiano, através da prática da festa, da brincadeira e do riso, criando formas espetaculares que subvertem as estruturas rígidas e opressoras da sociedade.

Neste caso, a ancestralidade festiva é, sobretudo, uma espécie de memória física que utiliza o próprio corpo como instrumento de estruturação de sentidos com o intuito de reavivar e recompor um universo de liberdade e coletividade, promovendo uma desestruturação da ordem convencional e ajudando a organizar e amenizar a lida com os sistemas de normas sociais vigentes.

Por isso, a ancestralidade festiva traz seu rastro de resistência e dinamismo, produzindo inúmeras formas e modos de exteriorização dos anseios, alegrias e tristezas de seus realizadores, seguindo seu curso por entre as imposições sociais, sempre se renovando e se reinventando.

### **Obras Citadas:**

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, Henri. O RISO: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CAILLOIS, Roger. Les jeux et les hommes – le masque et le vertige. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

COELHO, Teixeira. A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs.). Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa. Volume II. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001.

HEERS, Jacques. Festas de loucos e carnavais. Tradução de Carlos Porto. 6ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Les nombreux visages de l'homme. In: Le théâtre dans le monde: Le masque au XXème siècle. Volume X. Numéro 1. Bruxèles: Elsevier, 1961, págs. 11-20.

LIGIERO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

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

OLIVEIRA, Erico José Souza de. A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE). Recife: Serviço Social do Comércio-SESC, 2006.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TENDERINE, Helena. Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

## **Ação no cômico: a arte que não pode ser ensinada**

Paulo Vieira de Melo<sup>18</sup>

**Resumo:** O ensaio discute o sentido da ação, desde Aristóteles até os dias que correm, desdobrando-a em ação dramática, ação trágica e ação cômica. Foca na ação conforme aparece na dramaturgia e como pode emergir no corpo dos atores quando representam, localizando procedimentos técnicos da ação cômica e corporal.

**Palavras-chave:** ação, ação cômica, convenção, intenção

**Abstract:** The essay discusses the sense of the action since Aristotle to our days, making an analytical distinction between the tragic action, the dramatic action, and the comic action. It focuses on the action both in the playtext and embodied, localizing the technical procedures of comic and corporal action.

**Keywords:** action, comic action, convention, intention

Em algum lugar do mundo alguma coisa acontece. Uma bomba que explode provocando morte e pânico. Um casal que se deseja ou que se separa. Em algum lugar do mundo a todo instante alguma coisa acontece com pessoas. A vida e a morte no seu vasto

dinamismo. Em algum lugar alguma ação está sendo realizada por alguém. Quando alguém expressa a outro o seu desejo provoca algum tipo de reação para o bem ou para o mal. Ao desejo expressado pode-se chamá-lo de ação. Em termos absolutos, ação é um fenômeno da vida humana e da natureza. Sendo assim, a ação é também um fenômeno do teatro, e isto já foi posto à mesa de discussão por Aristóteles em sua *Poética*, que antes de ser um conjunto de leis sobre a poesia dramática (grega ou não), é um compêndio de filosofia estética cujos vetores fundamentais mantêm-se ainda presentes, a despeito da contemporaneidade e da nossa tendência em multifacetar o fenômeno estético, atribuindo-lhe inclusive propriedades que não fazem parte do seu escopo, como, por exemplo, ideologias.

Verdades simples, mas nem tão visíveis em sua aparência, tal como o conceito de que a ação em teatro é mimese. Em sentido amplo, isto quer dizer cópia ou imitação dos fenômenos da natureza e da natureza humana mais especificamente. Para além do

---

<sup>18</sup> Professor titular do Departamento de Artes Cênicas da UFPB.

sentido teatral ou dramatúrgico de ação, e como prova definitiva de que não se trata de um conceito aristotélico, mas de um fenômeno que está contido na origem mesma das forças vitais, basta lembrar que ação se constitui na terceira lei da física newtoniana: à toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade: as ações mútuas de dois corpos um para o outro são sempre iguais e dirigidas em sentidos opostos. Portanto, ao que tudo indica, não há ação se não houver reação. Em termos dramatúrgicos o modelo é clássico: a personagem A deseja alguma coisa; a personagem B deseja o oposto. O encontro - ou desencontro - dos desejos gera o conflito das vontades, que é por sua vez o elemento dinâmico da cena. Nem Aristóteles inventou a ação e o conflito em teatro, nem Isaac Newton os inventou na natureza: ambos, cada um em seu tempo e em seu campo de atuação, revelaram aquilo que por óbvio permaneceu por muito tempo oculto. A física newtoniana é a base da física contemporânea e foi a partir dela que os avanços em direção à física quântica aconteceram. Do mesmo modo pode-se afirmar em relação à poética de Aristóteles, embora o campo da estética seja por sua própria natureza tão ou mais volátil quanto a antimatéria. Mas, para efeito de análise, fixemos isto: teatro é mimese, portanto é a expressão máxima da natureza humana. Jamais o teatro atingirá a profundidade do conhecimento científico. Também jamais deixará de atingir a extensão dos nossos comportamentos. Arte e ciência são partes do conhecimento prático e técnico.

Embora em algum ponto arte e ciência possam se encontrar, e até mesmo comungar algum conceito, diferem radicalmente quanto a apreensão do real: a arte lida com o sensível, a ciência com o demonstrável. E só por isso apontam caminhos diversos. A respeito do conceito de ação, Eric Bentley, lembrando o crítico francês Pierre-Aimé Touchard, sugere que ação “é o movimento geral que ocasiona o nascimento, desenvolvimento e morte de alguma coisa, entre o princípio e o fim”. (1981, p. 28) A observação é útil, afirma Bentley, justamente por não ser excessivamente útil. Em teatro alguma coisa deve acontecer, e este acontecer se constitui em ação. Está certo isto? A ação seria algo que se confunde com o enredo? Haveria alguma mudança significativa se alguém dissesse, por exemplo, que “um homem crê na bondade divina”, em relação direta com a frase “um homem crê que outro homem acredita na bondade divina”? A primeira frase talvez nos remeta à história: um homem (Jesus ou mesmo o Édipo) acredita na bondade divina. A segunda frase nos remete para um enredo: um homem (Orgon) crê que outro homem (Tartufo)

acredita na bondade divina. Quer seja história, quer seja enredo, as duas frases cumprem integralmente a sugestão de Touchard acima citada, e portanto, em ambas, estaria contido o conceito de ação. Mas, e se nada acontecer, como, por exemplo, em *Esperando Godot?*, ainda assim é possível aplicar o conceito de ação?

Ainda uma pergunta a ser feita: haveria em alguma diferenciação entre ação dramática (ou trágica) e ação cômica? Ambas não conduzem a personagem de um ponto a outro do enredo? Orgon, por exemplo, não parte de uma crença absoluta para uma descrença absoluta na fé de Tartufo? Talvez se deva dizer que a ação cômica acontece pelo erro, pelo engano: Orgon foi enganado por Tartufo, e portanto foi conduzido ao erro em seu juízo a respeito do sacripanta. Então, numa apreensão rápida do assunto, poder-se-ia concluir que a ação cômica é conduzida pelo erro. Mas o que dizer de Otelo, que mata a esposa, Desdêmona, depois de ser conduzido ao erro de julgamento pela intriga de Iago? Talvez neste caso se possa lançar o aforismo popular que afirma que seria cômico se não fosse trágico. E em relação a Tartufo: seria trágico se não fosse cômico?

Talvez haja muito mais elementos comuns entre a ação trágica e a ação cômica do que sonha a nossa vã filosofia estética, pois no campo da criação teatral o resultado final pode levar ao riso ou à dor, e ambas são ações tão díspares quanto a água e o vinho.

O que então vai diferenciar a ação trágica da ação cômica?, se ambas estão submetidas aos mesmos princípios, a saber, esboço de acontecimentos e situações?

De modo geral as personagens trágicas (Édipo) ou dramáticas (Blanche DuBois) partem da felicidade para a infelicidade. Ao passo que o movimento contrário se dá na ação cômica: as personagens partem da infelicidade para a felicidade. Então, a conclusão parcial a que eu chego é a de que ação em teatro é convenção, e sendo assim, o que vai diferenciar a ação cômica da ação dramática é a intenção do que se deseja.

Eu costumo fazer uma experiência simples e prática para demonstrar aos alunos/atores que a intenção conduz à percepção da ação para um ponto ou outro: peço que dois atores se apresentem espontaneamente. Isto feito, demonstro para eles a ação que irão realizar, e a ação é esta: entro correndo na sala, fecho a porta, corro para o outro canto da sala, como se estivesse procurando uma saída, volto para o centro da sala, ponho as mãos na barriga e vou me agachando lentamente. Demonstrada a ação

peço que os dois atores se retirem da sala, a fim de que não ouçam o que irei dizer. O objetivo é não serem influenciados pelo que poderiam ouvir. Para os que ficam explico: o primeiro ator estará representando uma fuga, está sendo perseguido, procura uma saída, não encontra, leva um tiro, põe as mãos na barriga e vai caindo lentamente para a morte. O segundo ator estará representando alguém que procura um lugar para aliviar-se de um incômodo intestinal. Procura um lugar adequado, não encontra. Uma dor súbita o faz pôr as mãos na barriga e se agacha lentamente e se emporcalha com a sua produção intestinal. Ambos realizarão as mesmas ações físicas. Porém, informados das intenções em cada ação, frequentemente os alunos que observam riem gostosamente da segunda ação.

O *páthos* vivido pelas personagens e expressado pelos atores é que irá provocar no expectador o sentimento do cômico. Bergson sustenta a tese de que o maior inimigo do riso é a emoção. No primeiro exemplo, o expectador sabe que a personagem está sendo perseguida, que ela está tentando evitar que seja assassinada, e mesmo que seja uma cena curta, isolada, desprovida de contexto, ela em si é um núcleo, uma célula dramática, e que fatalmente irá provocar esse sentimento e, por extensão, essa emoção no expectador. No segundo exemplo, desprovido de emoção, desprovido inclusive de sensibilidade em relação ao que passa a personagem, os expectadores riem impiedosamente do seu vexame.

Um exemplo prático de ação dramática convertida em ação cômica é a montagem de *As três irmãs*, de Tchékhov, com a direção de Mariane Consentino, encenada pela Traço Cia de Teatro, de Florianópolis. Resultado da pesquisa de mestrado em prática teatral na Escola de Comunicações e Artes da USP, a diretora usou das técnicas do clown para abordar a vida tão sem perspectiva das irmãs Olga, Maria e Irina. Segundo a crítica de George Carvalho, a facilidade com que *As três irmãs* consegue encantar ao público se deve a simplicidade no tratamento de temas filosóficos “que não são tão simples quanto parecem”. Além do mais, pareceu ao crítico que há algo de caricatural demais no tratamento das personagens. Acontece que a ação cômica não costuma acontecer com sutilezas. Chaplin, em um dos muitos e brilhantes filmes de curta duração realizou *À uma da madrugada*, em 1916, para a Mutual Company. Este filme é uma obra-prima da pantomima, e nele o que menos se encontra é a sutileza dos gestos. Para entrar em casa, Chaplin destrói a casa inteira. Os exageros fazem parte da expressão cômica. Exageros são modos de levar a ação ao paroxismo do ridículo e de,

portanto, de provocar o riso ou o sentimento do cômico, se conduzidos para este caminho, claro.

Diferentemente da ação dramática, a ação cômica não leva o conflito às crepitações da tensão, mas aos estertores do ridículo, provocando por isso mesmo o riso solto na plateia. Por sua vez o riso é algo contagiante, e quando exercido em público, numa situação de representação, tende a potencializar-se ainda mais, tornando o espetáculo uma catarse coletiva exercida sobre alguns princípios constituintes como, por exemplo, o desejo extravagante de um velho libidinoso que quer casar com a mocinha que, por sua vez, está apaixonada por um belo rapaz, mas o amor de ambos se encontra ameaçado pela luxúria de um inescrupuloso. Esta é uma situação cômica comum na comédia clássica, desde Menandro. Misantropia, misoginia, devassidão, libertinagem, avareza, todos os vícios são temas de comédia clássica, a tal ponto a comédia se volta para o estado de cultura, o modo de vida social que adotamos, que Molière, ao escrever *O Improviso de Versalhes*, traça um dialógico sobre o sentido e a função do cômico, neste caso atribuindo-lhe uma utilidade moral, pois somente a comédia trata - e condena - o acanalhamento furioso do século.

Para além de um emprego ético, a comédia é um modo de contar histórias. Por natureza, nós gostamos de histórias, isto já fora previsto por Aristóteles em sua *Poética*. Aprendemos com o que vemos e ouvimos e nos regozijamos por isso. Se considerarmos que a arte tem uma função social, talvez esta seja a importância da comédia: mostrar o vício e a virtude, exaltando esta e condenando aquele. Mas talvez hoje os dois pilares da ética tradicional já não façam tanto sentido, e o vício assim como a virtude sejam coisas de um passado bem remoto. Mas como não é possível que o nada exista ou permaneça, ocupando o vazio da ética que se esgotou, em seu lugar o *leitmotiv* da comédia contemporânea é a política, as ideologias submetendo o espaço da cena à crítica mordaz da opinião pública.

De todo modo, a comédia, mais do que a tragédia, cumpre à risca o preceito aristotélico de que a ação em teatro é mimese, pois se no drama ou na tragédia a ação pode tomar contornos heroicos, de grande ação, de inumana ação, a comédia, ao contrário, contenta-se com uma ação que seja próxima ou familiar do público, isto porque algo que nos seja desconhecido não é merecedor do nosso riso. Entre os conteúdos formadores do riso - e da comédia por extensão - de acordo com o filósofo

Henri Bergson, está o fato de que rimos daquilo que nos é conhecido. Então não é por acaso que a ação da comédia irá sempre acontecer em um ambiente que nos é familiar e que deve estar livre de quaisquer veleidades artísticas ou intelectuais, a fim de que a graça, recusando a seriedade dos nobres temas, seja o exercício da banalidade do cotidiano, aquilo sobre o qual incida pouca filosofia e ainda menos metafísica. Talvez a prova mais contundente de que nós rimos daquilo que nos é familiar ou ao menos conhecido, encontre-se com facilidade em programas televisivos de humor, nos quais a repetição dos bordões, já por si amplamente conhecidos, são esperados ao fim dos quadros apresentados. E nem por isso se perde a graça de cada quadro que compõe um programa de humor a cada semana.

A repetição é um mecanismo do cômico. Talvez isto justifique o humor das comédias clássicas, quando até mesmo em *Tartufo*, que seria a obra de Molière mais próxima de uma filosofia dos costumes, o autor francês repita o tema do velho libidinoso (Tartufo) que deseja casar com a mocinha (Mariane, filha de Orgon e apaixonada por Valère), e sobre essa ação criar a condenação da hipocrisia dos costumes sociais e da fé sem valores morais.

O riso, assim como a dor, é uma catarse exercida sobre o mal. A diferença consiste em que na ação trágica - ou dramática - a dor sucumbe ao mal, ao passo que na ação cômica, o mal é vencido pelo riso, pelo sarcasmo, pela ironia, por uma fina camada de crueldade que se sobrepõe à ação, gerando um campo de identidade com os expectadores, movimentando o misterioso mecanismo do riso em nossa alma, em nossa psique.

O corpo que somos, ou que habitamos, é também motivo de humor. Em meu livro *O laboratório das incertezas*, no capítulo intitulado “Do fim da comédia”, no qual analiso a motivação social da comédia, lembro de um *lazzo* de comédia dell’arte: a patroa desmaiou e a criada grita pedindo água. Pulcinella traz-lhe todos os tipos de água: água de rosas, água de jasmim, água de laranja, água de menta, água de lírios. Finalmente, ele urina numa xícara e joga-a na sua patroa. Isso a reanima e ele canta em louvor da “água destilada pela nossa varinha”. Ou seja: não apenas o corpo e a sua natural produção de humores são motivos da ação cômica, mas igualmente as deformações que nele possam eventualmente ocorrer. Na encenação de Mariana Consentino para *As três irmãs*, não por acaso uma das personagens não possui os

antebraços. Isto faz com que os movimentos da atriz sejam mecânicos, mecanizados, e até mesmo, em certo sentido, robóticos, e, portanto, faz lembrar os movimentos humanos e isto a torna ao mesmo tempo risível e compassiva de piedade.

O maior inimigo do riso, afirma Bergson, é a emoção. Mas o próprio filósofo logo se apressa em afirmar que isto não significa que não possamos rir de quem nos provoque piedade ou afeição, pois antes de tudo o riso é uma manifestação natural da indiferença, mas que no caso das deformidades físicas é necessário esquecer por algum momento a afeição ou a piedade para que a ação cômica possa se manifestar.

A ação cômica, invariavelmente, tende a confrontar com um fenômeno social que nos é contemporâneo, o politicamente correto. Não há como negar: o politicamente correto é um comportamento socialmente ético, e isto pode ser um benefício para a nossa sociedade tão múltipla, tão variada, mas é ao mesmo tempo um desastre para a ação cômica, pois que o riso não se sustenta com o respeito às diferenças étnicas ou sociais, físicas ou comportamentais, por que ele se alimenta justamente das diferenças. O politicamente corretor é, em sua essência, ao menos no que diz respeito a arte, uma nova forma de censura. E pior do que a censura policial, porque esta agora está travestida de correção social. Parece justa. Mas é censura. Ninguém ri de si mesmo. Eu não sou o meu objeto de comédia, as minhas ações me parecem bastante sérias, mas isto não vai impedir que outro considere que tudo o que faço ou penso, o modo como ando ou sento, o modo como falo ou calo, sejam risíveis, portanto ridículos. Até mesmo a seriedade deste texto, com a empáfia da sabedoria que o alimenta, pode muito bem ser ele mesmo representado por um ator com a máscara do Doutor da comédia dell'arte, e tudo aquilo que soa como objeto de uma pesquisa séria sobre o cômico se transforme num pastelão risível. E se isto acontecer, terá o riso desempenhado o seu papel, o de aliviar a bile, segundo o pensamento dos antigos, do mau humor que gera a irritabilidade das relações pessoais e sociais.

Mas eu tenho falado de ação como elemento dramaturgico. Sim, sendo a ação uma coluna a sustentar a expressão teatral, ela vai se dar também no nível corporal. Aliás, a expressão do corpo pode ser vista igualmente como um campo textual semiótico que se vai escrevendo enquanto se vai vivenciando a cena, tudo, obviamente, a depender da intenção expressa pelo corpo, no sentido do dramático ou do cômico, os dois vetores da ação e do movimento corporal.

A intenção do movimento corporal, a intenção da cena, a intenção da ação, portanto, somente estará completa quando for recebida pelo espectador. No nível corporal da ação a presença do espectador é fundamental. Diferentemente do texto, que embora tenha sido escrito para ocupar um lugar na cena, o texto, entre os seus muitos atributos, é uma peça literária que pode ser usufruída na solidão de uma leitura. O mesmo não acontece com o texto corporal. Este pede a presença de ao menos uma pessoa para vê-lo, para assisti-lo, para o receber. E como me parece claro, no nível da expressão do corpo, a ação para ser completa necessita da recepção. Posto desta maneira tudo parece muito simples. Basta fazer umas graças, umas piruetas, umas quedas e alguns voluteios para alguém que os assiste e estará realizada a ação cômica. Mas não é bem assim que acontece na prática. A ação da expressão cômica recorre a uma certa gramática da desconstrução do corpo e da lógica. Um ator que põe um narigão vermelho, redondo como uma bola ou imenso como o de Cyrano de Bergerac, certamente estará desconstruindo uma imagem corporal de um homem normal, com todas as proporções físicas adequadas. Se este ator completar a desproporção corporal usando sapatos enormes, muito além de qualquer medida, certamente estará aumentando a proporção de desconstrução corporal, e isto para não falar da pintura no rosto que cria uma máscara que diferencia enormemente um rosto normal de um rosto atoral, cômico em sua expressão.

Ora, não basta alguém por uma máscara de palhaço para ser palhaço, para ser engraçado. Não basta desconstruir o corpo para que o cômico se instale na recepção. Sim, a qualidade do cômico é algo ainda mais subjetivo porque independe da desconstrução corporal, que embora seja uma prática comum, e de certo modo uma regra do cômico, ainda assim não é o suficiente para provocar o riso. Em arte há coisas que se aprende mas que não se ensina, porque é o justo elemento subjetivo que escapa da técnica. Sim, a técnica se aprende, mas a arte não se ensina. Um nariz de palhaço, uma queda, um pastelão, não garante o cômico porque este é um elemento subjetivo no nível da emissão, na alma do ator, e se ele não está presente no ator, dentro do ator, em seu espírito mesmo, igualmente não chegará ao espectador, porque a gramática da desconstrução não se basta a si mesma para gerar o cômico. A gramática da desconstrução é a técnica que é aprendida. O cômico é a arte que não pode ser ensinada. Ela nasce com o ator. Ela se confunde com a pessoa. E não bastam apelos para o baixo calão ou para o escatológico, porque embora esses procedimentos toquem nos desvios

das nossas repressões particulares, provocando um riso muitas vezes nervoso, ele não é engraçado como expressão da arte cômica, senão como certa reação psicológica do corpo ao sentir a provocação do calão ou do escatológico. Basta ver o óbvio para entender o que não é tão óbvio: um palhaço de festinha não é engraçado; uma piada de baixo calão não é engraçada; ação que revele sujeira corporal revela apenas sujeira corporal, mas não a graça, o cômico em seu sentido literal, porque a comunicação vai se dar numa via dupla: ela nasce no ator (emissor), chega ao espectador (receptor) e volta para o ator, e assim se mantém num moto contínuo, invisível para além da técnica, como um sinal que um artista põe em sua obra para autenticá-la.

**Obras Citadas:**

ARISTÓTELES, *A Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

VIEIRA, Paulo. *O laboratório das incertezas*. João Pessoa: Universitária, 2014.

**O teatro de Dario Fo e Franca Rame:  
a consciência utópica como força motriz da presença cômica**

Sergio Nunes Melo<sup>19</sup>

**Resumo:** Este artigo examina a presença cênica resultante do humor satírico e da mensagem política no teatro de Dario Fo e Franca Rame. O artigo demonstra como o teatro autoral da dupla de artistas da cena foi a encarnação de uma consciência utópica através da leveza, ou seja, a materialização estética, pelo riso, de uma proposta ideológica de reforma social.

**Palavras-chave:** presença cômica, consciência utópica, teatro performativo, leveza, agência corporal

**Abstract:** This article examines the actorial presence derived from the satirical sense of humour and the political message in Dario Fo and Franca Rame's theatre. The article demonstrates how the authorial theatre of the duo of performers embodied a utopian consciousness through lightness, that is to say, the aesthetic materialization, through laughter, of an ideological proposal of social reformation.

**Keywords:** comic presence, utopian consciousness, performative theatre, lightness, bodily agency

“Quando se trata de ter que usar violência, aí você está jogando o jogo do sistema. O sistema vai irritar você - puxar a sua barba, dar um peteleco na sua cara – para fazer você brigar, porque, assim que eles conseguirem que você fique violento, saberão como lidar com você. As únicas coisas com que eles não sabem lidar são não-violência e humor.”<sup>20</sup>

John Lennon  
(LENNON, apud GALLANT, 2017, p. 92)

A reflexão do *pop star* que introduz este ensaio remete à relação entre o posicionamento axiológico e as estratégias criativas do casal de artistas da cena Dario Fo e Franca Rame. Suas entonações assertivas, suas intenções inequívocas, seus amplos

---

<sup>19</sup> Professor do Departamento de Artes da UFSC.

<sup>20</sup> “When it gets down to having to use violence, then you are playing the system's game. The establishment will irritate you – pull your beard, flick your face – to make you fight. Because once they've got you violent, then they know how to handle you. The only thing they don't know how to handle is non-violence and humor.” Esta e todas as outras traduções de textos citados em línguas estrangeiras são minhas.

repertórios de referências, seus gestos precisos e suas percepções aguçadas dos fenômenos criticados e dramatizados, com verve constantemente posta à prova pela própria natureza da comicidade, plasmaram a produção de presença cênica que norteou e notabilizou a integridade de suas carreiras. A especificidade dessa produção de presença a partir de um diapasão de valores morais se manifestava em duas atitudes consistentes até as mortes de ambos: a indignação diante de questões político-sociais desfavoráveis à classe trabalhadora e a confrontação dessas questões na perspectiva da sátira. Argumento, compartilhando a tese de Daniel Meyer-Dinkegräfe sobre os atores ideiais de Kostantin Stanislávski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine, que Fo e Rame atuavam “a partir de um estado elevado de consciência”, sendo capazes, portanto, de “fazer espontaneamente tudo aquilo que a situação performativa (peça e plateia) requiere[ssse].”<sup>21</sup> (2005, p. 161) Essa consciência elevada que teve como força motriz um imperativo categórico de cunho ideológico incorruptível ao longo de suas carreiras, eu também argumento, equivalia a uma consciência utópica no sentido de que visava dialeticamente, ou seja, dentro de um processo em que o prazo para resultados é um fator da ordem do imponderável, uma reforma social. Foi lançando um olhar consciente em direção a esse horizonte de instigações que Fo e Rame, em suas performances, geraram momentos de suspensão da gravidade nos espectadores. A esses momentos excepcionais Jill Dolan atribuiu a denominação de “performativos utópicos”, os quais podem ser descritos como:

momentos breves porém profundos nos quais a performance chama atenção da plateia num modo que suspende a todos ligeiramente do presente para um momento de esperança naquilo que o mundo poderia ser caso nossas vidas fossem igualmente volumosas em emoção, generosas, contundentes em estética e intensas em intersubjetividade. Como um performativo, a própria performance se torna um “fazer” no sentido do termo do filósofo da linguagem J. L. Austin, algo que performa uma ação como dizer “Sim” numa cerimônia de casamento. Os performativos utópicos, em seu fazer, tornam palpável uma visão afetiva de como o mundo poderia ser melhor. (2008, pp. 5- 6)<sup>22</sup>

A consciência utópica, fator irreduzível da materialidade de Fo e Rame, era um modo de conjuração através do qual a comunidade de interlocutors tinha acesso a um

<sup>21</sup> “from a higher state of consciousness [ . . . ] spontaneously do whatever the performance situation (play and audience) require”.

<sup>22</sup> “Utopian performatives describe small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotional voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense. As a performative, performance itself becomes a ‘doing’ in linguistic philosopher J. L. Austin’s sense of the term, something that in its enunciation *acts* – that is, performs an action as tangible and effective as saying “I do” in a wedding ceremony. Utopian performatives, in their doings, make palpable an affective vision of how the world might be better.”

reconhecimento intelectual e afetivo da realidade circunstante. Desestabilizando a cultura teatral eminentemente burguesa em meados do século XX através de uma atitude transgressiva que associava responsabilidade à leveza no trato de questões sociais sérias, Fo e Rame foram irrefreáveis mesmo diante de adversidades significativas. Profissionalmente, foram, antes de tudo, uma dupla de comediantes conscientes – no sentido de terem fomentado um projeto dialeticamente pedagógico sem abrirem mão do lúdico, conforme declarou Fo:

Quanto à questão de uma preocupação com o ridículo, o riso, o sarcasmo e a ironia, tenho que dizer – eu seria um mentiroso se dissesse o contrário – que é o meu ofício. Ensino essa lição há anos – as origens do grotesco e da cultura e da ironia marxistas e pré-marxistas.<sup>23</sup> (FO, 1979, p. 15)

No que tange à questão ideológica, o comentário de Fo a respeito da ativação de modalidades cômicas não põe em relevo a vertente marxista de pensamento, que a propósito, de fato, é definitivamente atravessada pela poética da dupla. Seu comentário destaca *as origens da cultura e da ironia marxistas e pré-marxistas*, no plural, ou seja, conhecimentos e influências que contribuíram para uma compreensão racional de mundo que sua obra performática (juntamente com a de Rame) acabou por transcender, já que se expressava por meio da arte, da *poiesis* – linguagem com mais indeterminações, mais aberta, do que o discurso racional, do *logos*, porém desafiadora de todo modo.<sup>24</sup> Afinal, a linguagem da arte pode perfeitamente compartilhar com a linguagem da racionalidade da mesma empatia vital. Entretanto, exatamente por não ter por função explicar, doutrinar, convencer, ou ensinar um conteúdo doutrinário ou utilitário, o discurso artístico se patentiza por um diferencial implicativo: o tratamento de temas a partir de seu próprio modo de manifestar-se como sentido ontologicamente imprescindível, antes mesmo que o tema, por mais essencial que seja, venha a ser

<sup>23</sup> “As far as a preoccupation with ridicule, laughter, sarcasm, irony and the grotesque is concerned, I have to say – I’d be a liar if I said otherwise – it’s my job. I’ve been teaching this lesson for years – the origins of the grotesque, the Marxist and the pre-Marxist culture and irony... Nothing gets down as deeply into the mind and intelligence as satire. The end of satire is the first alarm, the bell signaling the end of real democracy.”

<sup>24</sup> A distinção entre os discursos filosófico e o artístico tende a desaparecer quanto mais alta for a potência de revelação do real de ambos. A questão, posta desde os gregos, é retomada por Agambem: “O confronto que se prolonga desde sempre entre poesia e filosofia é, portanto, bem diverso de uma simples rivalidade; ambas tentam apreender aquele inacessível lugar original da palavra, em relação ao qual se vêem ameaçados, no homem falante, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Mas ambas, e nisto fiéis à própria inspiração ‘musical’, *mostram* enfim este lugar como *incontrável* [introvabile]. A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia de sua ‘inspiração’, consegue, afinal, reter a própria Musa para fazer dela, como ‘espírito’, o seu próprio sujeito; mas este espírito (Geist) é, precisamente, o negativo (das Negative), e a ‘voz mais bela’ (kallisten phonén, Phr. 259d), que, segundo Platão, compete à Musa dos filósofos, é uma voz sem som. (2006, p. 108)

identificado e tratado. Assim, da pulsão de teatralizar a vida com senso de humor em prol da justiça social, emerge a sátira sociopolítica de Fo e Rame.

Fo e Rame também se voltaram com atenção especial às próprias origens históricas de cada uma de suas carreiras individuais antes do encontro resultante de interesses ideológicos e estilísticos que acabou unindo-os em casamento. Rame tinha herdado a carreira de berço pois, pelo lado paterno, descendia de uma família de gente de teatro com raízes seculares. Já Fo, embora neto de um ator amador, tornou-se um artista de múltiplos talentos através da iniciação sistemática, em especial por meio dos estudos de mímica corporal com Jacques Lecoq, mestre essencial de um movimento não organizado que ficou conhecido como “teatro físico” por privilegiar a fisicalidade na cena. Não obstante a importância desses estudos, desde a infância, Fo já tinha a capacidade de reconhecer aquela que seria a principal fonte da dinâmica de presença que manifestou por toda a vida em sua cidade natal,

San Giano, na fronteira com a Suíça. Um lugar de contrabandistas e pescadores, digamos, ilegais. Duas profissões para as quais não basta ter disposição: é preciso também ter fantasia. Há quem use a fantasia para transgredir a lei e tem sempre uma parte reservada para divertir a si mesmo e para os amigos. Nesse ambiente, todo homem é um personagem e, ao mesmo tempo, o autor e o protagonista de uma história que conta. Dessas histórias fui construindo a minha bagagem, desde que tinha sete anos, convivendo com esses contrabandistas e pescadores. Com eles, aprendi não apenas os conteúdos das histórias mas um modo de contá-las.<sup>25</sup> (FO, apud ARTESE, 1977, p. 7)

Foi com esse espírito transgressivo de rapsodo-contrabandista-pescador do século XX, gerando um pensamento encarnado que podia ter múltiplas manifestações, múltiplos rostos, que Fo levou adiante o conceito de fazer artístico proposto por Lecoq e que tem no despojamento das cristalizações do ego um ato de abertura frente às possibilidades virtualmente infinitas da expressividade do corpo. Já está embutida nesse conceito a principal ação instauradora da presença cômica:

inventar condições de ‘libertar’ o corpo do ator, o que dá ‘liberdade’ ao aluno. Para Lecoq, é a ferramenta heurística da máscara neutra o que mais habilita o aluno a adquirir leveza: um estado de descoberta de abertura, de liberdade de receber. A leveza chega com uma ficção agradável que o peso do conhecimento acumulado pode ser

---

<sup>25</sup> “Sono nato in un paesino del Lago Maggiore, San Giano, al confine con la Svizzera, un paese di contrabbandieri e di pescatori diciamo di Frodo, due mestieri per i quali non basta aver fegato: occorre anche una grande fantasia. Ora chi usa la fantasia per trasgredire la legge ne tiene sempre da parte una riserva per divertire se stesso e gli amici. In quell’ambiente, ogni uomo è un personaggio e nello stesso tempo l’autore e il protagonista di una storia che racconta. Di quelle storie mi sono fatto un bagaglio da quando avevo sette anni, e frequentavo quei contrabbandieri e quei pescatori. Da loro ho imparato non solo i contenuti delle storie ma un modo di raccontarle.”

espalhado, ‘como se’ pudéssemos experimentar a natureza sem pré-concepções, com o prazer de re-sensitizar o corpo do mundo material.<sup>26</sup> (MURRAY, 2013, p. 212)

O cultivo de uma fisicalidade que Lecoq chama de “mímicas”, “‘closes’ sobre o estado dramático interno do personagem” (2015, p. 160) referindo-se a uma mímica não ortodoxa, livre do virtuosismo dos gestos orientados por pontos fixos no espaço bem como dos movimentos ilusionistas da mímica clássica de Étienne Decroux, foi uma escolha decisiva no encaminhamento de um idioma performativo que privilegiava a improvisação, arte que, via de regra, só é possível depois de um dedicado período de iniciação através de ensaios e treinamentos. A formação com Lecoq foi então uma espécie de refinamento do legado ancestral de Fo, contribuindo decisivamente para a percepção do artista italiano de que ele poderia tratar de problemas sérios com leveza ainda que tivessem sido submetidos a problematizações teóricas, adotando uma “estratégia de remover, esvaziar ou – mais agressivamente – desnudar o corpo (performático) de comportamentos adquiridos culturalmente, hábitos e atitudes, tanto os cotidianos quanto os mais patológicos.” (MURRAY, idem, p. 213) Nesse estado persistente de disponibilidade, Fo e Rame desenvolveram a materialidade característica de suas atuações, não somente no que diz respeito ao corpo atorial, mas também ao corpo das palavras, o qual, como portador fundamental de sentido, era e é – visto ser hoje capital cultural de outras encarnações atoriais - a parte proposicional interventiva da produção de presença cômica, ou seja, o eixo que requer mais explicitamente, a partir de si, legibilidade<sup>27</sup>.

Fo estreou profissionalmente em 1953, em Milão, capital da província lombarda e centro econômico do país. A peça de estreia do *artista* italiano, em parceria com outros dois desconhecidos na época – Franco Parenti e Giustino Durano – e com direção de Gianfranco de Bosio, foi *Il Ditto nell’Occhio (O Dedo no Olho)*, uma *rivista da camara* (revista de câmara), a qual, como o próprio título sugere, desferia golpes

---

<sup>26</sup> “[I]nventing conditions that ‘free’ the performer’s body, or which give ‘freedom’ to the student. For Lecoq it is the heuristic tool of the neutral mask which most enables the student to acquire lightness: ‘a state of discovery of openness, of freedom to receive. Lightness arrives with agreeable fiction that the weight of accrued knowledge may be shed, ‘as if’ we can experience nature without preconception, with the pleasure of re-sensitising the body to the material world.” A citação de Jacques Lecoq é da edição anglófona do livro *The Moving Body (O Corpo Poético)*, na tradução brasileira, incluída nas referências bibliográficas deste artigo.

<sup>27</sup> Por “legibilidade” não me refiro absolutamente a uma leitura monolítica, mas à *concretização*, com Roman Ingarden, ou seja, um conjunto de instruções textuais que necessita da colaboração de uma consciência que o significará dentro de parâmetros de intersubjetividade, isto é, a possibilidade de que um enunciado seja lido, ainda que passível de um espectro de interpretações subjetivas, de modo mais ou menos estável pelo público.

retóricos na perspectiva de uma sociedade burguesa em ascensão econômica e não muito afeita ao questionamento. Na peça, Fo apontava, num tom cômico de nuances ácidas, o fenômeno da degradação humana, inaugurando, assim, sua trajetória de proposições interventivas. Numa época em que a cultura teatral vigente não estava acostumada a nada que não fossem eventos teatrais comerciais com o fim de entretenimento, o início da trajetória profissional de Fo teve uma recepção discreta, sem o retorno esperado do investimento, quer fosse em termos de capital financeiro ou de capital simbólico. Entretanto, marcou presença afirmando sua singularidade.

Em 1955, Fo casou-se com Rame, herdeira de uma série de roteiros de improvisação de sua família. No ano seguinte, Fo decidiu repetir a fórmula de sua estreia com *Sani da legare*<sup>28</sup> (*Loucos de Pedra*), cuja recepção não logrou superar e nem mesmo se equiparar à de *Il Ditto nell'occhio*. Como resultado da recepção fria de público e crítica, Fo voltou-se para o cinema, trabalhando como ator e cenógrafo. Em 1957, Fo retornou aos palcos com quatro textos escritos, dirigidos e interpretados por ele, reunidos sob o título *Ladri Manichini e Donne Nude* (*Ladrões Manequins e Mulheres Nuas*), espetáculo que também teve pouco impacto.

Foi somente quatro anos depois da estreia profissional, ou seja, em 1958, já colhendo os frutos da união íntima e profissional com Rame que Fo, servindo-se de quatro dos roteiros da família da esposa como base para quatro episódios, emplacou seu primeiro sucesso comercial, *Comica Finale* (*Cômica Final*), com direção dele mesmo e de Bosio. Embora já fosse conhecido de espectadores mais assíduos ao teatro, Fo deixou sua marca definitiva no gosto do grande público ao adaptar para o contexto da época uma mecânica cômica que tinha funcionado muito bem até o início do século XX, quando foi engavetada por quase seis décadas até que ele e Rame a resgassem. Tinha início aí também um filão de metodologia: o diálogo com a tradição através da articulação de uma crítica corrosiva aos costumes vigentes sob a ótica da história cultural recente da época. Obviamente esse procedimento não é exclusivo de Fo, e poderíamos mesmo afirmar que é o modo de ser da arte. De todo modo, com Fo o procedimento foi consciente e rendeu uma quantidade significativa de produções memoráveis.

---

<sup>28</sup> Em italiano, a expressão “matto da legare” poderia ser traduzida por “louco de pedra”; ao propor “sani da legare”, Fo está obviamente apresentando um trocadilho paradoxical; portanto, a operação da traduzir essa expressão para português é bastante difícil e está além do escopo deste artigo.

A partir da primeira adaptação de textos da família Rame, Fo adotou explicitamente o resgate das raízes do “*teatro italiano all’antica*” (teatro italiano à antiga), revelando explicitamente, dentro da própria carpintaria dramaturgica resultante, o processo de pesquisa envolvido na criação da cena. Nessa cena, deve-se enfatizar a oralidade, a improvisação, a palavra como veículo de comunicação limítrofe entre o cotidiano e o extracotidiano, a qual precedia a dramaturgia impressa que ficou como legado. Fo passou a explicitar a genealogia de sua produção de presença cômica menos por homenagem ao passado do que por um ato político de conscientização da plateia sobre a trans-historicidade da potência desestabilizadora do humor. Desse modo, a própria contingência histórica do presente era ressaltada através do confronto com o modo como o fenômeno tinha emergido no passado, evidenciando, assim, reconfigurações de constantes inerentes à dinâmica de poder entre opressor e oprimido, entre as classes dominantes e a classe dominada.

Depois de uma série de trabalhos que constituíram eventos teatrais ainda estruturalmente burgueses mas com conteúdos sempre satíricos e paradoxais, foi em 1967, antecedendo a efervescência de 1968-69, que o casal Fo-Rame passou a sublinhar radicalmente o conteúdo político de suas peças ao concebê-las como eventos teatrais populares, sem jamais produzir espetáculos doutrinários, propagandísticos ou entediantes. *La signora è da buttare* (sem tradução consagrada em português e que literalmente quer dizer *Essa dona só jogando fora*) é a primeira encenação do *Coletivo Teatrale la Comune* (*Coletivo Teatral O Município*). Nessa fase, Fo pôs em evidência o fato político da morte do anarquista Giuseppe Pinelli, inocentado pela justiça da acusação de ter bombardeado um banco. Essa morte, que foi apresentada pelas autoridades italianas como suicídio, deu asas tanto à imaginação como a um veio cômico detetivesco de Fo para que escrevesse sua peça mais famosa internacionalmente: *Morte Accidentale di un Anarchico* (*A Morte Acidental de um Anarquista*), que estreou em 1970 em Varese, cidade próxima à fronteira com a Suíça.

A trajetória do casal de artistas teve vários ajustes ideológicos, principalmente com respeito a partidos políticos. Entre 1967 e 1970, com o apoio irrestrito de Fo, Rame permaneceu afiliada ao Partido Comunista Italiano (PCI) e, entre 2006 e 2009, eleita com meio milhão de votos, foi senadora pelo partido anti-corrupção política, *Italia dei Valori* (Itália dos Valores), o IDV, pelo qual também foi candidata à presidência da república italiana. A experiência no senado, que Franca chama de “*frigorifero dei*

*sentimenti*”, “geladeira dos sentimentos” (Rame, apud Incerti, 2014) rendeu um memorial, primeiramente publicado como livro e, mais tarde, também um espetáculo com Rame à frente do elenco. Sobre a importância do registro do trabalho parlamentar de Rame, Fo ressalta que:

[a]lém da ironia e do sarcasmo, em relação a muitos personagens inomináveis da nossa história mais ou menos recente, frequentemente nos dá informações inéditas e essenciais para entendermos em que mundo louco estamos vivendo, particularmente aqui, no nosso país, na Itália. Porém, Franca, estejam atentos, nesse livro de denúncia não quis fazer escândalo, quis informar. Ela disse e repetiu nos seus textos e nas suas intervenções, quer no teatro quer em debates públicos, que nós estamos vivendo numa sociedade cujo programa fundamental é desinformar, isto é, através da maior parte das intervenções televisivas, radiofônicas e jornalísticas, chegar a embriagar o público por meio de embustes, notícias escandalosas, de efeito, a fim de hipnotizar em meio a um monte de intervenções banais, vazias de qualquer valor cultural e sobretudo manipuladas, ou seja, falsas.<sup>29</sup> (2013)

Ao estabelecer uma distinção nítida entre a informação e a manipulação da informação e seu posicionamento de lisura incomum nessa contenda, Rame estipulava princípios ordenadores do pensamento encarnado gerador do idioma performativo desenvolvido por ela e Fo. O casal de visionários parecia estar sempre mais à esquerda do que todas as agremiações políticas disponíveis, já que ambos procuravam pôr em prática um senso de comunidade experiencial, sem autoritarismos nem estrelismos e, embora sendo extremamente exigentes com seus colaboradores, privilegiavam a horizontalidade no trato com suas equipes de trabalho. Desse modo, vivenciavam integralmente a proposta de Lecoq conforme descrita por Simon Murray, ou seja, o despojamento de comportamentos adquiridos culturalmente também na mentalidade que concebia a cultura teatral que proponham recriar com suas intervenções espetaculares. Constantemente submetendo seus posicionamentos à autocrítica, a partir de 2009, Fo e Rame passaram a ser membros independentes do *Rifondazione Comunista* (Refundação Comunista).

A tensão entre adesão e aversão à estrutura partidária, de todo modo redutiva da experiência humana, foi progressivamente conduzindo à criação de *Mistero Buffo* (*Mistério Bufo*), apresentada em locais alternativos, entre os quais centros comunistas, e

---

<sup>29</sup> “[o]ltre l’ironia e il sarcasmo, rispetto a molti personaggi inominabili della nostra storia più o meno recente, spesso ci dà informazioni inedite ed essenziali per capire in che mondo folle stiamo vivendo, in particolare qui, nel nostro paese, Italia. Ma, Franca, attenti, in questo libro di denuncia non ha voluto fare scandalo, ha voluto informare. Lei ha detto e ripetuto, nei suoi scritti e negli interventi sia in teatro che in dibattiti pubblici, che noi stiamo vivendo in una società il cui programma fondamentale è: disinformare. Cioè attraverso la gran parte degli interventi televisivi, radiofonici, giornalistici, arrivare a ubriacare un pubblico a forza di fandonie e notizie scandalistiche ad effetto per giungere a ipnotizzare la gente dentro una caterva di interventi banali, vuoti di ogni valore culturale e soprattutto manipolati, cioè falsi.

na qual a tradição da sátira medieval e do “*teatro italiano all’antica*” se fundia com os insumos histórico-culturais do período, ou seja, com o contexto da política vigente na época e que misturava uma língua morta, o padano, com uma língua inventada, o *Gramelot*, constituída por sons sem significados nem mesmo para os falantes de italiano. Essa linguagem, além de evidenciar a importância da fisicalidade como meio expressivo de comunicação universal, deslocava o *logos*, ou seja, a racionalidade linguística, de seu lugar privilegiado e o desestabilizava, dando lugar à potência de uma poética cômica provocante. A linguagem verbal multifacetada, além de evocar a Itália antes do advento do rádio, quando o idioma nacional ainda não era uma realidade, punha em relevo a irredutibilidade do texto polifônico por escolha de afirmação das diferenças, além de uma ênfase na materialidade gestual, numa rítmica do desenho do corpo.

Divisor de águas na carreira de Fo e Rame, *Mistério Bufo*, peça de tema polêmico e sucesso internacional, elevou exponencialmente não apenas o capital simbólico do casal, mas também a tensão entre esses artistas empreendedores e o poder. Quando *Mistério Bufo*, que já tinha mais de mil apresentações em diversas cidades do mundo, foi televisionado pelo RAI (rede de rádio e televisão estatal italiana) para cerca de 40.000.000 de telespectadores, o Vaticano se pronunciou veementemente contra seu conteúdo de blasfêmias. O estado-sede da Igreja Católica, encravado na capital italiana, exercendo no país, conseqüentemente, um poder enorme, tinha motivos suficientes para espreitar diante desse fenômeno extraordinário de comunicação de massa. Um dos pontos do espetáculo de Fo era justamente atacar a repressão exercida pela instituição religiosa dominante na Itália até os dias de hoje, bem como aquela perpetrada pelos proprietários de terras, ao longo de séculos.

Diante da tensão entre o poder e o senso de humor afiado de Fo e Rame, cabe problematizar a afirmação de Lennon na epígrafe deste artigo. No que tange ao humor mesmo na contemporaneidade, levando-se em consideração a trajetória de Fo e Rame, é mais acertado afirmar que o sistema encontra dificuldades para lidar com a presença cômica como forma de resistência mas pode confrontá-la. Convencionalmente o sistema lida com a linguagem do humor minimizando-a e justificando o juízo de valor negativo absolutamente arbitrário pelo fato de que essa linguagem emerge das camadas sociais mais baixas e que, por isso, tem menos valor estético do que a produzida pelas elites. Os estudos de Mikhail Bakhtin demonstram que esse procedimento de marginalização teve

sua gênese histórica com a ascensão da burguesia, “símbolo de tudo o que é íntimo e privado” (BAKHTIN, 2014, 256), o que acarretou uma reordenação da sociedade através do liberalismo. Com a consolidação dessa nova classe social, os eventos espetaculares associados ao carnaval, que antes faziam parte da esfera pública, foram completamente eliminados ou relegados à esfera privada. Portanto, o humor, insumo poderoso de práticas culturais com o potencial de descortinar verdades veladas pelos discursos oficiais, foi perdendo terreno popular. “Embora o próprio Fo tenha resistido à discussão sobre suas afinidades com Bakhtin, essas são evidentes em quase todo o seu trabalho.”<sup>30</sup> (MITCHELL, 2014, p. 38) Mesmo que sequer tenha lido Bakhtin<sup>31</sup>, Fo tinha plena consciência da história da marginalização do humor, principalmente através de seu conhecimento sobre os jograis medievais:

O jogral que se apresentava na praça descortinava para o público a sua condição, condição de ‘cornudo e surrado’ (. . . ) porque a lei lhe infligia bordoadas, além do cabresto. E havia outras dessas leis bastardas. Portanto, o comediante era alguém que, na Idade Média, era parte do povo; (. . . ) o jogral nascia do povo, tomava a raiva para dá-la novamente ao povo, mediada pelo grotesco, pela ‘razão’, de modo que o povo se conscientizasse da própria condição. E é por isso que, na Idade Média, matavam os jograis com tanta frequência, os escapelavam, lhes cortavam a língua, para não mencionar outros ornamentos”.<sup>32</sup> (FO, 1977, p. viii)

Essa fala do espetáculo *Mistério Bufo* (*Mistero Buffo*) é emblemática de um tipo de discurso recorrente em espetáculos centrados no próprio Fo, em Rame ou no duo, sem outros atores, visto que tanto Fo quanto Rame sentiam-se à vontade para transitarem entre seus personagens e suas personalidades. É praticamente uma explanação sem qualquer ar professoral, com o contexto justificante da raiva mobilizadora do jogral medieval, sujeito à tortura e à execução. Seguindo essa lógica discursiva, Fo se utilizava do recurso de rompimento da quarta parede de modo a envolver a plateia como se essa estivesse em sua sala de estar, num sarau entre amigos, fazendo uso de uma seleção lexical que, embora apimentada, mantinha um tom de familiaridade, como demonstram os vocábulos extremamente coloquiais que, por

<sup>30</sup> “While Fo himself has resisted his affinities with Bakhtin, they are evident in almost all of his work.”

<sup>31</sup> A primeira tradução de Bakhtin no Ocidente é da autoria de Yulia Kristeva e data de 1967, conforme atesta Natalia M. Dolgorukova (p. 3, 2016)

<sup>32</sup> “Il giullare che si presentava sulla piazza scopriva al popolo quale fosse la sua condizione, condizione di ‘cornuto e mazziato’ (. . . ). Perché questa legge gli imponeva proprio lo sberleffo, oltre che il capestro. Ed altre ce ne erano di queste leggi bastarde. Quindi il giullare nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediate dal grotesco, dalla ‘ragione’, perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione. Ed è per questo che nel Medioevo ne amazzavano in abbondanza di giullari, gli scuoiavano, gli tagliavano la lingua, per non dire altri ornamenti”.

pouco, não ultrapassam a fronteira do chulo: “cornudo” e “bastardas”.<sup>33</sup> Sublinho que essa citação vem de um espetáculo e que, em consonância com a leveza que perpassava seus textos espetaculares, termina com *punch line*, pois a subtração de gravidade na narrativa não implica prejuízo na compreensão e oferece a oportunidade de revigoramento do raciocínio sobre a realidade circundante e suas razões históricas, pois a linguagem é um suporte da consciência crítica coletiva.

Influenciado pela obra do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, o pensamento encarnado de Fo e Rame tinha como um de seus princípios a socialização do conhecimento, o qual deve ser transformado “em bases vitais de elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral”. (GRAMSCI, 2004, p. 96) Consistentemente, em cada ação, em cada fala, em cada gesto de seus eventos teatrais, Fo e Rame tornavam visíveis, audíveis, compreensíveis e memoráveis as contradições existentes entre o ser humano e suas relações sociais nas condições em que essas são desenvolvidas. O foco era invariavelmente a transformação potencial das pessoas e de suas circunstâncias para que se atingisse um consenso. O pensamento encarnado de Fo e Rame promovia, através de situações de fácil compreensão, ainda que paradoxais, a reflexão sobre o poder das ideias e sobre a base material das ideias, pois o embate de posicionamentos produz as transformações culturais na sociedade civil, ou seja, nos aspectos socioculturais da sociedade, aspectos esses que, uma vez transformados ou em transformação, impulsionam as transformações das relações de produção.

Conscientes da alta relevância da cultura na constituição do tecido social, Fo e Rame promoviam um potencial de modelamento de novos investimentos e novas interações – de que eram exemplos vivos – nas culturas teatrais em que transitavam, contribuindo ativamente não só para a formação de posicionamentos discursivos mas também para a construção de identidades sociais. Por um lado, é praticamente impossível se avaliar o grau de propulsão de mudanças geradas na sociedade a partir da produção de presença do casal de artistas. Por outro lado, os eventos teatrais de Fo e Rame geravam *communitas*, termo em latim que Victor Turner utiliza para diferenciar o

---

<sup>33</sup> No que diz respeito ao tom de intimidade/familiaridade do idioma performativo de Fo e Rame, pode-se complicar a argumentação de Josette Féral de que o teatro contemporâneo beneficiou-se de elementos da *performance art*, tais como: “transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto [e] apelo à uma receptividade do espectador”, (Féral, 2009, p. 198) visto que esses elementos têm suas raízes, pelo menos, na Idade Média, quissá na Antiguidade.

conceito de “comunidade” no sentido de uma estrutura social secular. *Communitas* refere-se a “uma modalidade de relação social” caracterizada por “um elo humano, genérico e essencial, sem o qual não poderia haver sociedade alguma”.<sup>34</sup> (2008, p. 96) Fo e Rame engendravam esse senso de *communitas* desempenhando um papel fundamental na afirmação da cultura popular, pois o que estava em jogo na obra do casal era a quebra de hegemonia da cultura oficial, das elites:

Quem inventou o *mistério bufo* foi o povo. Desde os primeiros séculos depois de Cristo, as pessoas se divertiam – e não era apenas uma diversão – criando espetáculos de natureza irônica e grotesca e atuando neles. No que diz respeito ao povo, o teatro, e particularmente o teatro do grotesco, tinha sempre sido seu principal meio de expressão e comunicação, bem como de exposição de ideias por meio de provocação e agitação. O teatro era o jornal falado e dramatizado do povo.<sup>35</sup> (FO, 1977, p. xix)

Fo e Rame recorriam à História para deixar claro que um desvio forçado tinha se dado na trajetória da comicidade. Eles faziam questão de desmonstrar o mecanismo do poder em funcionamento de modo a gerar insumos da construção de uma revolução dialética:

O que sempre tentei fazer nesses anos foi mostrar às pessoas a verdadeira dimensão do poder. [ . . . ] Então quero dizer que as revoluções não nascem ao acaso, porque alguém acorda de manhã e diz: “Que dia lindo! Vamos fazer uma revolução.” Trata-se de um trabalho paciente, que pode ser longuíssimo, de décadas e décadas. De começar a propor ao povo uma visão diversa, inclusive no plano cultural. Em outras palavras, de criar, antes de tudo, a consciência de que as pessoas estão sendo exploradas, de fazê-las ver a dimensão da exploração. [ . . . ] De mostrar (aos operários) que também é exploração o fato que roubam a sua linguagem, os seus provérbios, o seu modo de cantar.<sup>36</sup> (FO, apud VALENTINI, 1977, p. 7)

Nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, período em que Fo e Rame iniciavam suas carreiras, a marginalização sistemática do riso chegou a formas de repressão alarmantes para uma sociedade, como a italiana, que tinha acabado de derrubar o Fascismo não fazia muito tempo e que se esforçava para se encaminhar rumo

---

<sup>34</sup> “a modality of social relation” ( . . . ) “an essential and generic human bond, without which there could be no society”.

<sup>35</sup> “Chi ha inventato il mistero buffo è stato il popolo. Fin dai primi secoli dopo Cristo il popolo si divertiva, e non era solo un divertimento, a muovere, a giocare, come si diceva, spettacoli in forma ironico-grottesca, proprio perché per il popolo, il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato edrammatizzato del popolo.”

<sup>36</sup> “Insomma, voglio dire che le rivoluzioni non nascono mica perché uno si alza la mattina e dice “Che bella giornata, facciamo la rivoluzione”. Si tratta di un lavoro paziente, che può essere lunghissimo, di decine e decine d’anni. Di cominciare a proporre al popolo una visione diversa, anche sul piano culturale. In altre parole, di creare prima di tutto nella gente la coscienza di essere fruttati, di far vedere la dimensione dello sfruttamento. [ . . . ] Di mostrargli (agli operari) che è sfruttamento anche il fatto che ti rubano il tuo linguaggio, I tuoi provebi, il tuo modo di cantare.”

a um regime democrático. Histericamente identificados como terroristas pelo poder, Fo e Rame, parceiros de trabalho não só na produção e na atuação mas também na dramaturgia, foram alvos de repressão reiterada por parte das instituições do estado italiano e do pequeno mas poderoso e influente estado encravado em seu território: o Vaticano. As agressões culminaram com o estupro coletivo de Rame comandado por um general do exército italiano e seus subordinados, evento em que se baseou, anos depois, o monólogo escrito a quatro mãos pelo casal<sup>37</sup>, *Lo Stupro (O Estupro - 1975)*, que narra, passo a passo, a opressão de um ato sexual forçado e que é, por sinal, o único texto teatral da dupla que não emprega absolutamente o humor, mantendo um tom sóbrio do início ao fim.

Em virtude da pontaria certa de sua mordacidade, Fo respondeu a nada menos do que cento e cinquenta processos judiciais, vários deles movidos pela Igreja Católica, além de sofrer duas breves detenções policiais. O trecho da declaração sobre “cultura e ironia marxistas e pré-marxistas” citado acima não deixa dúvida quanto à ideologia que impeliu a longa e consistente trajetória de Fo e Rame. Pode-se mesmo afirmar que a inclinação ideológica existiu desde sempre na trajetória do casal, visto que “há uma dimensão fundamentalmente política em toda a obra de Fo, a qual inclui referências que escarnecem da brutalidade da polícia, da fraude do governo e da injustiça social”. (Jenkins, 2002, p. 260)

O escárnio diante das injustiças do sistema não se restringia ao estado e seus aparelhos ideológicos. Em 1981, por exemplo, convidado pela *Berliner Ensemble* a adaptar *A Ópera dos Três Vinténs (Die Dreigroschenoper)*, Fo teve sua recriação – plena de referências inovadoras bem-humoradas à história cultural recente da época – rejeitada pela herdeira de Brecht, sua filha Barbara Brecht-Schall. Nessa ocasião, Fo esclareceu que, ao desrespeitar um clássico com espírito esportivo, não tinha feito nada além de pôr em prática os princípios do próprio Brecht e que inaceitável teria sido reverenciar o dramaturgo-encenador alemão como um ícone do teatro burguês.

---

<sup>37</sup> Cabe notar que a colaboração de Rame na dramaturgia de Fo foi uma constante até mesmo em textos publicados com Fo como único autor. Embora não se possa afirmar a extensão dessas colaborações para além da organização e confecção material, pode-se inferir que estavam implícitas no discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura de 1997, quando Fo aceitou a distinção compartilhando-a com Rame. Tal parceria era fundamental porque o *modus operandi* do ator foi, via de regra, o de um improvisador obstinado que continuaria sempre a aperfeiçoar seus eventos teatrais em forma de textos espetaculares – talvez sem fixar alguns deles numa forma definitiva para a publicação. O *Manual Mínimo do Ator*, por exemplo, não existiria sem o espírito determinado de Rame, que transcreveu e reuniu cuidadosamente cada palestra que compõe o volume.

Contestando o veto de sua adaptação com um posicionamento consonante com a lógica do teatro dialético, Fo deixava implícito que a detentora dos direitos autorais de Brecht tinha se investido de uma autoridade que traía as convicções subjacentes à obra brechtiana, na medida em que negava ao legado do dramaturgo-diretor alemão a flexibilidade necessária à transposição do texto para a contemporaneidade da nova encenação.

Ao invés de engavetar o projeto, Fo chegou a uma solução produtiva: ir diretamente à genealogia da obra de Brecht: *A Ópera do Mendigo* (*The Begger's Opera*), de John Gay, obviamente em domínio público. Procedendo de modo a eliminar qualquer vestígio da obra brechtiana, Fo também abriu mão das canções de Brecht e Kurt Weil. Exercendo apenas as funções de dramaturgo e diretor, Fo manteve o conceito de musical mas criou uma ópera-rock de pastiches de canções de astros, tais como David Bowie, Frank Zappa, Janes Joplin e Jim Hendrix, com letras em italiano que descaracterizavam completamente as originais. A peça teve duas temporadas em 1981: uma no Teatro Stabile, de Turim, e outra no Teatro Fabbricone, de Prado, (*Prato*, Toscana) sendo que a recepção – tanto de crítica quanto de público – não obteve acolhimento caloroso. Foi somente no ano seguinte, na terceira temporada, essa no Teatro Nazionale, de Milão, com Fo pela primeira vez no elenco no papel de Peachum, um advogado trambiqueiro, que a peça decolou para um sucesso retumbante de público e crítica. É muito improvável que a presença cênica de Fo não tenha sido decisiva nessa reviravolta cômica da vida real que a recepção da montagem teve na capital lombarda. Há várias razões que podem explicar o magnetismo da presença de Fo, que não precisa ser entendida como um fenômeno da ordem do imponderável, carisma que foge a explicações racionais.

Num meio profissional de acesso difícil e ascensão incerta, a ação de Fo se revelou, no mínimo, corajosa, no sentido de que a escolha de montar *A Ópera do Mendigo* poderia ter sido a de ceder à pressão pragmática e optar por uma adaptação menos ousada, mais “bem comportada”. Porém, era mais do que ousadia estética o que estava em jogo. A questão de vida ou morte que fazia com que qualquer interesse financeiro parecesse se tornar um fator praticamente irrelevante no desenvolvimento das carreiras de Fo e Rame era a da exposição da consciência da qual emerge uma arte auto-reflexiva. A centralidade do trabalho de Fo e Rame era o desenvolvimento de uma prática cultural que refletisse sobre si mesma além de refletir sobre o mundo. O casal de

ativistas, certamente, na convergência de suas formações cruciais quando jovens, não podia se ater, esteticamente, ao realismo tal qual tinha sido formulado pelo encenador-dramaturgo alemão. Para Fo e Rame, o princípio ordenador brechtiano certamente reverberaria e seria consistente com toda a história dos cômicos que Fo recuperava e transmitia:

desnudar a estrutura causal da sociedade, evidenciando o ponto de vista dominante como o ponto de vista dos dominadores, escrevendo do ponto de vista da classe que tem preparado as soluções mais amplas para os problemas mais prementes que afetam a sociedade humana, enfatizando a dinâmica de desenvolvimento, concreto de modo a encorajar a abstração. (BRECHT, 1974, p. 109)

O entendimento brechtiano de realismo é o de instrumentalização da arte na luta contra visões da realidade que se opõem aos interesses da humanidade como um grupo que pode ampliar seus impulsos produtivos sem estar submetido, de modo desumano, a uma elite perversa. O entendimento de Fo era o de que essa concepção se harmonizaria com uma concepção pragmática e histórica desde marcadores espaço-temporais próprios (havendo sempre insumos do período de cada montagem ou remontagem) e pela subtração de peso, de gravidade. Nesse sentido, justamente, a questão de Fo com relação à reelaboração da *Ópera dos Três Vinténs* não era e nem poderia ter sido a fidelidade ao legado estético de Brecht tal como Brecht o tinha concebido, mas ir além, traduzir um idioma performativo datado para o presente, com o toque solar com que ele teria podido contribuir de modo a abordar o tema como se fosse pela primeira vez. Afinal, a arte da presentificação só pode eclodir se for “como se fosse” sempre pela primeira vez, no sentido que tanto o artista quanto o público a testemunham a partir de sua potência admirativa de instauração.

A consciência encarnada da leveza de Fo, eu argumento, foi o fator determinante da recepção extraordinariamente positiva da terceira temporada da adaptação da *Ópera do Mendigo*. Fo, que conseguia ser simultaneamente um intelectual de conhecimentos interdisciplinares abrangentes sem afetação alguma, além de ser também um praticante com conhecimento incomum da história da arte, particularmente a do teatro, demonstrava a intuição de que qualquer produção artística relevante emerge de uma tensão envolvendo continuidade e ruptura entre a tradição e a história cultural recente, um posicionamento neo-kantiano (CROWTHER, 2002) nato, como se verá adiante. Nesse horizonte, por mais que sua base de pesquisa devesse declaradamente muito a Ruzzante e até mesmo a jograis anônimos da Idade Média e do Renascimento, Fo tinha

a noção de que era necessário transpor esses insumos para o presente, matéria-prima etérea porém visível e palpável, que nos confere presença, tanto a produzida pelo atuante quanto a produzida pelo espectador, por mais passivo que seja, pois a presença atorial oferece à plateia o potencial de ancoragem no presente enquanto esses experienciam o poder do afeto na teatralidade observada. Essa co-emergência de presença atorial e presença contemplativa – através do encantamento com o paradoxal – e participativa – através da manifestação do riso – por parte da plateia, moldou a *communitas* que Fo e Rame tencionavam promover. A presença cômica de Fo e Rame, que hoje podemos ver através de registros videográficos, foi plasmada pelo desejo de inscrição da arte no cotidiano através de uma consciência prática, na qual inteligência e corpo eram constituintes indissociáveis de uma força a serviço da esperança de realizações futuras, a serviço da utopia.

### **Obras Citadas:**

AGAMBEN, Giorgio. (2010) *A Linguagem e a Morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARTESE, Erminia. *Dario Fo parla di Dario Fo*. Cosenza: Lericci, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: HUICITEC e EDUNESP, 1988.

BRECHT, Bertolt. (1963-1964) *Brecht on Theatre*: the development of an Aesthetics. Tradução de J. Willet. London: Methuen, 1974.

\_\_\_\_\_. (1963-1964) *Estudos sobre Teatro* Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DOLGUROKOVA, Natalia M. Bakhtin in France: a critical look at the first French reviews appeared in the 1970s. *Basic Research Working Programs*. National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, School of Philology. 2016. pp. 1-15.

DOLAN, Jill. (2005) *Utopia in Performance*: Finding Hope in the Theater. Ann Arbor: The University of Michigan University Press, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução de Lígia Borges. *Sala Preta*. V. 8, n. 1, (2008). 197-210.

FO, Dario. *Mistero Buffo*. Torino: Eunadi, 1977.

\_\_\_\_\_. *Dialogue with an audience. Theatre Quarterly*. Vol. IX, n. 35, Autumn 1979, pp. 11-6.

\_\_\_\_\_. In Fuga dal Senato. *Passaparola*. Roma: Mediaset, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qd6rqvQHSy0> acessado em 16/03/2017

GALLANT, N. Recognizing Youth Political Action. In: PICKARD, Sarah; BESSANT, Judith (Eds.) *Young People Re-Generating Politics in Times of Crisis*. pp. 79-93.

GRAMSCI, Antonio. *Escritos Políticos*. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho, co-edição, Luiz Sergio Henrique e Marco Aurélio Nogueira. 3a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. V. 1.

INCERTI, Roberto. Fo: “Per Franca Forono 29 mesi sofferti, amari. Li definiva ‘frigorifero dei sentimenti’. Ora è tutto in un libro.” Entrevista com Dario Fo. Seção Cronaca. *Repubblica*. Firenze: Repubblica, 1 de agosto de 2014. Disponível em [http://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/08/01/news/fo\\_per\\_franca\\_furono\\_19\\_mesi\\_so\\_fferti\\_amari\\_li\\_definiva\\_frigorifero\\_dei\\_sentimenti\\_ora\\_tutto\\_in\\_un\\_libro-92892351/?refresh\\_ce](http://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/08/01/news/fo_per_franca_furono_19_mesi_so_fferti_amari_li_definiva_frigorifero_dei_sentimenti_ora_tutto_in_un_libro-92892351/?refresh_ce)

INGARDEN, Roman. (1930) *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, segunda edição, sem data.

JENKINS, Ron. The Roar of the Clown. In: *Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide*. ZARRILLI, Phillip B. New York: Routledge, 2002. pp. 260-67.

LECOQ, Jacques; CARASSO, Jean-Gabriel; LALLIAS, Jean-Claude. (1997) *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: SESC e SENAC, 2015.

MEYER-DINKEGRÄFE, Daniel. *Theatre Theatre and Consciousness: Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol: Intellect Books, 2005.

MITCHELL, Tony. (1999) *Dario Fo: People’s Court Jester*. London: Bloomsbury Academic, 2014.

MURRAY, Simon. *Embracing Lightness: Dispositions, Corporealities and Metaphors in Contemporary Theatre and Performance*. *Contemporary Theatre Review*, 2013, Vol. 23, No. 2, 206-21.

TURNER, Victor. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Aldine Transaction, 2008.

VALENTINI, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milano: Feltrin

**O ator na cena cômica:  
aproximações entre a teoria bergsoniana do riso e a prática cênica<sup>38</sup>**

Henrique Bezerra de Souza<sup>39</sup>

**Resumo**

O artigo apresenta uma reflexão da teoria bergsoniana do riso, buscando analisar implicações de suas aproximações com a prática cênica. Para tanto, tem como eixo central a teoria do *mecânico colado no vivo* de Henri Bergson na tentativa de utilizá-la como disparadora para proposições cênicas e cômicas no ofício do ator. Por fim, ao confrontar tais aproximações com os estudos de pesquisadores teatrais, aponta algumas restrições que o pensamento bergsoniano sobre o riso apresenta quando angulado sob a prática cênica.

**Palavras-chave:** riso; ator; mecânico colado no vivo; comicidade.

**Abstract**

This article discusses a reflection about Bergson's theory of laughter, seeking to analyze implications of this approach for the performing arts. To this end, it has Henri Bergson's theory of "the mechanical encrusted on the living" as an axis for attempts to use it as a trigger for scenic and comic propositions for the actor's work. Finally, confronting such approaches with the studies of researchers in the performing arts, it points to some restrictions in Bergson's thought about laughter as viewed under the lenses of the performing practices.

**Keywords:** laughter; actor; mechanical encrusted on the living; comicality.

## 1. Introdução

*Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água.*

---

<sup>38</sup> O texto aqui apresentado faz parte da dissertação de mestrado "O ator na cena cômica: o gesto como via de construção da comicidade" defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bem como já foi publicado na Revista Artes da Cena v. 2, n. 3 de 2016.

<sup>39</sup> Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ator e diretor teatral.

*Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.*

Autor desconhecido<sup>40</sup>

O riso é um assunto que intriga os filósofos, pesquisadores e artistas. Em sua história, o riso já foi taxado de agressivo, sarcástico, sardônico, amigável, punitivo, grotesco, irônico e tantos outros adjetivos. Seu caráter multifacetado se estende às manifestações artísticas que o tenham como objetivo e, a depender dos processos utilizados para sua obtenção, o riso pode aparecer com uma de suas “faces” ou simplesmente não marcar presença.

Tendo este caráter multifacetado em mente, creio que investigá-lo sob uma perspectiva geral seria uma abordagem simplista, incapaz de apreender toda sua complexidade. Assim, neste texto, analiso sua presença no trabalho do ator na cena cômica a partir de um dos pontos possíveis: a teoria bergsoniana do riso.

Em seu livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2004)<sup>41</sup>, Henri Bergson propôs uma reflexão acerca dos mecanismos de construção da comicidade. Muito embora seus escritos não tratem especificamente da prática teatral, por vezes conseguem ilustrar artifícios utilizados no trabalho do ator e na construção da cena que tenham o desejo de suscitar o riso. Frente a isto, defendo que o estudo das investigações do filósofo pode dialogar e trazer contribuições na reflexão do ofício cênico.

Bergson aborda o riso a partir de sua teoria do *mecânico colado no vivo*, ou seja, quando for exigida a atenção vívida de uma pessoa, mas ela apresentar uma rigidez mecânica pode-se obter o efeito risível. Isto se dá por meio de distrações, gestos que se repetem, dentre outros. Na ótica do filósofo, a vida no seu fluxo natural não deveria repetir-se, porém, quando se surpreende nela um arranjo mecânico, o choque da percepção é capaz de gerar o riso. No momento em que os seres vivos, “flexíveis”, adotam atitudes que tiram esta flexibilidade, revelam seu lado mecânico e repetitivo, este contraste da vida caminhando em direção a mecânica poderá provocar o riso.

---

<sup>40</sup> Este mito da criação do mundo foi originalmente encontrado em um papiro sem assinatura que data do século III, o papiro de Leyde. A transcrição para este texto foi retirada de MINOIS (2003, p. 21).

<sup>41</sup> A primeira edição do livro data de 1899.

Quando uma pessoa cai em um buraco, a cena pode se tornar cômica porque o indivíduo estava distraído em seu caminhar a tal ponto que não percebeu a armadilha no caminho. Foi exigido dele a flexibilidade que todo ser vivo possui, mas no momento ele estava em um “caminhar mecânico”, distraído e por isto caiu. Nas palavras de Bergson, o que há de risível “[...] é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2004, p. 08).

É válido ressaltar que a mera mecanicidade dos atos não é suficiente para gerar o efeito risível. Se assim o fosse, seria hilário observar as engrenagens de uma máquina funcionando ou um homem que realiza um trabalho repetitivo, como um tabelião ao carimbar papéis. É necessário que seja exigida a atenção, a flexibilidade na vida deste homem e, caso ele continue na rigidez mecânica (Os papéis acabam e ele continua a realizar o ato repetitivo, carimbando pastas, mesas, computadores, pessoas...) daí pode-se obter o efeito risível. A possibilidade do surgimento do riso vem do choque da vida apresentando aspectos mecânicos.

O *mecânico colado no vivo* é encarado por Bergson como um *leitmotiv* que se repete durante todo seu ensaio, fazendo com que suas reflexões sobre o assunto surjam como desdobramentos desta ideia. A partir desta lógica creio ser possível encontrar pontos de aproximação na prática teatral no que concerne à construção de situações e personagens.

## **2. O mecânico colado no vivo: personagens e situações**

No caso dos personagens, quando o indivíduo tem um aspecto de seu comportamento demonstrado em demasia, obsessivo a tal ponto que seja capaz de regular suas ações, tem-se aí possibilidades de extrair o efeito risível. Um vício que seja capaz de “resumir” o sujeito, ter uma existência independente, pode proporcionar esta sensação, a de perceber uma “mecânica” no caráter do personagem.

Do mesmo modo, uma virtude exagerada poderá ser tanto ou até mais cômica que um defeito. Ao observar um homem honesto, incorruptível, seguidor fiel das regras, tem-se a impressão que tais características pertençam a um herói e não a um personagem cômico. Porém, elevando-as ao extremo, surge uma via de acesso para a

comicidade. Se lhe perguntam algo ele sempre responde com a verdade, só atravessa as ruas caso elas possuam uma faixa de pedestres, nunca vai a um parque público porque “é proibido pisar na grama”. Enfim, diversas situações cômicas começam a se armar a partir deste princípio. O público passa a ver engrenagens mecânicas funcionando dentro de um sistema vivo.

O vício ou virtude cresce a tal ponto que, de certa maneira, tolhe a liberdade do personagem, determina o modo como o indivíduo realizará suas ações ao ser posto em uma situação. Na medida em que controla suas ações, esta dimensão de seu caráter passa a funcionar como os fios de uma marionete. Quando o público percebe a presença destes fios – a vida apresentando um arranjo mecânico – passa a ser capaz de prever as ações do personagem e obtém da cena a capacidade de “brincar” com esse fantoche, tornando possível obter o riso.

Esta imagem não se limita necessariamente aos vícios e virtudes do homem. Uma característica que funcione como uma “moldura”, um esquema constante que determine o modo de agir do personagem também se enquadra nesta formulação. Neste sentido, este apontamento também pode comportar os tipos cômicos. Diferente do estereótipo, que carrega um conjunto de características fixas e “estampadas” para reconhecimento imediato do espectador, o personagem-tipo trabalha dando ênfase a uma ou mais de suas características. Por meio desta(s) especificidade(s) destacada(s), é que ele estabelece seu jogo com a cena e a plateia. Como aponta o pesquisador Daniel Marques da Silva:

Essa poderosa operação de síntese realizada pelo personagem-tipo permite-lhe um sem-número de possibilidades de ação – e sua tão longa existência teatral. O que no estereótipo é o somatório acumulativo de características, no tipo cômico é a sublimação destas. [...] Não existe, na composição do personagem-tipo, a menor possibilidade de que aquilo que está sendo feito no palco não seja um jogo em que a plateia está sendo convidada a participar. (SILVA, 2008, p. 31)

Então, entende-se que o tipo cômico não é a apresentação de uma característica fixa e imutável, mas o convite a ver sob a ótica deste personagem. O elemento sublimado oferece à plateia a oportunidade de prever o modo como o personagem-tipo se comportará em determinada situação; é como se o espectador soubesse a maneira como o personagem vai agir. O tipo cômico ainda é livre para escolher seu caminho,

porém, é possível enxergar em suas atitudes uma espécie de padrão constante, um arranjo mecânico que insiste em aparecer e pode provocar o riso.

A transposição destas reflexões bergsonianas para a prática teatral acarreta algumas dificuldades. Creio que para que o cômico se estabeleça em cena, o ator deveria considerar que os personagens ignoram as próprias ações devido a sua rigidez mecânica. Se estas ações fossem fruto de uma decisão consciente da figura ficcional e não algo condicionado pelo automatismo, provavelmente o riso não aconteceria. Como lembra o filósofo, não é a mudança brusca de atitude que provoca o riso, mas o que há de involuntário na mudança, esta aparente inconsciência.

Com isso, Bergson defende que a comicidade deve ser acidental, ocorrer como uma distração. Percebe-se isso ao “[...] notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente*.” (BERGSON, 2004, p. 12). Diversas são as cenas em que um personagem está sendo engraçado e não se dá conta disso; fala absurdos, comete equívocos, é enganado. Em suma, ele não está tentando ser engraçado, vive dramas pessoais, contudo, devido ao arranjo armado pela cena pode tornar-se cômico a quem observa.

Este é um aspecto dificultoso, mas igualmente necessário no trabalho do ator. Muitas vezes o artista não se dá conta da tragédia em que o personagem cômico está envolvido (a perda do amor, castigos físicos, dificuldades financeiras), ou ainda, não entende que, em certos casos, o risível surgiria do choque da seriedade com que determinado assunto é tratado. Assim, pode vir a realizar “gracinhas” na tentativa de deixar a situação mais cômica e, no momento em que faz isso, possivelmente enfraquece a potência risível da cena. Entendo que o riso nas cenas cômicas deve ser encarado como consequência e não como objetivo. Na busca desenfreada de atingi-lo, o ator recorre a todos os meios possíveis e incorre no risco de se tornar refém do público. Quantas vezes o leitor não viu um artista que parecia estar “se vendendo” por uma gargalhada?

Tem-se então o que chamo de paradoxo do ator na cena cômica: ele quer obter o riso da plateia, mas seu personagem não (pois provavelmente não deseja tornar-se ridículo). O ator não entra em cena **para** fazer o público rir, mas **faz com que** o público ria. Se segue com o objetivo exclusivo de obter risadas, pode ocultar esta distração, este

aspecto inconsciente e acidental do choque do arranjo mecânico com a vida. É como se a figura cênica decidisse tomar posturas mecânicas e automáticas e isto, por si só, dificilmente gera o riso. O que se teria em cena, seria um autômato, um robô, algo que gerasse uma sensação mais próxima da angústia do que do cômico. A possível comicidade tende a surgir do choque da rigidez mecânica com a vida, mas por meio de uma distração, um acidente.

Do mesmo modo que a rigidez mecânica pode se instalar nos personagens, Bergson mostra como ela pode aparecer nas situações da vida. A ideia central ainda é a mesma: “É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico.” (BERGSON, 2004, p. 51). Contudo, o filósofo traz um aspecto lúdico ao comparar tais situações com brinquedos infantis. O desvio da vida em direção à mecânica traz a ideia da cena cômica como um brinquedo. Para tratar deste aspecto, Bergson ilustra a comicidade de situações através de três imagens: o boneco de mola, a marionete e a bola de neve. A seguir, apresento a maneira como estes elementos podem aparecer e ser transpostos para a cena cômica.

### **O boneco de mola ou a caixa de surpresas**

Este brinquedo consiste basicamente em uma caixa onde há dentro dela um boneco de mola. Por mais que se tente colocar o boneco para dentro, ele sempre reaparece. Quanto mais ele é empurrado, mais alto ele saltará de volta. A mola representa esta rigidez da ideia fixa, da ação insistente que, por mais que seja reprimida, tende a reaparecer. Este brinquedo representa o conflito cômico, o embate de duas vontades, na qual, uma, independente de quantas vezes seja contida, nega-se a ceder.

Nesta representação é possível encontrar situações que sempre se repetem, contrárias a insistentes oposições, resistentes às mudanças. É a ideia fixa que por mais que seja obstruída tende a continuar o mesmo caminho. Pode ser levada ao extremo até um determinado momento em que o arranjo e a situação voltam a seguir seu fluxo natural, ou ainda manter este jogo indefinidamente.

Transpondo esta imagem para o teatro, pode-se construir a seguinte cena. Um personagem foi assassinado. O assassino está prestes a deixar local do crime e percebe que a vítima está acordando. Então ele volta e atira no indivíduo. Quando ele dá as costas, nota que o sujeito está se levantando novamente. Ele retorna mais uma vez e repete o disparo. A vítima recusa-se a morrer e levanta-se outra vez, o assassino retorna e agora lhe enfia uma faca no peito. O sujeito cai, mas em vez de morrer começa a arrastar-se. Então o assassino dispara toda sua munição no homem que cai aparentemente morto. Quando o algoz deixa o local do crime, a vítima dá um gemido indicando à plateia que o assassino ainda não obteve êxito.

Por mais que o assassino “empurre a vítima para dentro da caixa” ela teima em “saltar para fora”. Enfim, uma cena que evoque esta imagem de uma força que deseja se liberar independentemente de quantas vezes é reprimida, ilustra este modelo. Como aponta Ximenes: “É a rigidez elevada ao extremo, oscilando entre a vontade e a repressão que torna risível esta imagem mecânica da vida.” (XIMENES, 2010, p. 55).

### **O fantoche ou a marionete**

Para Bergson, boa parte da seriedade da vida é fruto da liberdade dos indivíduos. As escolhas que são tomadas, os sentimentos que as animam, as ações desencadeadas por tais decisões são o que conferem um aspecto dramático à vida. Portanto, para transformar isso em comédia “é preciso imaginar que a liberdade aparente encobre uma trama de cordões, e que somos neste mundo, como diz o poeta, pobres marionetes cujo fio está nas mãos da Necessidade.” (BERGSON, 2004, p. 58).

Este brinquedo traz a alegoria de uma marionete, um boneco que tem suas ações condicionadas pela maneira com que o controlador puxa seus cordões. Esta imagem é capaz de ilustrar cenas em que um personagem acredita estar agindo livremente, no entanto foi ludibriado, não passa de um brinquedo nas mãos de outra pessoa. Tal arranjo pode configurar-se de modo risível na medida em que o personagem conserva seu aspecto vivo, por acreditar que toma suas decisões livremente, mas na realidade está inserido em uma rigidez mecânica ao ser controlado pelos desejos de outra pessoa, tal qual uma marionete.

Este é o brinquedo que melhor representa as farsas, as situações nas quais alguém engana o outro, em que um é feito de bobo. Quando o público percebe que, na

realidade, o personagem foi enganado, não age por conta própria, mas devido aos condicionamentos de alguém, passa a ver os cordões que manipulam este “boneco” e obtém da situação a capacidade de brincar com ele.

Outra perspectiva possível de se encarar este brinquedo é concentrar a atenção da plateia diretamente para o arranjo mecânico que determina a situação, ou seja, indicar diretamente o mecanismo que rege a cena. Pode-se encontrar esta imagem na cena clássica do barbeiro em *O Grande Ditador* de Charles Chaplin. Neste trecho, Chaplin barbeia um freguês e seu rádio começa a tocar uma música. Quando isto acontece seus movimentos são condicionados pelo ritmo e instrumentos apresentados na melodia. Tudo parece uma grande distração do barbeiro, ele parece não perceber que está sendo controlado. Já o público, ao notar tal sincronia, passa a enxergar os “cordões” que controlam Chaplin e com isso se diverte.

A imagem da marionete pode ser evocada inclusive sobre o público. Basta que o espectador perceba estes fios condutores nele mesmo, surpreenda-se com a rigidez mecânica de seu próprio raciocínio, como no final inesperado de uma piada. A construção da anedota leva o espectador a uma determinada linha de raciocínio que subitamente se “quebra” no desfecho inesperado. De repente, o ouvinte se dá conta de sua falsa liberdade ao perceber que teve seu raciocínio conduzido/controlado pelo piadista e a súbita percepção desta rigidez pode gerar o riso.

### **A bola de neve**

Este brinquedo representa uma situação que começa pequena, mas vai “rolando” e aumentando cada vez mais, até que em um determinado momento percebe-se o estrago e sua dimensão real. Cenas de reação em cadeia, efeito dominó, crescimentos constantes, progressões ininterruptas ilustram esta categoria. Situações aparentemente banais que vão se complicando e tomando um aspecto crescente. A vida deixa de seguir seu fluxo e passa a acumular-se sobre si mesma. Neste caso, para Ximenes, na bola de neve “[...] o riso se estabelece pelo desvio do curso natural da vida, levando a compará-la a um brinquedo que parece se expandir, evoluir no espaço e tempo, até que o estranhamento da situação provoque uma explosão de risos.” (XIMENES, 2010, p. 57).

O cinema mudo, *gag's* de palhaços, são repletos de cenas que ilustram esta imagem. No filme *Tempos Modernos*, Chaplin testa uma máquina que alimenta os funcionários enquanto eles trabalham. À primeira vista, tudo ocorre bem, mas a máquina apresenta um defeito e aos poucos vai aumentando sua velocidade; enche a boca do operário de comida, derrama sopa sobre ele, o agride com a espiga de milho, até dois parafusos esquecidos sobre o prato entram em sua dieta. Ocorre que, a partir de uma situação simples constantemente alimentada por pequenos incidentes, obtém-se um resultado bem maior que o inicial, e, esta incongruência entre a situação original e sua consequência poderá proporcionar o riso.

Estas três imagens apresentadas por Bergson (boneco de mola, marionete, bola de neve) são capazes de comportar diversas possibilidades de cenas cômicas. Todavia, pensando em seus princípios isoladamente, elas podem pender para um aspecto bem distante do riso. No *boneco de mola*, na figura do indivíduo que luta pela sua vida, observa-se uma força que, independentemente das variáveis tende a resistir; na *marionete*, há a trapaça, a enganação, o controle e na *bola de neve* se nota um aspecto crescente que pode resultar no fim incomensurável.

Tais aspectos podem muito bem engendrar a piedade ou terror que dificultariam o surgimento do riso. Para tentar evitar isso, a construção cênica tende a induzir a atenção do público não para a situação em si, mas para o modo como ela é apresentada, precisamente para o arranjo mecânico que ela evoca. O conteúdo do que está sendo tratado esmorece frente a evidenciação da performance dos artistas. No caso tratado no *boneco de mola*, caso o espectador sinta piedade do indivíduo assassinado, dificilmente se obtém o riso, porém, se a atenção do observador recai neste jogo de “vai e vem”, na mecanicidade dos atos do sobrevivente e do assassino, surge a possibilidade de uma apreciação risível da cena.

Assim, pode-se inferir que para Bergson não são necessariamente as situações em si que geram a comicidade, mas a impressão de uma rigidez mecânica na vida. Em sua ótica não são exatamente os brinquedos que geram a comicidade, mas sim as imagens que eles evocam: a sensação de engrenagens, mecanismos de funcionamento em que a vida se enquadra ocasionalmente. Para determinar de onde provém a comicidade das situações é necessário definir quais mecanismos são esses. Se, nas palavras do filósofo, a vida é “mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos

fenômenos, individualidade perfeita de uma séria fechada em si mesma [...]” (BERGSON, 2004, p. 66), ao fazer o caminho inverso, Bergson encontra os procedimentos que mostrariam seu lado mecânico; estes são: repetição, inversão e interferência de séries.

## **Repetição**

A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia. A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia. A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia...

É o procedimento que talvez melhor represente a ideia do *mecânico colado no vivo*. Consiste basicamente na repetição de algum ato ou situação. No entanto, não deve ser repetida demasiadamente para não esgotar o efeito cômico, também não é a pura repetição que gera o efeito risível. A pesquisadora Elza de Andrade observa que ao transportar este princípio para o trabalho dos atores:

Mais do que a mera repetição, o que provoca a comicidade é a interrupção no impulso inicial do movimento e de sua intenção, o que faz com que o ator retorne imediatamente ao ponto de partida original e recomece. A repetição pura, esvaziada desse impulso interrompido e imediatamente retomado, não é tão expressiva. (ANDRADE, 2005, p. 102)

Em outras palavras, o que parece provocar o riso é o choque do mecânico com o “impulso inicial do movimento”, o rompimento desta viva continuidade das coisas, contrastando com o fluxo mutável da vida. No teatro, uma cena pode não ser cômica por si, mas quando repetida com frequência passa ao estado de categoria, de modo que, sua execução, que anteriormente não era cômica, poderá tornar-se risível devido a este procedimento.

Outra perspectiva possível é a instalação desta repetição diretamente em um personagem: um indivíduo que ao tentar falar sempre é interrompido, um gesto que ocasionalmente insista em reaparecer no meio de um discurso. A repetição também pode ser aplicada em uma ideia que, ao ser representada, só mude sua natureza, por exemplo: um médico realiza uma operação e ao chegar em casa prepara seu jantar com as mesmas ações e rigor que operou seu paciente. Cabe ressaltar que, para que este procedimento se mantenha no campo do cômico, é necessário manter o aspecto vivo de

distração, descuido. Caso isto não aconteça, a repetição pode configurar-se como um procedimento angustiante e dificilmente terá como consequência o riso.

### **Inversão**

A inversão da ordem natural das coisas, a sensação de que algo está errado, ou melhor, invertido, poderá provocar o riso. Não é necessário que sejam demonstradas duas cenas – a normal e a invertida – basta que a segunda carregue a lembrança da primeira, este choque da percepção do arranjo mecânico tem a possibilidade de engendrar a comicidade. Este procedimento pode lembrar o riso proposto por Bakhtin (1987), o cômico das camadas populares, uma inversão da ordem social vigente. Todavia, não traz necessariamente o aspecto regenerador do realismo grotesco, mas sim um riso proveniente da ruptura da ordem natural das coisas, da percepção da vida como uma máquina que pode ser montada às avessas. A simples cena do ladrão roubado já evoca esta ideia.

A inversão é utilizada na prática teatral há bastante tempo. Ela pode estar presente desde a construção dramática do texto ou até no trabalho dos atores. O autor e ator italiano Dario Fo utilizava como um recurso cômico a realização de gestos exatamente opostos ao que dizia no discurso. Neste jogo de inversões, abria novas possibilidades de construção e apreciação da cena, encontrando diversos caminhos risíveis.

### **Interferência de Séries**

Quando se observa duas situações distintas e, por algum acaso elas se sobrepõem, tem-se aí uma interferência de séries. Nas palavras de Bergson, “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretado ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes.” (BERGSON, 2004, p.71).

Basta pensar nas farsas para encontrar uma imagem que exemplifica bem tal procedimento, o quiproquó. Nele, dois acontecimentos completamente independentes encontram-se por algum motivo e, devido às circunstâncias, os atos e significações de um se encaixam no segundo, dando margem a interpretações equivocadas das partes; contudo o público sabe o sentido real da história. Cada participante fala de uma situação

inerente a si, mas devido ao arranjo cênico, desconhecem que estão falando de ocorrências distintas. O efeito cômico pode se formar por meio dos enganos, da oscilação entre o que se diz e o que é entendido e no risco das partes compreenderem o equívoco que estão vivendo. Assim, na medida em que se percebem “blocos” de situação que podem ser combinados e recombinaados nas mais variadas formas, encontra-se uma maneira de surpreender na vida aspectos mecânicos.

Entretanto, a interferência de séries pode surgir com outros formatos. Ao propor a relação de duas séries que não deveriam interagir, rompe com as barreiras de espaço e tempo, mistura épocas distintas, fundiona lugares. Um homem conversando ativamente com seu rádio, uma mulher com uma amiga ao celular na era medieval, também são imagens que se enquadram neste procedimento. Neste caso, as séries não são apenas independentes, mas estão em tempos/espacos distintos e ainda assim convivem.

Ao analisar o que foi visto até este momento, pode-se observar que, uma grande parcela dos efeitos bergsonianos se estrutura no modo em como as situações, atos e personagens são apresentados. Consistem que a atenção do espectador se desvie para o arranjo mecânico, mas sem perder de vista a esfera da vida. Portanto, nesta perspectiva, não é necessariamente o enredo da situação que edifica as bases para a construção da comicidade. Caso o encenador deseje que o espectador tenha uma apreciação risível do que é apresentado – independente da temática que a cena aborda –, a aplicação dos procedimentos bergsonianos na construção cênica aponta um caminho possível para esta empreitada. Assim, não só o conteúdo da cena é capaz de proporcionar o efeito risível, mas também a forma como ela é apresentada.

Cabe lembrar que nas práticas teatrais contemporâneas encontram-se diversas propostas cênicas que exploram de formas cada vez menos convencionais os conceitos de personagem e de cena. A obra cênica não trabalha necessariamente com personagens bem delimitados ou com uma estrutura dramática pautada na lógica causal. Como aponta a pesquisadora Silvia Fernandes “[...] a ausência de hierarquização dos meios teatrais caminha paralela à dissolução das personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes.” (FERNANDES, 2010, p. 22). A ênfase dada aos aspectos teatrais e performativos da ação cênica, bem como a exploração da obra como um processo, a abolição de uma unidade dramática, entre outros procedimentos, tende a esmaecer os contornos da cena e do personagem, tornando-os cada vez menos

precisos e fazendo com que possam englobar uma gama de possibilidades. Sob esta ótica, as reflexões bergsonianas, delimitadas dentro dos territórios seguros da situação e do indivíduo, ainda são úteis para estes casos?

### **3. Explicando a piada, restrições do riso bergsoniano na prática cênica**

Como visto anteriormente, não é a situação em si que gera a comicidade, mas o choque de surpreender um arranjo mecânico na vida. Ora, se a situação não é o elemento chave para a obtenção do riso, mas sim esse contraste entre a imagem mecânica evocada e o fluxo da vida, as reflexões apontadas acima ainda são passíveis de serem utilizadas por este ator e por esta cena. Não é preciso que ela seja linear ou que trabalhe com o tradicional personagem indivíduo<sup>42</sup> para a aplicação das ideias de Bergson e possível obtenção do riso, mas sim que cumpra a prerrogativa inicial, a apresentação de uma cena que, “distraidamente”, adote uma rigidez mecânica.

Reitero que o puro aspecto mecânico não é suficiente para proporcionar o efeito risível. Dependendo do modo como tais pensamentos forem aplicados podem engendrar reações bem diferentes do riso. Na prática cênica é possível encontrar a utilização destes procedimentos com objetivos distantes do cômico.

Na dramaturgia do absurdo observa-se que a necessidade de se construir uma história foi abalada. Tal processo gera falas circulares, repetições, inversões e embaralha as trocas entre personagens. Ryngaert aponta que “[...] os dramaturgos considerados ‘do absurdo’ fizeram da fala repisada, verborrágica, desregrada em sua necessidade e na segurança das informações que transmite, uma das chaves de seu teatro.” (RYNGAERT, 1998, p. 136). O que os personagens dizem está ao “lado” da situação, muitas vezes ela não é levada em conta no diálogo. Tais aspectos não visam primariamente atingir o riso da plateia, mas sim provocar uma sensação de angústia, uma crítica à sociedade em que tanto se fala, mas pouco se comunica. Se por acaso o riso surge, ele vem carregado de constrangimento, nervosismo. Na opinião de Mendes ao ampliar este aspecto repisado, esta insensatez mecânica, “[...] tais repetições não

---

<sup>42</sup> Para este texto entendo personagem indivíduo como o ser ficcional de contornos físicos e psicológicos bem delineados. Como aponta Bonfitto “[...] personagens que têm, cada uma, um nome próprio. Elas dialogam, e revelam transições repletas de nuances psicológicas através de suas ações. Ou seja, nesse caso, somos levados a ver a personagem como um ‘indivíduo’.” (BONFITTO, 2006, p. 130).

criam o tipo tradicional de alívio cômico, e sim uma atmosfera de pesadelo, embora vista pela ótica da ironia.” (MENDES, 2008, p. 94).

Em outro caso, nas propostas evocadas por Bertolt Brecht, pode-se observar que os atores vivem em duas esferas distintas: a da fábula a ser contada e a épica. A primeira envolve todos os elementos da história que vem sendo representada, já a segunda é atingida nos efeitos de distanciamento ou *efeitos V*<sup>43</sup>, através das narrações, *songs*, literalização do texto. Esta inserção de “corpos estranhos” interrompe a continuidade da ação. Nas *songs*, o cantor sai da esfera da fábula e entra na épica, comenta a ação; porém, na opinião do pesquisador Gerd Bornheim, de certa maneira “[...] o cantor continua ligado à ação cênica, já que tudo que ele relata ao cantar refere-se ao que os seus companheiros de palco estão fazendo e dizendo [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 321).

À primeira vista, observa-se que são dois espaços/tempo distintos, ou ainda, duas séries diferentes que por meio do arranjo cênico passam a interagir. Ora, tem-se um resumo da *interferência de séries* bergsoniana. Contudo, esta interferência não tem como objetivo necessário a obtenção do riso. Ainda na dramaturgia brechtiniana, na peça *Ascensão e Queda da Cidade Mahagonny*, Brecht cria uma situação que poderia se assemelhar a *inversão* bergsoniana ao colocar em cena um personagem que morre por comer excessivamente. Neste caso, apesar de poder surgir, o riso não aparenta ser o objetivo principal, mas sim provocar uma reflexão no espectador que vivia em uma sociedade em que muitos morriam exatamente pelo motivo oposto: a falta de alimentos.

De acordo com estes exemplos, é possível inferir o perigo de definir os procedimentos bergsonianos (repetição, inversão e interferência de séries) unicamente como matéria prima do risível. Os mesmos aplicados em determinadas situações, geram efeitos distintos ou até opostos ao cômico. A imagem do exército nazista marchando, todos iguais, executando movimentos *repetitivos*, seguindo ordens tais quais *marionetes*, dificilmente parece cômica. Diante disso, é válido ressaltar que o aspecto puramente mecânico não é risível por si, mas sim seu choque com a vida. Caso ela simplesmente caminhe em direção a uma mecânica, mas o choque não aconteça,

---

<sup>43</sup> O termo efeito V deriva da palavra alemã *Verfremdungseffekt*. Ele pode ser entendido como uma prática adotada na proposta brechtiniana, que consiste na inserção de elementos artísticos para evitar que o espectador seja “hipnotizado” pela ilusão cênica, estimulando assim uma visão crítica do que é apresentado. Para mais informações ver Bornheim (1992) ou Brecht (2005).

provavelmente a cena não terá uma configuração cômica, como pode ser visto na figura 1:



Figura 1 – Configuração não-cômica da cena

Na figura 1 a mecanicidade surge como um objetivo, uma decisão, não parece um acidente. Ela não entra em choque, mas se sobrepõe à vida. Quando o indivíduo decide adotar uma postura mecânica, o aspecto de distração é suprimido, e é justamente ele que confere o lado vivo no arranjo mecânico. Esta figura aproxima-se de situações angustiantes, em que, as repetições incessantes, a frieza maquinal, a estagnação do mundo, podem engendrar o tédio ou o terror ao invés do riso. Retornando ao tabelião do início deste artigo, se ele decidisse carimbar a tudo e a todos, possivelmente sua ação não seria risível comparado a quem continua neste movimento por distração ou acidente.

Em outra perspectiva, caso os aspectos mecânicos surjam na vida como uma distração, um acidente, entrevê-se um caminho para obter o riso. Não é a vida que se transforma em uma “vida mecânica”, mas sim continua seu curso naturalmente e, em uma distração, apresenta características de rigidez mecânica, contudo, sem deixar de ser viva. É na surpresa destes encontros entre rigidez e flexibilidade que o riso poderá surgir. A figura 2 ilustra esse processo:

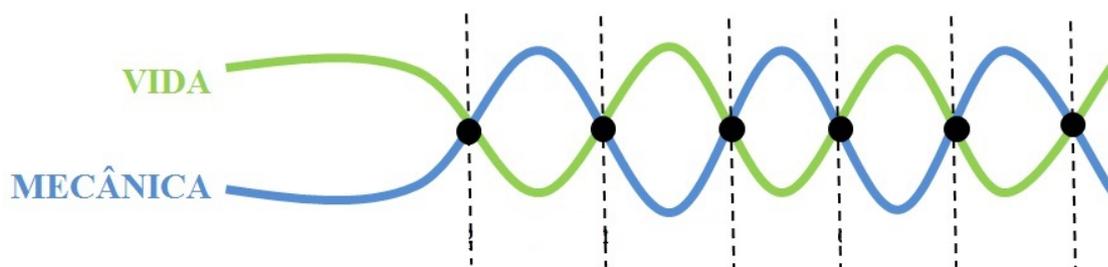


Figura 2 – Configuração cômica da cena

Nesta figura os aspectos mecânicos não se sobrepõem à vida, mas se encontram com ela em determinados momentos e, nestes períodos, a cena pode adotar uma postura

cômica. A distração inerente a estes encontros impede que a cena se torne uma “vida mecânica” e possibilita uma apreciação risível dela. Na prática teatral, para que o risível possa se estabelecer, creio que o artista trabalha com essa “gangorra”, oscilando sempre entre os aspectos mecânicos e vivos. Sabe-se que manter este caráter de distração no ator que ensaia diversas vezes a mesma cena é extremamente dificultoso. Portanto, no caso do teatro, para que os procedimentos bergsonianos tenham a possibilidade de funcionar, provavelmente estão atrelados a um contexto cênico que deixe claro que a mecanização da vida não é o objetivo; se aparece é como um “descuido” dos envolvidos, mantendo assim a prerrogativa de Bergson: “[...] a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica.” (BERGSON, 2004, p. 109).

Na tentativa de que o *mecânico colado no vivo* funcione dentro da cena teatral é interessante que ele seja visto como uma brincadeira entre os atores, cena e público. O puro aspecto maquinal pode causar angústia, medo e aversão.

Por isso, acredito que Bergson foi primoroso quando evocou a imagem dos brinquedos. O aspecto lúdico, o retorno do adulto às brincadeiras da infância, é o grande jogo das cenas cômicas. Porém, ao deslocar esta imagem para o foco mecânico e crítico do riso, quando demonstra que não são bem os brinquedos que nos fazem rir, mas simplesmente a percepção das engrenagens mecânicas que os regem, ele “termina com a brincadeira”, “explica a piada”. De acordo com ele, o adulto pode até ter prazer revisitando sua infância, mas só rirá quando perceber a mecanicidade dos atos. E de um riso descomprometido, livre, retorna ao sério, punitivo, derrisório. Para o filósofo, o alvo do cômico é um indivíduo que deveria ser flexível, mas está em uma rigidez mecânica de seus atos e, assim, deve ser punido pelo riso. Quando alguém é castigado dessa maneira, está sendo penitenciado por transgredir o modelo. Impor este pensamento como única explicação para o riso é, a meu ver, simplificar o acontecimento, pois ao seguir esta lógica, Mendes aponta que:

Se a comédia, em todas as suas variantes, se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria que nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou mesmo *paródico* – se tomarmos a palavra *paródia* no seu sentido original de fala ou “canto ao lado” ou “canto paralelo”. E ao lado de que se entoaria o “canto” cômico? De algum tipo de forma, gesto, movimento, caráter, situação ou linguagem que sirva como *modelo*. Dessa imagem modelar, o cômico seria um reflexo negativo, um desvio uma deformação. (MENDES, 2008, p. 92)

O riso bergsoniano, ao tomar a postura de um riso de derrisão, em que seu alvo sempre é degradado – mesmo que na tentativa de melhorá-lo ou “flexibilizá-lo” – aparentemente se realiza somente na função crítica. Tal argumento apresenta-se delicado quando confrontado com a prática teatral, visto que, limita determinadas manifestações cômicas. Relembrando que Bergson estudou o riso na vida, no social e não necessariamente no teatro, acredito que, ao transpor suas reflexões para a prática cênica, a função punitiva do riso deva ser relativizada, já que, no palco, nem sempre o objeto risível é punido por apresentar uma rigidez mecânica. Muitas vezes o que pode acontecer é um sentimento de cumplicidade, ao acatar as regras do jogo cômico, da brincadeira, o público percebe os controles mecânicos que orientam a cena e começa a brincar com ela. O riso não surge necessariamente como uma tentativa de destruir estes controles, punir o objeto risível, retirá-lo da rigidez mecânica e flexibilizá-lo, mas sim como fruto da diversão proporcionada pela brincadeira.

Deste modo, tratar os procedimentos bergsonianos como fórmulas talvez seja uma atitude infrutífera, porém, é possível encontrar neles pistas, indícios para o trabalho com a comicidade no ofício do ator. Na medida em que se trata o riso como um objetivo final, se persegue ele de maneira direta, provavelmente ele tende a fugir, encontra configurações que não se enquadrem nas fórmulas lançadas ou é sufocado pelo desespero do artista que o busca desenfreadamente. Nesta perspectiva, talvez seja interessante se inspirar na história de Perseu. Para lutar contra a Medusa o herói grego utiliza o reflexo de seu escudo, um olhar indireto que guia o golpe fatal. Assim como ele, creio que o “monstro *ridens*” não deve ser encarado diretamente. É neste sentido que as reflexões deste texto se estruturam, como um golpe indireto que, espero eu, ao invés de um grito traga uma sonora gargalhada.

### **Obras citadas:**

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Teatro).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

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

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 11 – 30.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Daniel Marques da. O tipo cômico: construção dramatúrgica, atorial e cênica. *Revista repertório*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 8, p. 28 – 33, 2008.

XIMENES, Fernando Lira. *O ator risível: procedimentos para cenas cômicas*. Ceará: Expressão Gráfica, 2010.

## Ocupar as Ruas: que palhaçada é essa?<sup>44</sup>

Diego Elias Baffi<sup>45</sup>

**Resumo:** O ensaio parte do delineamento da técnica da Palhaçaria Itinerante – concebida a partir da prática regular e da confrontação dessa com estudos teóricos de outras experiências – e do espaço público com o qual essa foi desenvolvida; sua compreensão se aprofunda na evocação de estudos que tratam de conformações urbanas similares. Apresenta, como resultado, uma mirada prático-teórica específica à palhaçaria em espaço urbano, o ensaio se conclui pelo delineamento e pela proposição de uma maneira de ocupar os espaços públicos que possa, para além da palhaçaria como expressão artística, inaugurar modos políticos de coexistência em sociedade.

**Palavras-chave:** palhaçaria, espaço público, teatro de rua, arte urbana.

**Abstract:** The essay maps out the technique of Itinerant Clown – conceived on the grounds of both the regular practice and its confrontation with theoretical studies regarding other experiences - and the public space in which it emerged; the study also draws on discussions about similar urban configurations. It presents as a result a theoretical-practical view which is specific to clowning in urban spaces. It also proposes a mode of occupation of public spaces that can, above and beyond the practice of clowning as an artistic expression, foster new political modes of co-existence in society.

**Key-words:** clowning, public spaces, street theatre, urban art.

*Pero admira esto del atrevimiento que tienen que tener los payasos para meterse en ciertos lugares em los que la gente normal no se mete.*  
Chacovachi In. Grandoni p. 49

Durante quatro anos, as ruas de Campinas (cidade do interior do estado de São Paulo, Brasil) acolheram o desenvolvimento prático de uma técnica de palhaçaria em espaços públicos denominada Palhaçaria Itinerante, paralelamente registrada na dissertação de mestrado “Olha o Palhaço no Meio da Rua! O Palhaço Itinerante e o

---

<sup>44</sup> A discussão a seguir teve sua primeira versão na dissertação de mestrado de minha autoria “Olha o Palhaço no Meio da Rua! O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético.”, Unicamp, 2009. Desenvolvida parcialmente com bolsa da FAPESP, a dissertação encontra-se disponível para download em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284071>, consultado em 06.05.2018. Para esta publicação o material foi revisado, aprofundado e atualizado.

<sup>45</sup> Bacharel e Mestre em Artes Cênicas pela UNICAMP e Doutorando em Teatro pela UNIRIO. Professor Assistente na UNESPAR Campus Curitiba II – FAP. Membro do Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas. Coordenador do Projeto de Pesquisa “Arte Estrangeira – um experimento para olhos desacostumados”. Membro fundador da quandoonde intervenções urbanas em arte. Palhaço (ator e diretor) e interventor. Brasileiro, pai da Luísa, vegano e ciclista. E-mail: [diego\\_baffi@yahoo.com.br](mailto:diego_baffi@yahoo.com.br)

Espaço Público como Território de Jogo Poético” realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Semanalmente, estivemos *com* o espaço público da cidade. Trajado como Felisberto, propusemos o estabelecimento de jogos cômico-poéticos surgidos da relação presente (improvisados) com o público e com o espaço circundante, construindo essa uma possibilidade ímpar tanto de atuação artística, como de posterior evocação de bibliografias que, por sua vez, traziam contribuições não apenas palhaçaria (historiografia e técnica), mas do circo, espaço público, cidade, entre outras.

O desenho urbano e características político-sociais daquela metrópole, localizada a cerca de cem quilômetros da capital do estado de São Paulo (Brasil), refletem em linhas gerais, ainda hoje, a organização e o modo de vida de muitas das grandes cidades brasileiras. Retomo neste artigo a descrição do espaço urbano ali vivenciado – para aproximar o leitor de características gerais do *socius* que manifestava – e explicito as principais estratégias utilizadas para estabelecer uma parceria criativa de ocupação deste espaço através da Palhaçaria Itinerante.

### **O palhaço é passado, é passante, é passeador.**

“Ó raia o sol / suspende a lua! / Olha o palhaço...” Se você faz parte daqueles capazes de completar este versinho apenas com dados oriundos de tuas lembranças, provavelmente tem o imaginário povoado pela ideia de que um dos lugares propícios à atuação do palhaço é “no meio da rua”.

Esta canção, que é considerada a mais famosa chula de palhaço brasileira já criada, superou já os duzentos e dez anos de existência, nos quais se tornou uma das memórias mais populares associadas ao circo brasileiro (CASTRO, 2005, pág 104). Duas centenas de anos, assim escritos por extenso, podem parecer muito tempo, mas é apenas uma breve fração do período de atuação do palhaço em espaços públicos no Brasil se considerarmos os estudos que já temos compilados.<sup>46</sup> De fato, ao que tudo

---

<sup>46</sup> Ainda existe muito a pesquisar sobre a historiografia do palhaço no Brasil. Em busca de preencher esta lacuna, um conjunto de iniciativas de viés acadêmico e editorial dignas de nota vem sendo feito no país há, pelo menos, cinquenta anos. Uma parte expressiva deste material tem sido compilado de maneira

indica, o palhaço – se não tiver surgido nas ruas e praças, em cortejos e feiras – ao menos ocupou as ruas por toda sua história, expressando-se em diferentes formatos e com diferentes objetivos (BOLOGNESI, CASTRO, KASPER, SILVA).

Nesta multiplicidade de formatos também se insere a Palhaçaria Itinerante, técnica desenvolvida e nomeada na pesquisa que culminou na dissertação “Olha o Palhaço no Meio da Rua! O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético”. Através de seu exercício regular, investiguei as possibilidades de atuação *com* os espaços públicos, mormente campineiros<sup>47</sup>, objetivando a criação de territórios de jogo cômico-poético. Assim, se as reflexões que seguem buscam trazer um tanto do espaço, são também muito influenciadas pela maneira que a técnica veio a se estruturar, a saber:

- Palhaço: entendo por palhaçaria a ourivesaria teatral que produz-se a partir da utilização regular de determinados princípios ligados à caracterização, estado cênico, presença, prontidão, comicidade corporal e vocal, etc. ; desenvolvidos por artistas que a este fim se dedicaram desde tempos imemoriais e, por palhaço, seu resultado expressivo. Neste estudo, foram preponderantes para a construção do palhaço, o exercício de princípios oriundos das tradições de palhaçaria brasileira, francesa, inglesa e italiana, a partir principalmente, das experiências dos grupos Seres de Luz Teatro e LUME Teatro, sediados em Campinas;
- Itinerância: o palhaço nessa técnica apresenta-se em trânsito por espaços urbanos onde a tensão público-privada é culminante;
- Relação com os elementos do espaço: durante seu trânsito, o palhaço permite-se afectível pelos elementos fixos e móveis (aqui incluindo o público) que encontra. Este é seu mote primeiro: a partir deste estar em coafetação com o espaço e seus elementos encontra suas ações e constrói os seus caminhos;
- Territórios de Jogo e Improvisação: sua apresentação se dá a partir da fundação de territórios de jogo poético. O palhaço itinerante não é aquele que apresenta cenas anteriormente produzidas, mas um elemento permanentemente aberto ao

---

diligente na plataforma virtual Circonteúdo e pode ser acessado gratuitamente em <http://circonteudo.com.br/> (consultado em 06.05.2018).

<sup>47</sup> Tal termo refere-se a aquilo ou a aquele originário da cidade de Campinas.

jogo com os outros elementos que se depara em seu percurso. Por isso, não chamamos suas ações de cenas, mas sim, de jogadas.

Definido os limites da técnica do Palhaço Itinerante, passemos a uma análise do espaço público com o qual este atua. Qual espaço este palhaço ocupa?

### **Canto I: “oi, vou ali...”**

Para compreensão das possibilidades encontradas de atuação do palhaço itinerante nas ruas da cidade de Campinas, faço um exercício de aproximação com a realidade do Bairro do Recife, na cidade de mesmo nome, como descrita por Rogério Proença Leite no livro *Contra-Usos da Cidade* (2004).

Com efeito, um artista que pretendesse se apresentar nas ruas do referido bairro como descrito por Leite, encontraria um horizonte singular: a multiplicidade de usos, que define em última instância o conceito de espaço público, ali tem sido ameaçada desde que nas ruas do histórico bairro, iniciou-se, capitaneada pelo poder público, um processo de transformações arquitetônicas e promoção de usos que, juntos, buscavam desencadear um processo particular de enobrecimento do local. Processo, este, que constrói uma multiplicidade específica de espaços onde poder cerceador da diferença pelo capital se fará visível (e que chamaremos, deste ponto, de espaços de poder), e que Leite, a exemplo de outros autores, denomina *gentrification*<sup>48</sup>, ou seja: “a transformação dos significados de uma localidade histórica em um segmento de mercado, considerando a apropriação cultural do espaço a partir do fluxo de capitais.” (2004, p. 19-20)

Por decorrência do processo de apropriação cultural pelo mercado, o que se presenciou no Bairro do Recife foram reformas arquitetônicas e de dinâmica de usos que promoveram a destituição de diversos espaços de suas populações tradicionalmente ali instaladas. A partir da adoção destas reformas, buscaram-se apagar os vínculos

---

<sup>48</sup> O nome mais comum em grande parte da bibliografia consultada, no entanto, vem a ser a tradução deste, ou seja, gentrificação, termo que uso a partir deste ponto.

identitários, relacionais e históricos do espaço para com estes sujeitos, promovendo o que Marc Augé denomina não-lugar<sup>49</sup>.

O conceito de Augé refere-se à tendência que detecta na sobremodernidade de pressionar a criação de

espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa antever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro. (Augé, 2005, p. 74)

Voltando os espaços do bairro ao mercado de eventos e turismo e tratando-os como produtos destinados a uma fatia específica de ‘consumidores’, o bairro foi desapropriado dos moradores e trabalhadores do porto – que cotidianamente transitavam pelo local e que tornavam aquele espaço público – aproximando-o, gradativamente, de um não-lugar.

Desta maneira, o hipotético artista encontraria, à primeira vista, um público selecionado por uma política que agrega sujeitos através da valorização das relações econômicas de consumo e não sujeitos de um espaço público, ou seja, sujeitos que, apropriando-se do espaço segundo suas singularidades, compõem coletivamente uma multiplicidade de usos. A ação refratária destes espaços à expressão da identidade pressionaria, em última análise, a não fundação de um espaço de jogo, de confluência, de afetação com este público, já que, num processo de objectualização e espetacularização, sua arte seria tratada aqui igualmente como produto para consumo, como monumento, e

(...) os monumentos não podem senão proporcionar processos de identificação circunstancial e efêmera entre os indivíduos, pois que as relações sociais que se estabelecem por seu intermédio perduram apenas enquanto se puder continuar a consumir o ‘objeto’. (LEITE, 2004, p.23)

Porém, o que curiosamente observa Leite em sua pesquisa, é que um olhar mais atento identificaria no público presente não apenas aqueles sujeitos para o qual a política de gentrificação vetoriza o uso deste espaço, mas também outros atores, que ali promovem, a sua maneira, o que Leite denomina “contra-usos”.

---

<sup>49</sup> O conceito de *não-lugar*, em Augé, opõe-se ao que chama de *lugar* em sua dimensão antropológica. Retomarei este último posteriormente, a partir de Leite.

Nos espaços desapropriados de seus sujeitos originais e entregues ao mercado, outros sujeitos vão, aos poucos, encontrando e construindo brechas de uso e ocupação que os permitem, cada um a sua maneira, refazer por outros caminhos processos de inscrição de seus fluxos identitários no espaço e, desta forma, (re)apropriá-lo. Essa mesma tendência é observada por Augé em relação aos não-lugares.

Nos espaços destituídos de referências, elas, aos poucos e através dos sujeitos, se recompõem. De maneira que, dentro de uma estruturação de espaço radicalmente imposta e de caráter normativo – gentrificados, não-lugares –, os contra-usos surgiriam como uma subversão à dinâmica de usos ordenadamente instituída.

Cabe ressaltar que os contra-usos não são um espaço que o poder instituído preservaria aos “sem-poder” (o termo é de Leite). Antes, seria um espaço de contracorrente, de vácuo, um espaço que a política de gentrificação produziria como um verme que cresce junto com seu hospedeiro: na medida em que o espaço transformado é desapropriado de seus sujeitos, surge uma lacuna que demanda preenchimento através dos usos adaptados às possibilidades do novo espaço. Quanto maior a lacuna, maior a demanda de (re)apropriação, maior a possibilidade e complexidade de relações de contra-usos que a preenchem.

Esta demanda de (re)apropriação associa-se não apenas à demanda reprimida de usos do espaço público, mas também a uma potência de contra-uso, de esquiva dos fluxos pressionados por processos de destituição de sujeitos em fluxos outros, associados às multiplicidades identitárias dos sujeitos.

Para além das demandas ligadas às multiplicidades identitárias dos sujeitos, existiriam ainda outras, associadas a fluxos de inscrição compartilhados por coletividades, coletividades instituídas justamente por força destes fluxos compartilhados. Estas demandas associadas, quando pelos sem-poder, se inscreveriam de forma heterogênea e imprevisível sobre estes espaços que não lhe são destinados e se constituiriam por um contra-uso capaz, não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado por um poder racional e de caráter normativo, como de possibilitar, a partir da demarcação socio-espacial das diferenças e das ressignificações que esses contra-usos realizam, uma cisão nos espaços de poder, gerando diferentes lugares.

Por *lugar*, estou entendendo aqui uma determinada demarcação física e/ou simbólica no espaço, cujos usos o qualificam e lhe atribuem sentidos diferenciados, orientando ações sociais e sendo por estas delimitado reflexivamente. Um *lugar* é sempre um espaço de representação, cuja singularidade é construída pela 'territorialidade subjetivada', mediante práticas sociais e usos semelhantes. (Idem, *Ibidem*, p.28, grifo do autor)

Dessa forma, os lugares não se constroem exclusivamente nos espaços de gentrificação, porém são, necessariamente, uma apropriação coletiva e simbólica do espaço público que constrói ali uma multiplicidade singular. Um espaço coletivamente praticado e em práxis, pois dependente para continuar existindo do exercício dos usos coletivos promovidos pelos seus sujeitos e das relações em afetação, empreendidas pelo fluxo de constante (re)apropriação e subjetivação do espaço em lugar.

Isso faz com que os lugares, apesar de convergentes a um espaço que o coletivo atualiza, tenham fronteiras líquidas, cotidianamente redimensionadas ao sabor da intensidade e amplitude dos fluxos em ações, reações, negociações, concentrações, bifurcações, conflitos, contrastes, conjunções, consensos e dissensões empreendidas entre os sujeitos de um ou de diferentes lugares. Estes movimentos, por sua vez, levam permanentemente a atualização do estágio que se encontram os conteúdos socio-culturais que lhes constituem grupo.

Os encontros entre diferentes coletivos em afirmação de seus lugares confluirão a possibilidades de consensos que, desta forma, darão aos lugares a possibilidade de construção de sua vocação política.

Por fim, um artista de rua que chegasse para se apresentar em uma das históricas ruas, já restauradas, do Bairro do Recife, poderia encontrá-la, sim, habitada por um público incidental e efêmero, que convergiu àquele espaço estimulado pela possibilidade de consumo de produtos ali oferecidos (além, claro, do consumo da cidade enquanto produto) e se ver, inclusive, enquadrado nessa lógica, como produto cultural oferecido aos passantes. Porém, poderia, ao aguçar o olhar, ser surpreendido por ver o espaço sendo (re)apropriado por uma pluralidade de sujeitos, agindo em contra-uso à uniformidade dos sentidos impostos a este espaço e, quiçá, coletivamente socializando-o e subjetivando-o de forma que se tornasse um lugar disposto a recebê-lo não como produto exótico, mas como diferença.

Vejamos então como este exercício de suposição nos será útil para compreendermos melhor a experiência vivenciada nesta pesquisa quanto às relações empreendidas *com* os espaços públicos da cidade de Campinas/SP.

## **Canto II: ...e volto já”**

O que saltava logo a vista ao longo de uma caminhada pelos locais onde esta pesquisa se deu, ao menos ao longo dos anos de sua execução (2006 a 2009), era a disparidade de conformações urbanas que abarcavam. De um lado encontravam-se, abarrotados de pessoas em intenso fluxo, os espaços conhecidos na cidade por sua vocação comercial: tendo como carro chefe o calçadão da Rua 13 de Maio e grandes Avenidas como a Dr. Campos Sales e a Francisco Glicério, todas localizadas nos arredores da Estação Cultura [Estação], na área central da cidade. Do outro lado, repousavam quase esquecidos os espaços do aparato cultural da cidade, especialmente a própria Estação, o Centro de Convivência Cultural de Campinas “Carlos Gomes” [Centro Cultural] (Bairro Cambuí) e a Praça Arautos da Paz (Bairro Taquaral), que, mesmo revitalizados em período imediatamente anterior a realização da pesquisa, eram encontrados frequentemente vazios, desprestigiados pelos usuários que disputavam espaços nas grandes avenidas.

Quanto aos espaços que concentravam atrativos comerciais no centro de Campinas não precisarei tecer grandes descrições, basta dizer que assemelhavam-se a grande parte das ruas comerciais do centro das grandes cidades: o calçadão da Rua 13 de Maio sendo uma larga via exclusiva para pedestres, um dos espaços mais concorridos, assim como as suas proximidades, por lojas voltadas ao consumidor de menor poder aquisitivo, como grandes magazines. Já as avenidas Campos Sales e Francisco Glicério, compartilhadas por automóveis e pedestres, atualizavam fluxos correlatos, sendo espaço de convergência de quem buscava produtos e serviços de bancos, farmácias, lojas de cosméticos, ferramentas, estabelecimentos alimentares e lojas de produtos vendidos a preço único.

As classes menos favorecidas eram o alvo da maioria dos produtos oferecidos nestes espaços públicos de convergência para consumo do centro urbano da cidade de Campinas, e isso se devia ao fato que estes consumidores eram e ainda são,

em geral, aqueles que ainda podemos encontrar buscando o comércio dos centros das cidades.

O que tem se observado nos grandes centros urbanos é que a rua em geral e o centro da cidade em particular vem sofrendo um processo de esvaziamento, especialmente da classe média. Trabalho, compras, lazer, e muitas outras categorias de sociabilidade vêm sendo progressivamente tiradas dos espaços públicos, tendo sido restritas primeiramente a espaços privados como academias e shoppings centers e, posteriormente, a espaços virtuais que podem ser acessados do espaço privado do cliente, especialmente por meio da internet, na qual a sociabilidade é simulada e a comunicação “muitas vezes mais não faz do que por o indivíduo em contato com uma outra imagem de si próprio” (Augé, idem, p. 68). Estar em espaços públicos em busca destes serviços é, já no momento em que a pesquisa aqui descrita foi realizada, e cada vez mais, muitas vezes o resultado visível da exclusão a uma infinidade de espaços, virtuais e reais, artificialmente construídos (por não percíveis aos processos de subjetivação de seus sujeitos) e cujos acessos dependem diretamente da possibilidade de consumi-los.

Esse esvaziamento corrobora e falsamente justifica ações do poder público (em geral associados ao empresariado, do local ao transnacional) que buscam restaurar os espaços públicos ditos degradados – especialmente aqueles ligados aos antigos centros históricos das cidades – com vistas ao estímulo a (re)apropriação destes espaços não pelos sujeitos que, de uma forma ou de outra, já o atualizam em processos continuados de subjetivação, mas pelo fluxo de capitais. Desta maneira, criam-se condições para que, nestes espaços, se inscrevam fluxos identitários do processo de gentrificação.

Em Campinas encontrávamos ecos deste processo em diversos espaços públicos que haviam sido recentemente “enobrecidos” pelo poder público municipal:

A Estação Cultura (espaço restaurado durante o governo de Izalene Tiene – PT – 2001/04 quando seu uso foi vetorizado à atividades culturais), que nos tempos em que funcionava como estação de trem fez parte do aparato de serviços públicos que atraíam grande público consumidor ao centro da cidade, mostrava-se, durante a realização da pesquisa, um espaço frequentado por uma parcela mais restrita da

população, aquela que necessitava dos serviços oferecidos pelos escritórios do exército e das pastas de cultura e patrimônio ligadas à administração pública.

Desta maneira, além dos funcionários, obrigados que são a estar ali por força de seu ofício, o espaço estava praticamente esquecido pela população: boa parte dos seus corredores repousavam vazios e fechados e os espaços que pretendia-se devolver à população através da promoção de seu uso, esperavam sujeitos e mal conservados a iniciativa de quem se habilitasse a passar por um extenso procedimento burocrático, que demandava a autorização expedida pela Prefeitura e a do responsável pelo espaço físico da Estação, além do aval do chefe de segurança particular contratado pela administração pública para manter a ordem naquele espaço, e que, com este objetivo, instruía os seguranças terceirizados a interpelarem os visitantes que estavam por ali a respeito de qual seria sua intenção ali permanecendo, informando que seria proibido a utilização de qualquer um dos espaços para qualquer fim sem prévia autorização.

Ao contrário do que a categoria de ‘espaço público de cultura’, que a Estação passou a integrar desde seu restauro, nos faz crer à primeira vista, sua (re)apropriação pela população do entorno, que eventualmente ia até ali com o objetivo de uso do espaço era desestimulada.

Porém, pudemos observar que, em algumas ocasiões, o espaço da Estação parecia ser subitamente invadido por acontecimentos que davam a ver um sentido prático à sua revitalização anterior e à sua realocização no organograma de espaços públicos como espaço cultural. Nestas esporádicas datas pudemos listar a realização, através de convênios entre a prefeitura e a iniciativa privada, de eventos e shows para alunos da rede pública, desfiles de roupas, campanhas de tratamento dentário, filmagens (televisivas e cinematográficas) e festas temáticas nas quais apresentações artísticas eram acompanhadas de vendas de produtos alimentícios.

A imagem de caráter público que estes eventos requisitavam para adequarem-se às condições de uso do espaço se revelavam irrealis (ou ao menos severamente limitadas) na medida em que tais eventos eram divulgados em redes restritas ao público-alvo do evento (excetuando-se aqui as festas temáticas, em geral,

divulgadas na grande mídia), de forma que se voltavam exclusivamente aos participantes informados e aos usos previamente definidos.

Dos espaços culturais abordados, a Estação foi o único cujo processo de revitalização ocorreu ainda na administração pública anterior (Izalene Tiene – PT – 2001/04) à em exercício durante o estudo (Helio de Oliveira Santos, o Dr. Helio – PDT – 2005/09). Com relação ao uso deste espaço nesta administração pública, se observava que o oferecimento de grandes eventos de apresentação artística patrocinados pelo poder público – principalmente festas e shows musicais, ali oferecidos pela administração anterior –, foram progressivamente transferidos para outros espaços públicos da cidade, como parques e praças. Esta ação restringiu ainda mais o uso do espaço da Estação, que salvo os eventos descritos anteriormente, mantinha, da política de uso promovida pela administração anterior, apenas raras exposições de artes plásticas no salão de ingresso e alguns cursos oferecidos gratuitamente à população e que, em geral, ocupavam um barracão isolado cujo intrincado acesso se dava por uma rua nos fundos do imóvel.

Processo similar passava o complexo de aparatos culturais Centro de Convivência a partir da revitalização da grande praça que o cerca, promovida pelo governo do prefeito ‘Doutor’ Helio. Único teatro público localizado na região central disponível para uso em 2008<sup>50</sup>, teve sua agenda extremamente disputada por apresentações artísticas da cidade e de fora, dando preferência a segunda. Mesmo se tratando de um teatro municipal, eram praticamente inexistentes apresentações subsidiadas pela prefeitura, que, por outro lado, cobrava pela utilização do espaço de forma que o que regia a escolha dos grupos presentes na agenda do teatro eram critérios de mercado, que levavam em conta, acima do mérito artístico, o apelo publicitário e a previsão de arrecadação do evento.

Se não bastasse a lógica de mercado que ditava a ocupação do teatro interno – essa pesquisa, por exemplo, só obteve autorização para uso do espaço dos banheiros internos após a comprovação de que as intervenções contribuiriam para a promoção dos espaços públicos da cidade sem ônus à prefeitura –, a parte externa do Centro de

---

<sup>50</sup> Campinas possuía ainda outro teatro público localizado na região central usado como alternativa para apresentações artísticas de médio e grande portes: o Teatro Carlos Gomes. Este, no entanto, permaneceu fechado para reformas de 2007 a 2009, período em que a maior parte da pesquisa aqui descrita foi executada.

Convivência passou por uma reforma que redesenhou a praça do entorno e cercou com grades móveis os acessos ao Teatro de Arena, localizado na parte externa, que anteriormente era permanentemente aberto à visitação pública.

As reformas no Centro de Convivência visavam, além da pretensa valorização do espaço público, uma visível e incontestável assepsia: removidas as árvores da frente da entrada do teatro era impossível permanecer no local em uma manhã ensolarada, assegurando nestes dias a visão permanente da arquitetura da fachada sem os ruídos de sujeitos que pudessem promover contra-usos daquele espaço, de forma não prevista no processo de gentrificação.

Estes hipotéticos sujeitos não foram os únicos destituídos na reforma do Centro de Convivência: ao se impedirem os acessos ao Teatro de Arena não só se limitou o uso de um reconhecido espaço de convivência, mas se impediu o acesso a um espaço subjetivado, praticado e tornado lugar por uma multiplicidade de coletivos da cidade: punks, skatistas, meninos e adultos em situação de rua, grupos de estudantes, trabalhadores em horário de folga. Espaço este que, conforme nos indica Leite, poderia ser vetor de possibilidades de encontros entre estes diferentes coletivos e desenvolvimento de interações políticas.

Porém, durante a pesquisa realizada, os contra-usos já se faziam presentes no espaço do Teatro de Arena, esvaziados pelas políticas de gentrificação, na medida em que começavam a ser (re)apropriado por outros sujeitos: no horário do almoço, uma visão mais atenta encontrava em local menos visível das escadarias do Teatro de Arena, eum espaço reapropriado para a sesta e reunião dos funcionários da empresa de limpeza urbana de Campinas responsáveis por aquele trecho da cidade.

Nos finais de semana, a praça reformada revelava ainda outra forma de apropriação pela lógica de mercado, quando seus espaços, que durante a semana eram destinados à caminhada e aos passeios familiares, eram tomados por uma feira de artesanatos, esta disciplinada e fiscalizada pela prefeitura, que cobrava pelo uso do espaço o pagamento de uma taxa periódica. Comerciantes ambulantes de alimentos, presentes e antiguidades e seus clientes ocupavam de tal forma o espaço da praça que em diversos trechos acabavam literalmente não deixando espaços disponíveis àqueles que não estavam em busca dos bens comercializados.

No entanto, a mais radical das transformações através da qual a política de gentrificação interferiu no espaço público de Campinas foi talvez a promovida na Praça Arautos da Paz, cujo processo de destituição dos usuários tradicionais se deu a partir de grande reforma (realizada pelo governo do prefeito Dr. Helio 2004/09) quando, em todo o espaço da imensa praça, a vegetação foi removida e coberta por cimento ou reduzida a uma grama rala.

Removendo-se as árvores e bancos o espaço se tornou inabitável nas manhãs ensolaradas. Por outro lado, a intervenção facilitou o aluguel do espaço a grandes eventos comerciais noturnos como circos, shows e festas que atraíam grande quantidade de público ao consumo cultural e dos outros bens paralelamente comercializados.

Temos neste um exemplo de como os espaços das cidades podem ser desapropriados de seu caráter público, destituindo a multiplicidade de usos dos sujeitos originais na medida em que são apropriados segundo lógicas de valorização de mercado que pressionam a inscrição de adaptações auto-contemplativas na revitalização dos espaços históricos das cidades.

Estas adaptações desestimulam as apropriações do espaço pela individuação dos usos, que acabam vetorizados por uma política que, buscando alienar os vínculos identitários tradicionais dos sujeitos com o espaço, baseia-se “predominantemente em sistemas racionais de conduta normativa, desvencilhados de configurações bem definidas no tempo e no espaço” (Leite, *idem* pág. 37) e, assim, ignora as subjetividades inerentes aos processos de apropriação promovidos pelos sujeitos e pressiona a transformação do espaço explorado em um espaço sem subjetivações, de fluxo constante e controlado, onde a opção de uso está restrita a possibilidade de consumir a cidade segundo a imagem que lhe é imposta no adquirir produtos e serviços ali oferecidos.

Através de políticas como a gentrificação, a sociedade contemporânea, sobremoderna (Augè, *idem*, *passim*), que supostamente aceitaria as diferenças entre os sujeitos, busca desterritorializá-las do espaço público real ou simbólico ao submetê-las a uma lógica de mercado.

Porém, em fluxo contrário ao que pressionam as políticas de gentrificação aplicadas em Campinas/SP ou Recife/PE, e independente da tentativa de pasteurização dos usos pretendidos aos espaços públicos transformados, permanecem sendo os sujeitos e a pluralidade de suas ações que de fato os permitirão públicos. O espaço frequentado por uma multiplicidade de singularidades continua sendo um espaço de afetos entre diferenças, diferenças que constroem formas particulares de apropriação e de subjetivação deste espaço.

### **Canto III: “E o palhaço o que é?”**

O palhaço itinerante é um destes sujeitos que, em seu curso pela cidade, busca apropriar-se do espaço público segundo uma lógica própria. A individuação desta lógica é especialmente valorizada em linhas contemporâneas de palhaçaria, especialmente às influenciadas pela escola lecoquiana<sup>51</sup>, de modo que a Lógica do Palhaço vem a ser metáfora de trabalho e ferramenta evocada no processo de criação da figura e de suas ações dramáticas. Define-se, em linhas gerais, por um conjunto de traços de personalidade mais ou menos recorrentes deste, oriundas (ou ao menos inspiradas) da personalidade do ator que o representa, a partir da valorização de traços ridículos e líricos que este, por si só, já manifesta em seus hábitos cotidianos.

Quando está nas ruas, tal Lógica passa a compor *com* o sistema urbano, e, ao fazê-lo, atualiza estes espaços como públicos. Desta maneira, o palhaço, que itenera pelas ruas e está permanentemente em exercício deste espaço pelo universo de sua lógica, constrói, assim como outros sujeitos, formas particulares de apropriação e subjetivação.

O que o diferencia de outros sujeitos que caminham pelas ruas da cidade não está, portanto, na forma como se dá o processo de apropriação deste espaço. Para entendermos onde reside a particularidade de sua relação com o espaço devemos discutir um outro elemento fundamental no processo de construção da relação dos

---

<sup>51</sup> O ator, diretor e pedagogo teatral francês Jacques Lecoq (1921-1999) fundou em 1956, em Paris, a Escola Internacional de Teatro, a partir da qual tornará mundialmente conhecida sua pedagogia. Baseada no jogo e na criação dramática, sua pedagogia se aprofunda no estudo de sua aplicabilidade no bufão, *commedia dell'arte*, clown, melodrama e tragédia. Após o seu falecimento, a escola continua a prosperar seguindo princípios similares até a atualidade e pode ser acessada através do link <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>, consultado em 06.05.2018.

sujeitos com o espaço: o olhar. Discutir o olhar dos sujeitos (e, por extensão, os sentidos macro e metafetados no processo de conexão com o espaço) é discutir um dos principais meios que permitem ao sujeito conscientizar-se deste espaço e optar, no processo de inscrição de sua lógica, de que forma atuará sobre ele.

O espaço público da cidade ao ser normatizado por uma dinâmica de usos que, no processo de gentrificação, se visualiza por ações e leis oriundas do poder público a partir do seu vínculo a uma lógica mercantil, pressiona sua atualização alheio aos usos subjetivados de seus sujeitos. Assim, se busca determinar usos através de regras, implícitas ou declaradas, que, entre outras coisas, compartimentam espaços de trânsito, de espera, de compras de um produto ou serviço, destes com os demais, além de determinar aqueles que ali podem e que não podem estar e em que contextos.

O pressionamento pela adoção de dinâmicas pré-determinadas de uso se mostra mais visível em regras como as destacadas acima, porém, já estão presentes desde *os* “limites que as determinações dos objetos fixam para o seu uso” (178, *passim*), como nos lembra Michel de Certeau em seu livro, “A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer”.

Evocar este escrito aqui, também é tanto um modo de trazer à esta discussão esse imprescindível autor da evocação da importância do caminhar (e, por consequência, a itinerância que tensiona os usos anteriormente determinados ao priorizar processos de subjetivação dos sujeitos) como elemento fundante da vida de uma cidade, quanto evocar a força poética da personagem Carlitos, de Charles Chaplin, um dos mais famosos palhaços, agora do cinema, que aparece em Certeau como aquele que é exemplar modelo da ação, presente em cada caminhante, de fazer cada vez uma nova coisa com as mesmas coisas que encontra em seu caminho.

Dos limites das coisas às regras de conduta já tradicionalmente ligadas aos espaços compartilhados, como as transmitidas em placas, postes e sinais diversos do espaço urbano, que aprendemos e somos pressionados a respeitar a partir da corporificação de dinâmicas que estabelecem uma hierarquia de usos do espaço público e seus elementos, elegendo determinadas utilizações em detrimento de outras igualmente possíveis, mas desprestigiadas.

Essa hierarquia é corporalmente aferível (tem matéria) e produz corpo (molda a matéria a seu entorno). Por isso, olhar o espaço (entrar em contato remoto com seus elementos constituintes) é afetar-se não apenas por ele, mas imediatamente corporificar as pressões de vínculo aos fluxos de sua hierarquia de usos em dupla afetação (afetar e ser afetado) com a lógica de cada sujeito.

Aqui chegamos a um primeiro ponto: ainda que reconheça seus pressionamentos, o foco do palhaço itinerante está, no entanto, em construir a ação no espaço público a partir do deslocamento do olhar sobre os elementos deste espaço ao momento anterior ao seu enquadramento na hierarquia de usos que elege uma maneira de portar-se como preferível às demais. Ele esquiva dos fluxos de atualizações que pressionam uma mono-utilidade dos objetos encontrados (definida pela máxima “a cada objeto, um uso”) e coloca-o em jogo com os fluxos de atualização de sua lógica pessoal de subjetivação fortemente ancorados no presente (“qual o melhor uso seria possível para este objeto agora no encontro comigo e com o espaço que nos rodeia?”).

É pela atualização de sua lógica em jogo com as potências de apropriação do espaço público no momento presente que o palhaço subverterá o uso esperado, engessado, rígido que eventualmente povoa este espaço. É por isso que sua lógica será frequentemente a do contra-uso e sua via a da brecha entre as tentativas de imposições normativas, moralistas ou de contenção de fluxo que o espaço porventura pressione e que busquem pasteurizar os usos.

Desta forma, não existe diferença fundamental entre o exercício do palhaço nos locais onde os espaços de poder inscrevem-se macro-perceptivelmente e naqueles onde ainda não se notam. O palhaço sempre olhará o espaço com o que poderíamos chamar de olhos de primeira vez (ou segundo o prisma e o tempo de sua experiência subjetivante). Porém, nos espaços enobrecidos – encontrados em parte das experiências relatadas neste trabalho – sua ação potencializa-se nos fluxos de (re)apropriação de um espaço destituído da potência de multiplicidade de inscrição de seus sujeitos.

As transformações sofridas pelos espaços por decorrência da concretização dos espaços de poder pressionarão as ações do palhaço itinerante como de qualquer outro sujeito. Contudo, ao atuar em relação a um espaço que fora construído de forma a inibir as pluralidades de uso, ele não se mostrará a isto alienado. Se os espaços destituídos dos

sujeitos originais trazem em seu bojo a demanda de (re)apropriação por outros sujeitos, é a esta demanda que ele se vinculará, a ela predispõe a sua esquiva (esquiva ‘para’ e não esquiva ‘dê’). Sua relação neste espaço se potencializará no exercício das infinitas possibilidades de (re)apropriação, e de instauração de outras lógicas de ação, por Kátia Kasper

O palhaço nos possibilita experimentar outras lógicas em ação. O encontro com um palhaço tem essa potência transformadora porque abre esses mundos diversos, nos quais as lógicas não são as do pensamento para o mercado, as da opinião, as do razoável, do politicamente correto. Não diria que ele inverte a lógica, mas que cria outras, outros mundos. É mais do que o mesmo mundo de cabeça para baixo. Tudo é muito chacoalhado, revirado, aberto, explodido, potencializado, conectado com potências as mais diversas. (pág. 43, 2004)

Dessa maneira, quando encontra um espaço que pressiona a inibição de ações ligadas a subjetivação, vetorizando as oportunidades de atuação, ele não se volta ‘contra’ este pressionamento, mas, antes, corporifica estes fluxos e reterritorializa o espaço segregante num espaço de singularidades, de criação de lógicas, suas e dos demais sujeitos – públicos/co-autores – que compartilhem com ele tais jogadas.

Para ilustrar como isso se dá, reproduzo um trecho de diário de trabalho sobre jogadas construídas com os vagões, desativados, estacionados em uma das descritas plataformas da Estação Cultura. Cada uma das pequenas narrativas descritas a seguir era a corporificação de uma pequena narrativa construída com as composições e os olhares dos passantes:

Os antigos trens, alguns dispostos ainda ali atrás da cerca de ferro diante da plataforma de embarque, como se aguardassem passageiros e tripulação que não vêm, se reduzem hoje a meros espetáculos sem público, uma exposição de artefatos que se pretendem históricos, mas que, nem de graça, encontra nos passantes olhos que lhes queiram ver. Ironicamente, a cerca segrega o público do nada, de algo que não lhes diz respeito e não lhes faz sentido, sentido esse que presentifica-se nas ações de reapropriação, como as do palhaço pelo seu uso. Ele se pergunta – e sua pergunta é ação, ele faz a ação em pergunta –: qual o sentido de um trem imóvel? Ele aguarda passageiros? Tripulantes? Mecânicos? Aguarda quem lhe dê um empurrãozinho? Aguarda quem cobre as passagens? Quem anuncie a saída? Ou está ali por outro motivo: a gravação de um filme a lá Indiana Jones que só aguarda seu protagonista? Seja o palhaço seu protagonista! Ou é um navio disfarçado a espera de seu capitão que ordene o içar das velas e o recolhimento da âncora? (Marujos!) Ou é ainda um grande animal que precisa de alguém que lhe bata no lombo para que desembeste? (Oôôôô!) Ou será que é um palco sobre rodas? (Senhoras e Senhores!) Ou um trem-fantasma? (Buuuuuu!)

Suas perguntas não têm respostas certas – nem ele por elas se interessa, afinal, segundo um lugar-comum dentre os que estudam esta técnica: ao palhaço não cabe responder, mas brincar com as perguntas –, mas tem respostas que se produzem no espaço desterritorializado e redimensionado pela demanda de (re)apropriação, durante a qual, existirá o estabelecimento de um outro tempo, o tempo do acontecimento. Respostas que serão, por escolha compartilhada pelo uso subjetivado do espaço pelo sujeito palhaço e pelos seus companheiros de jogo, ‘certas’ por serem pertinentes à lógica de (re)apropriação que estabelecem com este novo espaço-tempo deles imanente, ali em construção.

O palhaço, através da aplicação de sua lógica em um nível de afetação que esquiva dos sentidos e usos dados a priori, pode reabitar o espaço varrido pela construção dos espaços de poder pela subversão do que nele houver de pré-instituído. Desta maneira, funda um espaço-tempo onde os sujeitos que compartilham a construção destas relações tornam ação demandas de pertencimento e reivindicações de (re)apropriação.

São suas relações com tais demandas que vincularão suas ações à formação dos lugares, já que:

As demandas de pertencimento, condição necessária para o exercício de uma cidadania plural, refazem os nexos entre o patrimônio-relíquia e os lugares, conferindo sentido aos espaços enobrecidos da cidade. (...) Se entendermos que a produção social do espaço é, também, uma construção simbólica sua polissemia possibilita diferentes formas de pertencimento e, portanto, múltiplas formas de representação de experiências compartilhadas. (LEITE, Idem, pág. 292, grifo do autor.)

Suas ações no espaço – construídas conjuntamente com os outros sujeitos que compõem com ele aquele acontecimento – serão ligadas a atuações de configurações identitárias em exercício das demandas de pertencimento deste coletivo singular, restabelecidas no espaço pelos seus novos e velhos sujeitos realocados, em ação cênica.

Desta maneira, as ações cênicas empreendidas pelo palhaço no espaço público fundam um território de jogo comum, surgido do encontro fugaz e único daquele coletivo entre si e com o espaço, e contemplam senão o estabelecimento pleno

de lugares – que demandam um uso periódico do espaço por um coletivo representado pelo uso – sua proposição: o palhaço atuará aqui na construção compartilhada de relações simbólicas com o espaço que estabelecem lugares para si, e, em função das sociabilidades que agrega em ação no espaço, propõem lugares a outros sujeitos e socializações. Isso acontece, por exemplo, quando o palhaço sugere, através de suas ações que se disputem uma brincadeira de ‘quem pisca primeiro’ com uma estátua, ou de ‘pedra-papel-tesoura’ com o semáforo de pedestres, apropriando estes espaços de maneira singular.

Itinerante, o lugar do palhaço que estudamos considerará sua efemeridade, ou seja, não um vínculo de (re)apropriação que demandará uma posição estática no espaço, mas seu movimento, tempo e trajetória pela cidade. Um espaço de fronteiras fluídas em um tempo-espaço flexível: “Assim, em vez de pensarmos os lugares como áreas com fronteiras ao redor, pode-se imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais (...)” (Idem, *Ibidem*, p. 285)

E aqui retornamos à potência de ação dos sem-poder – e lembremos que o palhaço é figura arquetípica dos sem-poder: sem pátria, sem dinheiro ou posses, é o ícone do ser sozinho, o perdedor, o ridículo, aquele que busca sem muito sucesso o sexo, o amor e a comida – no espaço urbano, capazes de, por meio do contra-uso, promover a (re)apropriação coletiva do espaço deles destituído, possibilitar uma cisão nos espaços de poder pela geração de diferentes lugares que partem da demarcação socioespacial das diferenças e das ressignificações que esses contra-usos realizam e propor, na confluências destes lugares, possibilidades de saudáveis enfrentamentos políticos.

Quando, na construção destes lugares sociais dentro ou fora dos espaços enobrecidos, encontrar outros lugares construídos por outras socializações, sua ação trará outra eficácia: o encontro dos usos, em negociação das fronteiras de sua coletividade e das características espaciais e simbólicas que definem cada lugar, os colocarão em contraste. O ridículo da proposição do palhaço se revelará ainda mais em jogo e os sujeitos poderão se divertir fazendo-a espaço de lúdica experimentação.

Nos lugares, reafirmados em suas singularidades identitárias e socialmente reconhecíveis, se fará ato o antônimo dos espaços de poder, ou seja, será o espaço do

exercício e construção da diferença, onde os indivíduos se tornam sujeitos pela afirmação de suas singularidades, nem sempre compartilhadas, mas sempre em exercício das demandas de pertencimento e apropriação de uma singularidade espacial prática e simbólica por indivíduos e coletivos que construirão, através destes vínculos, uma possibilidade real de reivindicações e discussões políticas.

O palhaço itinerante propõe seu território entre estes lugares, pois potencializa-se por via da proposição, e não da afirmação, destes lugares. Não afirma diferenças, mas constrói variabilidades em processos de uso poético do espaço subjetivado. Sua itinerância cria, a cada acontecimento, portos – condensa fluxos de diferenciação – onde antes apenas havia horizontes de passagens – não-lugares saturados de processos a-significativos, a-históricos e a-sensíveis, mono-úteis, pertencentes de uma lógica não dos sujeitos, mas eternamente de um ‘outro’, imposto e desconhecido. Por Massetti

Por sua forma de ver o mundo, o palhaço pode alterar a realidade, transformando-a no que deseja. Isso introduz no ambiente uma proposta de pensamento complexo. Os fatos ganham uma nova lógica e sentido, contestando os acontecimentos até então estabelecidos. Essa alteração a princípio pode parecer um simples desvio ou imperfeição da visão tradicional de mundo, mas na verdade ela contribui para sua ampliação e desenvolvimento. (1998, pág. 34)

Olhar o palhaço no meio da rua é corporificar uma proposição a, através do jogo lúdico, criar e recriar o espaço público como espaço de exercício das diferenças e inauguração de outros mundos possíveis. Ocupar as ruas como palhaço é sobretudo um convite, a palhacear a existência em sociedade, a vivenciar modos políticos de coexistência, a produzir o espaço que nossas subjetivações clamam com respeito ao itinerar de seus sujeitos e coletividades. É dessa palhaçada que estamos falando.

### **Obras Citadas:**

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BAFFI, Diego Elias. *Diários de Trabalho*. Inédito. 2008.

-----, *Olha o Palhaço no Meio da Rua! O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético*. Tese de Mestrado. Unicamp, 2009.

Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284071>, consultado em 06.05.2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

GRANDONI, Jorge, comp. *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

KASPER, Kátia. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2004.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-Usos da Cidade*. Campinas, Aracaju: Editora da UNICAMP, UFS, 2004.

MASSETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações da realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Editora Altana, 2007. Disponível em [http://circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro\\_Benjamim.pdf](http://circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro_Benjamim.pdf), consultado em 06.05.2018.