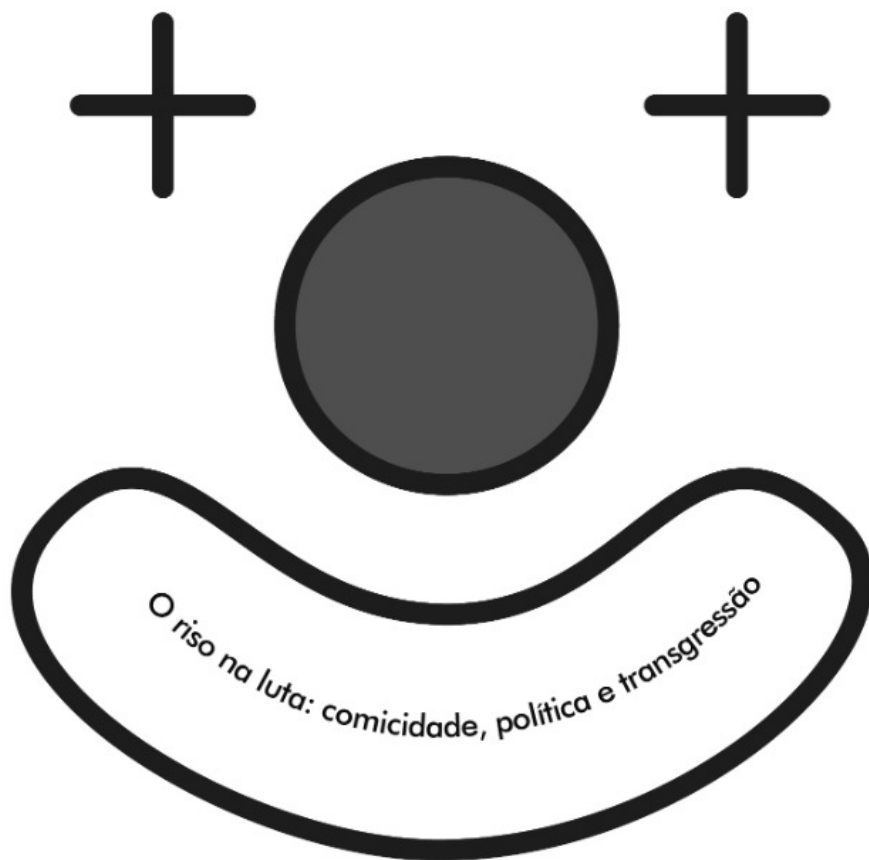


Andre Luiz Rodrigues Ferreira



Campos dos Goytacazes



**Essentia**  
EDITORA  
IFFLUMINENSE

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F383r Ferreira, Andre Luiz Rodrigues.  
O riso na luta: comicidade, política e transgressão [recurso eletrônico]  
Andre Luiz Rodrigues Ferreira. — Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia, 2021.  
  
Livro eletrônico (100 p.)  
Modo de acesso: World Wide Web: <<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/livros/issue/view/268>>  
ISBN 978-65-87500-08-9 (e-book)  
  
1. Arte – Filosofia. 2. Cômico. 3. Riso. 4. Palhaços na arte. 5. Arte – Aspectos políticos. I. Título.  
  
CDD 700.458 23.ed.

Bibliotecário-Documentalista | Henrique Barreiros Alves | CRB-7/ 6326

**Essentia Editora**

Rua Coronel Walter Kramer, 357 - Pq. Santo Antônio  
Campos dos Goytacazes/RJ - CEP: 28080-565  
Tel: (22) 2737-5648 | [essentia@iff.edu.br](mailto:essentia@iff.edu.br)  
[www.essentiaeditora.iff.edu.br](http://www.essentiaeditora.iff.edu.br)

**Ministério da Educação**  
**Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica**  
**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense**

<b>Reitor</b>	Jefferson Manhães de Azevedo
<b>Pró-Reitor de Administração</b>	Guilherme Batista Gomes
<b>Pró-Reitora de Gestão de Pessoas</b>	Aline Naked Chalita Falquer
<b>Pró-Reitor de Ensino</b>	Carlos Artur Carvalho Arêas
<b>Pró-Reitora de Extensão, Cultura, Esporte e Diversidade</b>	Catia Cristina Brito Viana
<b>Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação</b>	José Augusto Ferreira da Silva
<b>Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação</b>	Pedro de Azevedo Castelo Branco

**Conselho Editorial 2018-2020**

Claudia Marcia Alves Ferreira  
Danielly Cozer Aliprandi  
Denise Rena Haddad  
Edson Carlos Nascimento  
Ferdinanda Fernandes Maia  
Inez Barcellos de Andrade  
José Augusto Ferreira da Silva  
Kíssila da Conceição Ribeiro  
Luciano Rezende Moreira  
Marco Antônio Cruz Moreira  
Maria Ines Paes Ferreira  
Paula Aparecida Martins Borges Bastos  
Pedro de Azevedo Castelo Branco  
Raimundo Helio Lopes  
Raquel Collegario Zacchi  
Renato Barreto de Souza  
Vicente de Paulo Santos Oliveira

**Conselho Editorial 2020-2022**

Afonso Rangel Garcez de Azevedo (IFF)  
Anders Teixeira Gomes (IFF)  
Claudia Marcia Alves Ferreira (IFF)  
Danielly Cozer Aliprandi (IFF)  
Denise Rena Haddad (IFF)  
Eldo Campos (UFRJ)  
Erica Nascimento da Silva (IFF)  
Gunnar Glauco de Cunto Carelli Taets (UFRJ)  
Inez Barcellos de Andrade (IFF)  
José Augusto Ferreira da Silva (IFF)  
Kíssila da Conceição Ribeiro (IFF)  
Michele Siqueira Pessanha de Faria (IFF)  
Natalia Deus de Oliveira Crespo (IFF)  
Paula Aparecida Martins Borges Bastos (IFF)  
Pedro de Azevedo Castelo Branco (IFF)  
Raimundo Helio Lopes (IFF)  
Renato Barreto de Souza (IFF)  
Vicente de Paulo Santos Oliveira (IFF)  
Wagner da Silva Terra (IFF)

**Equipe Editorial**

**Editor Executivo**  
Claudia Marcia Alves Ferreira  
**Comissão de Editores Científicos**  
Aline dos Santos Portilho  
Anders Teixeira Gomes  
Paula Aparecida Martins Borges Bastos  
**Catalogação**  
Henrique Barreiros Alves

**Revisão de língua portuguesa**

Denise Rena Haddad  
**Revisão técnica**  
Inez Barcellos de Andrade  
**Capa e Diagramação**  
Claudia Marcia Alves Ferreira  
**Projeto Gráfico**  
Camila Pavoni Monteiro





---

A minha mãe Lurimar por me ensinar todos os dias a  
potência transgressora do amor.



# AGRADECIMENTOS

---

Agradeço imensamente ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO o acolhimento a esta pesquisa quando da realização do meu curso de Mestrado. À Profa. Dra. Tatiana Motta Lima pela interlocução instigante e pelos anos de orientação sempre sensível e paciente. À Prof. Dra. Ana Achcar, responsável pelo início desta aventura, guiando-me com força e carinho pela difícil arte de perder (-se) e achar (-se) exigida pela palhaçaria. A Charles Bezerra pelo apoio incondicional. A toda a equipe da Editora Essentia pelo trabalho árduo e rigoroso.

Este texto é fruto de pesquisa em arte que foi possível devido ao fomento da CAPES.





# SUMÁRIO

---

<b>Introdução: Primeiros passos</b> .....	<b>11</b>
<b>1 Comicidade, transgressão e desobediência</b> .....	<b>15</b>
1.1 Transgressões pela diferença .....	<b>15</b>
1.2 Docilização da comicidade .....	<b>23</b>
1.3 Riso: punição ou encontro? .....	<b>28</b>
1.4 Transgressão e ética na comicidade .....	<b>31</b>
<b>2 Primeiro estudo de caso: Leo Bassi, um bufão contemporâneo</b> .....	<b>37</b>
2.1 Histórias de bufão .....	<b>37</b>
2.2 Comicidade e política .....	<b>45</b>
<b>3 Segundo estudo de caso: palhaço Xuxu e as práticas transgressoras de si</b> .....	<b>67</b>
3.1 Uma desgraça colorida .....	<b>67</b>
3.2 Instabilidades transgressivas e o <i>Outro em mim</i> .....	<b>76</b>
<b>Conclusão: Cruzando caminhos</b> .....	<b>91</b>
<b>Referências</b> .....	<b>95</b>



# INTRODUÇÃO

## PRIMEIROS PASSOS

---

A comicidade acompanha de forma multifacetada e não linear a própria história da humanidade. Transcendendo as especificidades de cada ordem social, há na organização dos homens o lugar daquilo ou daquele que é risível. Alvo de inúmeros estudos por suas características sociológicas, artísticas, psicológicas e mesmo suas relações com a economia, pode-se identificar um processo de docilização e domesticação do cômico, em detrimento de seu potencial transgressor de regras e padrões hierárquicos.

O termo *transgressão* possui sua origem etimológica no vocábulo latino *transgressio*: "ação de passar de uma parte a outra, de atravessar; violação, infração"<sup>1</sup>. A partir dessa configuração topográfica que a própria palavra *transgressão* enseja, esta obra foi produzida pensando-se na investigação como um percurso, uma trajetória – mesmo que de passos incertos.

Ao mesmo tempo, a possível transgressão de valores e ordenamentos por meio da comicidade não aparece como algo indiscutível e uniforme, mas, ao contrário, manifesta-se das formas mais variadas e em gradações também instáveis de acordo com cada situação ou sujeito.

Nesse sentido, enumerarei aqui algumas das inquietações que acompanham e movem esta obra:

Quais são as relações possíveis entre os processos transgressivos, a comicidade e fenômenos de ordem política?

---

<sup>1</sup> Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=transgress%E3o&stipe=k>. Acesso em: 19 maio 2019.

De que maneiras podem se presentificar as características transgressoras e políticas em práticas artísticas *cômicas*?

Como se operam as problemáticas de enfraquecimento e perda de potência da comicidade contemporânea?

Assim, a presente obra tem como objetivo investigar o cômico e seus potenciais transgressores, pensando os processos transgressivos como uma espécie de conceito “guarda-chuva”, ou seja, linhas de pensamento que abarquem direções e significados diversos, numa dinâmica de abertura que se aproxime da natureza ampla e instável deste objeto de estudo. Não desejo aqui estabelecer definições rígidas ou definitivas, mas, antes, desenvolver alguns fluxos de pensamento que permitam a análise das intensidades que perpassam o fenômeno cômico.

Pela própria natureza multifacetada de seu objeto, esta obra partirá de uma abordagem metodológica interdisciplinar. Do ponto de vista histórico, a pesquisa se aproximará dos escritos dos pesquisadores Georges Minois e de Verena Alberti sempre que se fizer necessário voltar ao passado para iluminar novas perspectivas aos problemas e questões da atualidade. Entendo que a visão histórica sobre os processos que envolvem a comicidade e o riso podem ser de grande valia à construção de um conhecimento crítico necessário à esta investigação.

Indispensável à presente pesquisa, a filosofia também ajudará a pensar e problematizar as relações entre o cômico e seu caráter transgressor, baseando-se em reflexões desenvolvidas por *Friedrich Nietzsche* e Michel Foucault acerca dos limites do ato transgressivo, da degeneração e dos corpos dóceis; bem como os ensinamentos de Jacques Rancière, para pensar o diálogo entre arte, política e resistência. Os escritos desses autores mantêm um relevante diálogo entre si e tangenciam, mesmo que de formas não explícitas, questões cujo enfrentamento se mostra fundamental ao presente campo de estudo.

Será empreendido aqui o esforço de realizar aproximações com alguns dos pensamentos desses autores, tentando estabelecer relações e zonas de atrito que venham ora ajudar a esclarecer a investigação, ora problematizá-la, evitando a utilização da base teórica filosófica de uma maneira funcional.

Objetivando tornar menos abstrato seu campo de estudo, esta obra não somente partirá da pesquisa bibliográfica concernente ao tema, mas também lançará mão da análise de obras artísticas, examinando e discutindo o trabalho do bufão e provocador franco-italiano Leo Bassi e o do ator e palhaço paraibano Luís Carlos Vasconcelos – dedicando um capítulo desta obra a cada um desses artistas.

Através da observação de suas apresentações artísticas e mediante o estudo de entrevistas e escritos dos próprios artistas citados, exercitarei a articulação entre teoria e prática como formas complementares e não excludentes da produção do conhecimento e da pesquisa em arte, em que a cena pode ajudar a iluminar ou, ao contrário, desestabilizar as reflexões teóricas e vice-versa.

A escolha dos dois artistas se deu na medida em que neles identifiquei aspectos peculiares e distintos no tocante ao potencial transgressor da comicidade e seus aspectos políticos. Dessa forma, eleger o trabalho desses dois criadores como foco da investigação, desenvolvendo um capítulo sobre o trabalho de cada um deles, teve como intuito o enriquecimento dessas discussões, apresentando o quão variado pode se apresentar o tema das qualidades transgressoras e políticas no fenômeno cômico.

No primeiro capítulo realizarei investigações acerca da transgressão e suas manifestações no fenômeno cômico. Tratarei ainda das problemáticas da docilização do jogo clownesco e da indagação dos limites éticos ao riso.

O segundo capítulo empreenderá um estudo acerca das ações do franco-italiano Leo Bassi. Membro destoante de uma família tradicional composta por várias gerações de palhaços circenses, esse artista se autodenomina como bufão, aludindo às figuras míticas que provocavam e faziam rir através da zombaria até sobre reis e nobres. Desenvolvendo seu jogo cômico pela relação direta do atador com os espectadores, a presença de Bassi neste estudo mostrou-se fundamental no tocante à investigação da radicalidade das relações entre a comicidade e suas matrizes transgressivas, bem como seu potencial político, este pensado como criação intersubjetiva de dissenso e resistência ao sistema capitalista.

A última parte deste trabalho investigará o trabalho de Luiz Carlos Vasconcelos, palhaço Xuxu, cujos processos transgressivos geram instabilidades não somente na assistência, mas também no artista que lhe dá vida. Lançando Vasconcelos nos territórios do desconhecido, em encontros com a alteridade de si mesmo, a palhaçaria mostra-se como uma técnica capaz de desestabilizar o próprio artista, violando as suas concepções de mundo.

Por sua vez, a conclusão deste trabalho, *Cruzando caminhos*, faz alusão à própria encruzilhada, lugar onde todas as rotas se encontram e se cruzam e, ao mesmo tempo, ponto de onde se pode olhar e partir para todas as direções.

Esta obra surge como um dos resultados de minha experiência de cinco anos como enfermeiro-palhaço<sup>2</sup> e de minha dissertação de mestrado<sup>3</sup>. Que este trabalho possa contribuir com aqueles que nutrem a vontade de pensar sobre o fenômeno cômico em sua potência política e de resistência, evitando lidar com a comicidade de forma utilitária, ou mesmo como uma arte de fácil apreensão, mas que pretendam se debruçar sobre as complexidades que envolvem o tema.

Indico que o leitor lance mão das reflexões e registros constantes nesta obra não somente nos pontos do caminho em que eles forem citados, mas, outrossim, sempre que revisitá-los possa gerar as fagulhas necessárias à produção do conhecimento. Esta obra já nasce, portanto, predestinada à violação, em aberturas possíveis que apontem para rumos outros, dando passagem a novos ventos e a percursos que venham a atravessar as ideias aqui propostas. Que as intensidades e o inesperado dos encontros permeiem sempre a produção do conhecimento.

---

<sup>2</sup> Integrei como aluno e bolsista o Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, coordenado pela Professora Ana Achcar na Escola de Teatro da UNIRIO. Programa de extensão que leva a experiência do humor através da atuação do palhaço em ambientes hospitalares. Seu projeto de ensino abrange disciplinas práticas de palhaçaria, seminários teóricos e supervisão psicológica, formação que tem como objetivo o estágio como palhaço de hospital. Durante minha passagem pelo Programa, entre os anos de 2009 e 2012, atuei como palhaço Zeca Vado nas dependências pediátricas do Hospital Universitário Gaffrée Guinle (HUGG/UNIRIO), do Hospital da Lagoa (HL) e do Instituto Fernandes Figueira (IFF). Informações sobre o programa podem ser obtidas no site: <http://www.enfermariadoriso.com.br/>. Acesso em: 23 maio 2019.

<sup>3</sup> Defendi a dissertação *Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões* no ano de 2013 junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), sob a orientação da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima e graças aos recursos da bolsa Capes de pesquisa.

# COMICIDADE, TRANSGRESSÃO E DESOBEDIÊNCIA

---

## 1.1 TRANSGRESSÕES PELA DIFERENÇA

**transgredir** v.t. 1. Passar além de; atravessar. 2. Desobedecer a; infringir, violar.

**transgressão** sf. Ato ou efeito de transgredir; infração, quebra. (FERREIRA, 2010, p. 1781).

A ideia de práticas de transgressão, em seu sentido mais corriqueiro, evoca a realização de ações contrárias à determinada regra ou conjunto de regras de um ordenamento social. Seja por desconhecimento das normas ou pelo ímpeto da violação, a experiência de transgredir nos coloca diante do campo da moral. Inicialmente utilizado no âmbito científico da geologia, determinando o processo de subida do nível médio das águas e consequente avanço do mar sobre a faixa litorânea, o termo transgressão assume uma dimensão sociológica, quando aquele que transgredir ultrapassa determinado código comum de conduta, destacando-se dos demais por sua inadequação frente à norma.

Seja em relação a preceitos morais, religiosos, ou mesmo pela violação da ordem jurídica, o psicanalista e professor Joel Birman (2008) destaca que a transgressão implica uma ação de desobediência por parte do indivíduo. O ato transgressivo produz uma ruptura no espaço social, cujos contornos são limitados e definidos por regras de imperatividade comum, aceitas e obedecidas pelos demais sujeitos participantes desse

ordenamento. Através de sua ação, o transgressor acaba por se expor numa condição desviante em relação àquela totalidade moral e social representada pela comunidade.

Foucault (2009) enfrenta especificamente o tema no ensaio *Prefácio à transgressão*<sup>4</sup>, indagando o que chama de *jogo dos limites e da transgressão*. Segundo ele, se por um lado o ato transgressivo pressupõe a transposição de uma linha, esta, por sua vez, não cessa seu movimento de fechamento logo após a passagem daquilo que a transgride, numa dinâmica incerta de embaralhamentos e inversões. A transgressão deve sua existência à presença de zonas limítrofes a transpor, o que parece claro; mas o que o filósofo vem problematizar é: “[...] terá o limite uma existência verdadeira fora do gesto que gloriosamente o atravessa e o nega?” (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Limite e ato transgressivo se relacionam, portanto, de forma instável, efêmera, quando uma instância determina e transforma a outra, para, logo em seguida, o ímpeto transgressor se esgotar e mais uma vez se fechar a linha tênue do interdito. Interessa a este estudo pensar os vestígios dessa operação entre limite e transgressão, cruzamento constituído por campos de força que se atravessam e afetam de maneira transitória.

Retomando uma das concepções mais caras à filosofia de Nietzsche, Foucault destaca que a *morte de Deus*<sup>5</sup> causa no Ocidente uma ruptura no campo dos valores e da moral, suprimindo da existência humana o seu limite exterior, lugar outrora ocupado pelas leis e interditos divinos, *o limite do Ilimitado*. Com a decadência da lei simbólica divina se finda o limite absoluto, a fronteira ameaçadora e segura que despontava no horizonte do transcendental e que servia para regular, oprimir e confortar a existência humana. Se por um lado ficamos desprotegidos pela lacuna deixada no lugar do sagrado, por outro ganhamos em força autônoma.

A morte de Deus não deve ser entendida como o fim de Seu reinado histórico<sup>6</sup>, nem como percepção de Sua inexistência, mas como instauração de um vazio que, a partir de então, acompanharia a experiência humana. Diante dessa lacuna, passa a competir ao próprio homem a escolha de sua direção, o domínio soberano sobre suas ações no mundo. Essa liberação é entendida como lançamento de uma nova luminosidade sobre a existência,

<sup>4</sup> Inicialmente publicado em 1963, na revista *Critique*, e republicado na coleção **Ditos & Escritos**, volume III.

<sup>5</sup> Filosofema presente em *A Gaia Ciência* – §108, §125 e §343 (NIETZSCHE, 2012) e retomado em *Assim falou Zaratustra* (Id., 2011).

<sup>6</sup> Nietzsche (2012) afirma que, assim como a imagem da sombra de Buda fora mostrada no interior de uma caverna durante séculos após a sua morte, também muitas ainda seriam as cavernas a exibir a terrível sombra do Deus morto no Ocidente, cabendo a cada um de nós a luta em relação a essas sombras.



indagada e saudada em júbilo pelo próprio Nietzsche, como se pode depreender da seguinte passagem:

[...] ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 208).

Ao abordar a imagem nietzschiana da morte de Deus, Foucault articula essa ruptura com a instauração de um espaço de experiência não mais dependente de limites exteriores, mas que é interior e soberano ao ser. É nesse âmbito de experiência interior que primeiramente se operam os processos constitutivos dos limites e da transgressão. O autor ressalta que nesse trânsito, o qual é perpétuo em seu jogo de forças e efêmero em sua presentificação, transgressão e limite não são categorias excludentes, como o proibido estaria em relação ao permitido, mas ambos se constituem numa espiral de composição e decomposição.

Na acepção foucaultiana, a transgressão não carrega a potência do negativo, não se opõe ao limite ou procura abalar sua solidez, apagar suas bordas, mas há um cruzamento entre os dois campos, quando uma categoria determina a outra em operações de deslocamentos e contaminação. A fim de melhor elucidar a relação entre as duas instâncias, Foucault nos traz a imagem do relâmpago que irrompe a obscuridade da noite, iluminando por dentro a densidade das trevas e, ao mesmo tempo, tem a sua claridade determinada e reavivada pela negritude que trespassa, para logo em seguida perder-se novamente na escuridão. Conforme ressalta Peixoto Junior (2008, p. 29):

Tal experiência [da ação transgressora] incita a uma nova forma de pensar, a uma outra lógica que faz surgir o caráter relativo do valor e só se define através do interdito que o cria. O interdito, portanto, valoriza aquilo sobre o que incide, dando-lhe a forma de provocação. [...] o interdito dá força à transgressão, mas, inversamente, a transgressão atesta a interdição fazendo a experiência de sua existência. De fato, a transgressão, mesmo provocando enorme abalo, só faz assegurar a persistência do interdito, todavia, revelando-o de maneira irrefutável. O “não” da interdição nunca é definitivo, mas apenas

momentâneo, assim como a transgressão só se dá em um instante. Trata-se de um momento de fuga e súbito acesso ao heterogêneo.

No momento em que o ato transgressivo atravessa um limite, apresenta à instância limitante a sua porção rejeitada, quando o interdito reencontra na transgressão aquilo que lhe era excluído. Todo o universo que as bordas limitadoras encerravam em suas fronteiras se deparam, através da ação transgressora, com a porção que lhe era interdita e nela se funde na brevidade de um átimo, clarão que logo se apagará, contaminado pela vastidão da noite.

Na mesma medida, a transgressão só pode existir quando confrontada com a aresta limitante, no momento em que ocorre a interseção entre ambas. Esse fluxo de afetos não constitui um embate de forças opostas e excludentes, mas, ao contrário, opera um encontro permeado por misturas onde a existência se abre ao espaço da diferença.

É nesse sentido que inicio este estudo trazendo a interlocução dos dois filósofos supracitados, pois interessa aqui pensar a comicidade em relação a sua instância transgressiva e seus vestígios, estes entendidos como abertura possível para a experiência do heterogêneo e da diferença.

Refletir sobre comicidade é se deparar com valores como inadequação, ridículo, fraqueza e comportamentos desviantes. E, neste âmbito, num mundo cada vez mais baseado em padrões como produtividade, funcionalidade e objetividade, pode-se perceber que uma das grandes potências do cômico é a possibilidade de transitar pelos espaços da desobediência e da diferença.

Minois inicia a obra de referência *História do Riso e do Escárnio*<sup>7</sup> (2003) destacando a potência do riso, capaz de violar e atravessar normas, cuja força pode ser observada desde as aventuras pertencentes ao panteão divino grego. Citando escritos do filósofo Próclus, datados do século V a.C., o autor afirma:

O que nos dizem, pois, os mitos gregos? Em primeiro lugar, uma constatação unânime: os deuses riem. O Olimpo ressoa com seu "riso inextinguível", segundo a expressão homérica. Todos, um dia ou outro, conheceram acessos de hilaridade, e por motivos que não eram sempre dignos, palavra de Homero! [...] O riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises

<sup>7</sup> Na obra de referência *História do Riso e do Escárnio* (2003), Georges Minois busca empreender uma síntese da história do riso, este entendido como um fenômeno universal, afirmando já em sua Introdução que essa tarefa está fadada ao insucesso, dada a amplitude do campo a ser estudado.

que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida. (MINOIS, 2003, p. 22-23).

Pode-se depreender do trecho destacado duas características do riso que perpassam a história da humanidade: a capacidade transgressiva do que é risível sobre as regras de conduta e decoro, bem como sua potência em relação à vida. Para os gregos arcaicos, o riso estava associado à realização das festas<sup>8</sup>, ocasiões de divertimento coletivo em que os momentos de excesso faziam parte dos processos ritualísticos. Transbordamentos, inversão das hierarquias e condutas sociais, gritos, zombarias, brincadeiras obscenas e injuriosas estavam presentes como formas de retorno ao caos original, contato com o mundo divino através do ritual de experimentação da desordem.

A partir do fim do século V a.C., contudo, inicia-se um processo de intelectualização e refinamento do risível. Minois (2003) destaca então que o riso descontrolado e violador de outrora passa a ser alvo de inúmeras críticas e repressões. O que antes era experimentado como afirmação da vida, um contato com a imortalidade dos deuses, agora será entendido como resquício de uma animalidade primária, indesejável ao homem, traço inquietante e selvagem que necessita de domesticação.

Nesse movimento de abrandamento das intensidades do riso divino, até mesmo os mitos gregos passam a ser revisados e reescritos, suavizando-se a face inquietante dos deuses, transformando em ironia o que outrora fora extravasamento e violência. O riso, antes direto e transgressor, passa agora a corroborar as convenções sociais, calcado na sutileza, na sinuosidade irônica e nas normas de decoro, reduzido a mero refinamento para a distração espiritual.

Minois (2003) ressalta ter sido Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.) um dos principais filósofos gregos a criticar o riso. De acordo com o platonismo, o universo divino seria imutável e único, não comportando, assim, a emoção “grosseira” do risível, traduzida na feiura moral e física. O riso traria a perda do controle, carregado de caretas e soluços espontâneos, emaranhados de ruídos caóticos que explodem em inconveniências e beiram a obscenidade. Platão já percebia, portanto, a força subversiva da hilaridade, visto que em seu diálogo *Leis, XI*, estipula

<sup>8</sup> O autor cita como exemplos de festas arcaicas: as dionisíacas, as bacanaís, as leneanas, as tesmofóricas e as panateneias; festas religiosas onde se experimentavam os excessos e as transgressões durante um período de tempo determinado.

severa punição aos comediógrafos que usassem o riso como forma de ridicularizar seus semelhantes:

Mas e quanto ao humor dos cômicos, sempre pronto a expor as pessoas ao ridículo [...]. Um autor de comédia ou de qualquer poesia iâmbica ou música lírica será rigorosamente proibido de ridicularizar qualquer cidadão seja através de palavras, seja através de gestos, com ou sem cólera, e se alguém incorrer em desobediência os presidentes das competições o banirão no mesmo dia terminantemente do território do Estado [...]. (PLATÃO, 2010, p. 467).

Platão defendia o riso domesticado a serviço da moral e do conhecimento, entendida a sua contraface caótica e transgressora como um mal da natureza humana a ser extirpado. Entendimento este que Minois (2003) destaca como uma constante na história da humanidade, pois, se o riso carrega em si a capacidade de transgredir e incomodar, ele também será alvo de muitos ataques, perseguições e apropriações por interesses os mais diversos, tendo em vista não mais a subversão de regras, mas o seu fortalecimento.

Retornando às relações problematizadas por Foucault acerca do cruzamento entre um interdito e seu ato transgressivo, momento efêmero em que uma instância constitui e transforma a outra, podemos perceber que, dependendo da maneira como se encare a ação que atravessa os limites, será privilegiado somente o fortalecimento da categoria violada, esvaziando-se a intensidade violadora.

Como exemplo, podemos lembrar um episódio bastante veiculado pela mídia nacional quando uma conhecida cantora brasileira, durante a abertura de um evento oficial na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, é convidada a cantar o Hino Nacional. Em clara situação de inadequação, ela erra a letra, criando, inclusive, novas melodias ao nosso Hino. A cantora, confusa, insistia em continuar cantando, enquanto tentava acertar o ritmo, embaralhando-se nos versos e errando cada vez mais, diante de um auditório lotado de funcionários públicos constrangidos que não sabiam como proceder diante de tamanha quebra de protocolo.

Na época em que o registro desse episódio fora divulgado<sup>9</sup>, causando grande repercussão, afirmou-se pela imprensa o absurdo da violação de um

<sup>9</sup> O registro videográfico do episódio em questão pode ser encontrado no sítio: [http://www.youtube.com/watch?v=5w\\_7z\\_c3RmU](http://www.youtube.com/watch?v=5w_7z_c3RmU). Acesso em 12 maio 2019.

dos quatro símbolos oficiais da República Federativa do Brasil, a importância do ensino do hino nas escolas públicas e mesmo se tratou de discutir a problemática do uso indiscriminado de produtos farmacológicos, visto que a cantora alegara estar sob o efeito de remédios que haviam prejudicado sua apresentação.

Nesse caso, fora ressaltada a importância da instância violada, ou seja, a oficialidade do Hino Nacional, um dos grandes símbolos do patriotismo, bem como a importância do cumprimento das regras, sem que o inusitado da cena, contudo, pudesse gerar outros tipos de discussões. Pouco se comentou, por exemplo, qual é a real importância de nosso Hino e seu ensino, qual é a noção construída de Pátria que possuímos e tantas outras reflexões críticas e saudáveis que poderiam nascer diante do ridículo advindo do desvio da norma.

No exemplo citado é fácil perceber a inadequação e o desvio que desestabilizavam as normas daquela cerimônia oficial e como, rapidamente, suas intensidades de violação foram transformadas em exemplo negativo a ser afastado e corrigido, em nome da estabilidade e dos padrões que regem nossa sociedade. Assim, em algumas situações, quando somente a categoria do interdito sai fortalecida, e a ação violadora vê-se destituída de sua potência, há um enfraquecimento do espaço da diferença e novamente somos reconduzidos à uniformização obediente de costumes e gestos.

Logo, entendo que é nesse espaço de fricção entre heterogeneidade e padronização que se insere a necessidade de reflexão acerca do cômico e de suas potências. O pensamento nietzschiano, mais uma vez, trará importantes contribuições ao tema, ajudando a avançar na discussão entre comicidade, diferença e transgressão.

Em *Enobrecimento pela degeneração* (§224), aforismo que integra *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*, Nietzsche (2005) nos fala sobre o “embotamento” do indivíduo, bem como se questiona acerca de possíveis instabilidades nessa problemática. Esse filósofo afirma que, diante do perigo do embrutecimento do indivíduo, processos de degenerescência podem ser determinantes como formas de escape. Diferentemente de conduzir à decadência do indivíduo, como se poderia esperar no senso comum, a degeneração e decadência podem levar o homem ao melhoramento, ao progresso e ao fortalecimento. Em suas palavras:

A história ensina que a estirpe que num povo se conserva melhor é aquela em que a maioria dos homens tem

um vivo senso da comunidade, em consequência da identidade de seus princípios habituais e indiscutíveis, ou seja, devido a sua crença comum. Ali se reforçam os **costumes** bons e valorosos, ali se aprende a **subordinação** do indivíduo, e a firmeza de caráter é primeiro dada e depois cultivada. O perigo dessas comunidades fortes, baseadas em indivíduos semelhantes e cheios de caráter, é o embotamento intensificado aos poucos pela hereditariedade, que **segue toda estabilidade como uma sombra**. Em tais comunidades, é dos indivíduos mais independentes, mais inseguros e moralmente fracos que depende o progresso espiritual<sup>10</sup>: são aqueles que experimentam o novo e sobretudo o diverso (NIETZSCHE, 2005, p. 142, grifos nossos).

De acordo com o pensamento do autor, a identidade de princípios partilhada pelos indivíduos de uma mesma comunidade, agindo e pensando a partir dos mesmos cânones e paradigmas, conduziria não ao progresso, mas à subordinação e ao embrutecimento. O desenvolvimento do homem estaria ligado, portanto, não ao seu enquadramento nos mecanismos que primam pela conservação dos ordenamentos sociais, mas, de outra maneira, à sua inadequação. É na fragilidade do desvio que o indivíduo pode experimentar o novo, a diferença, transgredindo, portanto, a ordem estabelecida calcada na sujeição e na padronização de valores e costumes.

Enquanto a dinâmica da sociedade objetiva a sua perpetuação a partir da estabilidade e da igualdade de paradigmas e tradições, o autor identifica o indivíduo fraco como o propiciador de novas experiências. Aquele cujo comportamento carrega em si a sua porção degenerada, incapaz que é de se adaptar ao *modus vivendi* considerado como padrão. É na instabilidade da diversidade, na desordem transgressora atinente à fraqueza que o indivíduo pode experimentar o exercício do escape ao embotamento. São os indivíduos fracos que “[...] afrouxam e de quando em quando golpeiam o elemento instável de uma comunidade. Justamente nesse ponto ferido e enfraquecido é como que inoculado algo novo no organismo inteiro [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 143).

<sup>10</sup> Nesta obra, Nietzsche desenvolve o conceito de espírito livre, em suas palavras: “aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos a regra [...]” (§ 225. *Ibid.*, p. 143). Assim, podemos depreender que esta expressão progresso espiritual diz respeito ao exercício dessa liberdade que muito carrega de subversão e descolamento das normas e valores aceitos pela generalidade de uma comunidade. O autor esclarece ainda no aforismo 227 o que entende como espíritos cativos, em contraposição aos espíritos livres, aqueles cuja crença confere força e duração às instituições sociais, a “Todos os Estados e ordens da sociedade: as classes, o matrimônio, a educação, o direito [...]” (*Ibid.*, p. 145).

Dessa forma, tratar de normas e valores vigentes, da construção de um senso de aparente estabilidade nos grupos sociais, bem como pensar na busca por desvios e fissuras nessa superfície padronizada, na criação de fluxos de instabilidade, pode remeter à comicidade. Contudo, não se pode achar que o cômico constitui por si só uma garantia à desobediência ou à resistência pela transgressão do embotamento, pois neste âmbito de poder e resistência, cujos limites são tênues, não há instâncias resguardadas, como veremos a seguir.

## 1.2 DOCILIZAÇÃO DA COMICIDADE

Lembrando das críticas e restrições ao cômico presentes já na filosofia platônica, percebe-se que os processos de domesticação do risível são encontrados na cultura ocidental há mais de vinte séculos, dinâmica de enfraquecimento da força de resistência e insubordinação da comicidade que assume contornos ainda mais gritantes se pensarmos nas relações entre o capitalismo e o riso.

Durante séculos o riso esteve associado a seu potencial de violação dos valores instituídos, suscitando, muitas vezes através da zombaria, críticas ácidas a normas, valores e ao poder. Vícios, excessos e abusos constituem terreno fértil ao risível desde a Grécia Antiga, uma vez que nos remetamos, por exemplo, às comédias de Aristófanes<sup>11</sup>. Não raro na história da humanidade, o riso fora alvo de controle e repressão por parte dos poderes instituídos<sup>12</sup>, estes repudiando severamente as manifestações contrárias a seus valores, pois a hilaridade podia representar um espaço último de liberdade, através do exercício da *derrisão*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Comediógrafo grego considerado como principal representante da chamada *Comédia Antiga* – século V a.C. Derivados dos ritos de fertilidade ao Deus Dioniso, seus textos dramaturgicos eram caracterizados por realizar, através da comicidade, críticas violentas aos costumes e instituições, muitas vezes utilizando artifícios exagerados e obscenos para atacar problemas como a ambição desmedida e a corrupção na sociedade.

<sup>12</sup> Minois (2003) afirma que o riso já era identificado pelos precursores do cristianismo como um fenômeno diabólico, símbolo da decadência humana. Remontam ao início do Império cristão diversas interdições, perseguições e condenações às festas, identificadas como manifestações de riso coletivo. Desde o fim do século IV, por exemplo, as festas pagãs deixam de ser patrocinadas e, no ano de 389, Teodósio e Valentiniano II eliminam-nas do calendário oficial. Data ainda dessa época, o mito cristão de que “Jesus nunca riu”. Para maiores informações ver o capítulo *A diabolização do riso na Alta Idade Média* (*Ibid.*, p. 111-154).

<sup>13</sup> Termo derivado da palavra latina *derisio*, indica escárnio, zombaria. É identificado pelos estudiosos de linguística como uma estratégia argumentativa que não se reduz ao riso. Trata-se de uma “associação do humor e da agressão que a caracteriza e a distingue, em princípio, da pura injúria” (BONNAFOUS, 2002, p. 45).

Todavia, a exemplo da absorção dos movimentos da contracultura pelo sistema de produção capitalista, o riso também assume na cultura midiática a dimensão de mais um produto de consumo. Minois (2003) ressalta que, ao longo do século XX, a cultura ocidental assiste a uma inversão do papel desempenhado pela comicidade.

A incorporação dos mecanismos derrisórios pelo campo político, por exemplo, processo acirrado pela manipulação dos meios de comunicação de massa, acaba por enfraquecer o potencial subversivo do risível, ocasionando o efeito inverso, ou seja, a banalização das práticas que denuncia. O riso vai sendo absorvido e manipulado pelo poder, e, aquilo que outrora fora instrumento de resistência, agora restará como indicativo de prestígio.

A democracia moderna aprende a incorporar as práticas de zombaria, nelas vislumbrando não mais uma ameaça, mas uma grande utilidade, fazendo do cômico um uso funcional e estratégico. Ser posto na berlinda por críticas cômicas é estar em evidência na imprensa midiática, podendo tirar proveito da popularidade das paródias<sup>14</sup>, oportunidade de demonstrar aos eleitores que a prática política também é capaz de comungar das virtudes do riso, como na antiga máxima popular “falem mal, mas falem de mim”.

Nesse contexto que envolve a banalização do riso e a sua utilização não como ação crítica, mas como reforço das normatividades instituídas, Minois (2003) ressalta ainda outra problemática que envolve o risível e seu enfraquecimento: desde a antiguidade clássica e durante séculos o riso fora associado à festa<sup>15</sup>, à ruptura das atividades sociais e ao avesso do cotidiano, regenerando através do caos o mundo e a humanidade, rituais que possuíam um tempo predeterminado. O caráter excepcional da festa e do riso coletivo permitia uma descontinuidade, um deslocamento temporário da norma.

Contudo, a sociedade moderna visa fazer com que esse fenômeno do riso festivo, outrora dotado de excepcionalidade, ganhe um caráter

<sup>14</sup> Pavis (2005) esclarece como paródia: “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico [...]. A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia [...]. Sendo ao mesmo tempo citação e criação original, mantém com o pré-texto estreitas relações intertextuais. Mais que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exhibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem. [...] A paródia diz respeito a um estilo, um tom, uma personagem, um gênero ou simplesmente a situações dramáticas.” (PAVIS, 2005, p. 278-279).

<sup>15</sup> De acordo com Minois (2003, p. 601), a festa era “[...] um fenômeno-limite excepcional, ao mesmo tempo instituição social, legitimada no interior de um espaço e de um tempo, e uma experiência coletiva de negação institucional em que se dá livre curso aos fantasmas individuais em busca daquilo que transcende a ordem da sociedade imanente e que se pode chamar, por comodidade provisória, de sagrado.”.



permanente e cotidiano. Entendendo a própria vida como a busca infindável de uma experiência festiva e prazerosa, sentimentos como o tédio, o desânimo ou mesmo a melancolia são rechaçados ao plano do banimento a qualquer preço. E, se a festa é definitiva, se tudo é risível, o riso perde consequentemente sua força. Segundo Minois (2003, p. 602):

[...] a sociedade de consumo deve ser uma sociedade eufórica. O homem feliz compra, e o riso é um poderoso argumento de venda. Pela superprodução e pelo superconsumo, o mundo dos objetos úteis será elevado à categoria do mundo lúdico; agora, consumir tudo e nada, por nada, para nada, por consumir, será uma verdadeira festa. [...] A festa moderna é, portanto, obrigatória. Nada de cara feia, de aparência tristonha, deprimida, de ar de desânimo. Os recalcitrantes, os que não acham graça nisso ou que não têm vontade de rir, são vítimas de ostracismo, apontados com o dedo, porque nada é mais intolerante que um grupo de ridentes. A tirania do riso é impiedosa.

Assim, a comicidade vai sendo cooptada como facilitadora das relações de consumo, um dos elementos que representam esse ideal de sociedade eufórica e ridente. Trigo (2008) destaca como uma das características das últimas décadas do século XX, bem como do início do século XXI, o fenômeno de absorção dos mais variados setores produtivos às redes de entretenimento. Artes, esportes, lazer, turismo, *show-business* vão sendo articulados como valiosas mercadorias capazes de prometer prazer ilimitado e gerar vultosas receitas fiscais.

Se por um lado essas novas relações de consumo garantem ao capitalismo grandes lucros aliados à estabilidade do sistema dominante através da alienação, por outro representa para os consumidores novas possibilidades de hedonismo e emoções pré-fabricadas, ilusões efêmeras de escape a um cotidiano massificado.

Se riso e alegria são elevados à categoria de poderoso argumento de venda, na busca incessante por bem-estar e diversão, a comicidade vai sendo arrastada por esses processos de domesticação e docilização, o que pode ser observado em campanhas publicitárias, programas de televisão que investem maciçamente no cômico como fator de popularidade e propagandas que trazem a venda risonha de produtos.

Dessa forma, indo um pouco mais além nesta reflexão crítica, objetivo tecer nas próximas páginas uma aproximação entre esta comicidade dócil – submetida aos interesses dos poderes dominantes como mecanismo

de embotamento – e os processos civilizatórios corporais apontados por Foucault. “Os Corpos Dóceis” é o título de um dos capítulos de *Vigiar e Punir* (2004b), onde esse filósofo se dedica ao estudo da disciplina em relação ao corpo, quando a corporeidade passa a ser entendida como objeto e alvo de poder.

O autor destaca que, ao longo da chamada época clássica – século XVIII – o corpo fora alvo de um duplo enfoque: um anátomo-metafísico, cujo princípio fora realizado por Descartes e posteriormente desenvolvido por médicos e filósofos; e outro viés técnico-político, composto por normas e regulamentos que abarcavam as mais diversas instituições disciplinadoras, como o exército, as escolas e os hospitais, tendo em vista o controle ou a correção das operações do corpo.

Essas duas perspectivas oscilavam ora em relação à explicação e ao funcionamento do corpo, ora tratando de sua utilização e submissão, girando em torno da noção de “docilidade” corpórea. Nas palavras do autor francês: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2004b, p. 118).

Nesse contexto, o filósofo destaca que as chamadas *disciplinas* se constituem de metodologias de controle do corpo, operando mecanismos de sujeição constante, de coerção contínua, de organização e eficácia, erigindo relações de docilidade-utilidade. Segundo ele:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2004b, p. 119).

Assim, um corpo dócil é um corpo disciplinado e cada vez mais apto à produtividade e ao trabalho. E sob a égide da promoção da saúde, longevidade e bem-estar, vão nascendo multidões de corpos utilitários, fortes como mão de obra e enfraquecidos em sua capacidade política questionadora. Trabalhe e obedeça! Essas parecem ser as normas de uma sociedade rumo ao sucesso, onde tudo o que desvia da engrenagem massacrante do funcional é entendido como nocivo ou sem valor.

Esses processos que envolvem e submetem o corpo, contudo, não se realizam em grandes escalas, em massa, mas operam no terreno minucioso do “micro”, do sutil, pois: “*A disciplina é uma anatomia política do detalhe*” (FOUCAULT, 2004b, p. 120). E são nesses detalhes construídos culturalmente desde a infância, que se costumam relações entre o corpo dócil e as relações econômicas e sociais que o encerram, uma vez que essa corporeidade revestida de utilidade e docilidade está adequada como mercadoria fundamental do ordenamento social, garantia de reprodução e manutenção dessa ordem aparentemente estável.

É diante dos processos de docilização que entendo o jogo das qualidades transgressivas como um exercício de resistência necessário ao cômico, capaz de problematizar e por em questão as normas e valores da sociedade, colocando-as em atrito questionador com a banalização e o esvaziamento de suas potências.

Porém, destaco que não é objetivo desta obra realizar uma “fetichização” da transgressão, pois privilegiar somente os aspectos transgressivos do cômico redundaria também no seu empobrecimento, constituindo uma espécie de contraface da docilização do riso, tão limitadora e prejudicial quanto sua dimensão contrária.

Aqui cabe atentar para a ressalva de Mendes (2008) a respeito da transgressão pela comicidade, quando a autora afirma que entender a ação cômica como rebeldia generalizada seria uma ingenuidade, de acordo com os complexos processos de absorção e manipulação do riso. Além disso, este campo de estudo inspira ainda maiores cuidados para que não resvalem na armadilha, sempre presente, de “[...] passar facilmente da idéia<sup>16</sup> excitante de uma transgressão do ritual à monotonia de um ritual de transgressão [...]” (MENDES, 2008, p. 208).

Todavia, apesar dessa precaução metodológica necessária, uma questão se mantém de forma inquietante neste campo de estudo: de que maneiras as qualidades transgressivas podem se manifestar em

<sup>16</sup> Grafia do texto original, anterior à entrada em vigor do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (2009).

relação à comicidade? Convido o leitor a enfrentar este desafio nas páginas que se seguem.

### 1.3 RISO: PUNIÇÃO OU ENCONTRO?

No tocante ao que é risível, Arêas (1990) destaca a necessidade da existência de três fatores concernentes à comunicação cômica: um sujeito que provoca a comicidade; o objeto cômico do qual se ri, ou o material utilizado para provocar a comicidade; e a pessoa que ri, ou seja, o espectador.

Assim, há uma dimensão relacional para que se dê a comicidade, pois esta somente ocorre pelo encontro de alteridades, quando sujeitos diferentes se interligam seja por afinidade ou diferença, âmbito, portanto, *demasiadamente humano*, parafraseando o título nietzschiano.

O autor russo Vladimir Propp (1992) se dedica ao estudo da comicidade afirmando que o riso é provocado quando ocorre o desnudamento repentino e inesperado de defeitos até então ocultos daquele ou daquilo que é risível. Esse autor desenvolve seu pensamento a partir da afirmação de Aristóteles, presente no capítulo V de sua *Poética*: “[...] o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição.” (ARISTÓTELES *apud* ALBERTI, 1999, p. 46)<sup>17</sup>.

Segundo Propp, o cômico estaria ligado ao disforme, à presentificação de particularidades ou estranhezas que vão distinguir o sujeito risível do meio que o circunda, tornando-o ridículo. Em suas palavras:

Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas — os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe — possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1992, p. 60).

Propp ressalta que quanto mais a diferença for reforçada, mais provável será a manifestação cômica. Ademais, essa deformidade risível pode se apresentar tanto em relação aos desvios de normas e valores de

<sup>17</sup> Maiores informações a respeito das concepções aristotélicas sobre a comédia podem ser encontradas em Verena Alberti (1999).

conduta, como no tocante à físcalidade, pois, segundo ele, o homem carrega em si, mesmo que de forma inconsciente e efêmera, noções construídas coletivamente acerca de beleza e harmonia estética que variam de acordo com as especificidades culturais e temporais.

Desproporções físicas também podem ser objeto do riso, desde que não ultrapassem determinados limites da comicidade – defeitos que causem ofensa ou revolta nos demais, ou mesmo suscitem compaixão ou piedade não conseguem despertar o riso, retomando mais uma vez a afirmação aristotélica de que a comédia rechaçaria características capazes de provocar dor ou destruição – noções que serão problematizadas pelo bufão franco-italiano Leo Bassi, por exemplo, como poderemos perceber quando da análise de suas atuações no segundo capítulo desta obra.

Ressalte-se que entendo aqui o termo *defeito* citado por Propp no sentido antonímico de virtude, ou seja, expressão atinente à imperfeição, falha, fraqueza de ordem física ou moral<sup>18</sup>, o que nos aproxima do conceito nietzschiano de degeneração trabalhado no início do capítulo. O disforme como instabilidade da ordem instituída, experiência da diferença inoculada no interior de uma coletividade.

Destaco, contudo, que o objetivo aqui não é aproximar o entendimento acerca da comicidade das reflexões de Henri Bergson<sup>19</sup>, autor cuja definição sobre o cômico aludia a um fenômeno de ordem negativa ao qual caberia ao riso a sua correção. Bergson (1983) constrói seu pensamento defendendo que a comicidade seria a manifestação de um caráter mecânico sobre a vida e, nesse contexto, o riso assumiria uma função social corretiva em relação às deformidades e aos comportamentos desviantes, restabelecendo a ordem.

Bergson (1983) afirma que a vida está em constante movimento e mudança, exigindo do homem uma dinâmica de adaptação. A ausência desse caráter adaptativo constituiria o mecânico. Como um dos exemplos o autor cita a queda de um homem ao tropeçar numa pedra, despertando o riso nos outros passantes, pois a mecanicidade de seu caminhar não teria permitido que seu corpo assumisse a maleabilidade necessária à preservação de seu equilíbrio após esbarrar num obstáculo. Como punição à rigidez mecânica do indivíduo surgiria o riso corretivo dos que estão a

<sup>18</sup> De acordo com definição do Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=defeito>. Acesso em: 19 fev. 2019.

<sup>19</sup> Bergson publica em 1900 a obra **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**, reunião de três artigos em que o autor analisa o riso como um fenômeno social. Seus escritos constituem até hoje um dos estudos mais citados sobre a comicidade, também tendo sido alvo de inúmeras críticas ao longo do tempo. Podemos encontrar reflexões importantes sobre a teoria cômica bergsoniana em autoras como Mendes (2008) e Alberti (1999).

sua volta, objetivando a restituição da dinâmica vivente. Em suas palavras: "O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingam-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela." (BERGSON, 1983, p. 99-100).

Não compreendo nesta obra o riso despertado pela comicidade como necessariamente um riso de humilhação ou repressão diante dos defeitos, suposta tentativa de os sujeitos efetuarem a punição do cômico diante de suas falhas e inadequações. Defendo que a comicidade em sua potência subversiva e capacidade política possui um caráter de compartilhamento, uma condição desviante que é oferecida à alteridade e, através dela, cada indivíduo pode vislumbrar suas próprias noções do que é padrão, bem como seus desvios e fraquezas.

A esta investigação parece limitado o entendimento de que o riso possui um caráter primordialmente punitivo ou correccional, pois devemos atentar para a multiplicidade de configurações que o fenômeno do risível pode assumir. O riso pode relacionar-se, por exemplo, à identificação entre o espectador e a figura cômica que desperta o riso, em dinâmicas de aproximação e distância sobre as porções de inadequação que nos constituem; ou pode ser um riso de surpresa diante do inesperado, de temor quanto à insegurança operada pelo desvio, de alívio, de angústia. Nesse sentido, cabe o esclarecimento de Alberti (1999, p. 201-202):

O defeito não faz rir enquanto defeito, e sim porque, enquanto desvio da ordem, nos revela o "outro lado" do ser. [...] [A comicidade] faz rir porque passamos de um mundo estável a um mundo escorregadio, reconhecendo o caráter enganador da estabilidade.

O riso pode ser um riso de criação, de instauração de mundos possíveis por meio da diferença, quando, a partir do desvio da ordem podemos vislumbrar o outro em nós mesmos, em processos de intensidade e instabilidade. Assim, a dinâmica da comicidade tem seus efeitos desencadeados pela ação transgressiva, conforme destaque neste estudo, como território de passagem ao heterogêneo.

Além disso, retomando as reflexões de Propp (1992), este autor destaca a comicidade como um conceito correlativo, ou seja, que não existe *a priori* no objeto ou sujeito risível, nem no sujeito que ri, mas se apresenta a partir da relação recíproca estabelecida entre eles, quando se instaura o espaço da diferença.

De um lado há o sujeito que ri, com suas concepções de mundo e valores, mesmo que intuitivos, sobre noções como ordem, conveniência, decoro. Do outro, há o sujeito que provoca o riso, contradizendo os princípios ordenadores, trazendo o defeito da norma, a falha, o desvio. É na surpresa do encontro e instabilidade dos afetos entre as duas instâncias que pode surgir o cômico. E é nesse sentido que entendo como necessário ao tema deste estudo o desenvolvimento de algumas reflexões acerca da comicidade e seu viés ético.

## 1.4 TRANSGRESSÃO E ÉTICA NA COMICIDADE

Já na Grécia arcaica era realizada a distinção entre dois tipos de riso: *gelân*, o riso considerado simples; e *katagelân*, “rir de”, riso agressivo e zombeteiro (MINOIS, 2003). Como temos visto, o riso pode adentrar processos de intensidade e tentativas instáveis de liberação da submissão ou, ao contrário, estar a serviço da opressão e da perpetuação de valores instituídos.

A comicidade pode destacar a liberdade da diferença ou reprimi-la enquanto desvio intolerável dos padrões, separação clara entre o riso que compartilha, onde se ri *com*, e o riso que exclui, rir *de*. Alice Viveiros de Castro encerra a obra de referência *O Elogio da Bobagem* dedicando-se ao tema:

[...] o riso pode ser transgressor ou opressor. O riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri. (CASTRO, 2005, p. 257).

Este é um terreno complexo, pois se a transgressão implica justamente um atravessamento sobre valores e normas, seria a comicidade passível de limites? E, indo além, que parâmetros poderíamos usar para discutir os limites possíveis?

Ao mesmo passo que é inegável a existência de tais fronteiras, Mendes (2008) destaca que, no tocante à “subversão pelo riso”, há um cruzamento entre a dimensão ética, estética e catártica<sup>20</sup>, afirmando que:

[...] o único “objetivo” que se pode ver na força cômica – enquanto *força* – é o de submeter qualquer tipo de

<sup>20</sup> A autora desenvolve em *A Gargalhada de Ulisses* (2008) um estudo sobre a catarse na comédia, focando sua investigação em diversos exemplos da dramaturgia cômica mundial.

alvo aos seus poderes de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização. O que pode ser visto como subversivo ou libertário na comédia não é *aquilo que se representa*, não é qualquer crítica ou mensagem, não é um veredicto ou opinião sobre um dado fato ou comportamento, mas sim *um certo modo de ação*, ou seja, um método. Esse método consiste em duvidar sistematicamente, ritualisticamente, do real e da verdade. (MENDES, 2008, p. 208, grifos da autora).

Cabe à ação cômica a potência de colocar valores e padrões sob a ótica da dúvida e da desobediência. A comicidade é capaz de atuar de maneiras singulares sobre a realidade, as normas e o senso comum, podendo incitar novas maneiras de ação calcadas na diferença. E, nesse sentido, os processos cômicos transgressivos podem gerar riscos.

A autora supracitada invoca a esse respeito o belo exemplo construído por Umberto Eco. Em *O Nome da Rosa*, o monge guardião da biblioteca do mosteiro é capaz de matar e morrer para ocultar o livro II da *Poética* aristotélica, obra que se supõe dedicada à comédia e que, em mãos erradas – ou seriam certas? – poderia ser utilizada como fagulha que incendiaria as paixões contra o medo, a ignorância, a autoridade e o poder, revirando e desconstruindo dogmas e verdades tidas como absolutas. Esse guardião da fé, irônica e simbolicamente traduzido na figura de um monge cego, entra em seu jogo de vida e morte, nas palavras de Mendes 2008, p. 210), “para livrar o mundo dessa semente de dúvida e insubordinação” que pode ser a comicidade.

Por sua configuração muitas vezes excêntrica, por estar fora dos eixos, da lógica, das regras do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras, a comicidade pode incitar visões outras sobre o mundo em maneiras de ação calcadas na diferença. No âmbito do presente estudo, esse parece ser um interessante parâmetro para pensar a ética do cômico, no jogo entre a transgressão e seus limites.

Não se trata de estabelecer uma ética externa ao ato de comicidade, nem apenas pensar no contexto político que envolve seus modos de produção e distribuição, mas antes, como destaca Cornago (2008a), há que se analisar o discurso ético gerado no interior da própria ação cômica, em seu encontro com a alteridade.

Ao contrário de estabelecer uma lei moral transcendental, a ética, como defende o autor supramencionado, trata de uma existência imanente, na capacidade dos corpos de afetar e serem afetados, quando pontos de vista, distâncias e proximidades, abordagens e perspectivas são reconfigurados em espaços de compartilhamento.



Esse posicionamento cômico frente ao mundo implica a busca por um tipo de comunicação provocadora, que desnaturaliza pelo confronto sarcástico as supostas verdades e aqueles que nelas acreditam. E, assim, vão sendo estabelecidas marcas do presente, concomitantemente vestígios políticos de compromisso com nosso tempo e suas problemáticas, diálogo lúcido e corrosivo através do qual a comicidade dirige um convite ao sujeito como demanda ao enfrentamento das obscuridades que o cercam e constituem.

Pensar um posicionamento ético na comicidade é refletir sobre uma vontade de ação frente ao outro, vinculando o indivíduo como parte e produto de uma sociedade cujos valores necessitam urgentemente de revisão, de resistência, de enfrentamento crítico, quando o risível indica a tentativa efêmera, falha e parcial, de “[...] recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu.” (CORNAGO, 2008b, p. 26).

É no encontro com o outro, com o tu, encontro de escala molecular, que atua o ato cômico, atravessado que é pela busca de uma vitalidade insolente e indisciplinada, capaz de desestabilizar o *ser-social* expondo as vicissitudes que permeiam as relações humanas. Assim, a comicidade pode carregar o convite ao riso coletivo, ao riso compartilhado, ao riso que inclui. Riso que causa dúvida e instabilidade em normas, padrões e valores que operam no cotidiano, riso de exclusão sobre o que nos assujeita, dos encontros que tendem a enfraquecer nossas potências de afirmação da vida. Como destaca Minois (2003, p. 96):

[...] o cômico irrompe pelas brechas da fachada séria das coisas; mais que brechas, buracos que se abrem na textura lógica ou sensível do ser. Por essas aberturas, percebe-se o outro lado, e o choque sacode-nos nervosamente: esse riso é o grito de surpresa de um homem a quem o caos e o nada acabam de assaltar.

Assim, este estudo reivindica um exercício de processos transgressores pela comicidade que transite não só pelo rir com, mas também pelo *rir de*. Riso que cause dúvida e instabilidade ao senso comum. Rir do que nos submete, dos encontros que tendem a enfraquecer nossas potências. Rir da própria tirania do riso capitalista.

Naturalmente, estamos aqui percorrendo caminhos perigosos, instáveis, que poderão despertar dores e ódios naqueles que sentirem abaladas suas estruturas até então seguras e notadamente estabelecidas.

O riso também pode carregar uma pulsão de morte<sup>21</sup>. Segundo Mendes (2008, p. 212): “não é nada reconfortante o modo cômico de agir, inimigo que é não apenas do medo, mas de todo mecanismo de controle, de garantia de estabilidade”.

Jango Edwards (1980), artista cômico e palhaço afirma que a comicidade pode representar uma ameaça a determinadas pessoas que não desejam perceber o mundo que as circunda, preferindo permanecer *adormecidas*. E ele indica: “Precisamos rir de nós mesmos para nos entendermos, e se não pudermos fazê-lo, não há esperança e para muitos não há esperança. A crítica instiga mudança e é um dos mais importantes princípios de um mundo livre<sup>22</sup>.” (EDWARDS, 1980, p. 71).

Riso, crítica e mudança, termos que tantas vezes parecem distantes da comicidade contemporânea e que, acreditamos, constituem focos necessários à busca de um mundo mais potente e inventivo. Dando considerada importância ao tema em sua filosofia, Nietzsche<sup>23</sup> trata das potências do riso em sua relação com a afirmação da existência no seguinte aforismo:

[...]precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos – necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós. Seria para nós um *retrocesso* cair totalmente na moral, justamente com a nossa suscetível retidão, e, por causa das severas

<sup>21</sup> Minois, referindo-se às festas carnavalescas de províncias espanholas como Cuenca, Córdoba e Aragón, destaca a presença de mascarados e homens com fantasias de diabos que dançam, provocam o riso com zombarias e batem nos demais habitantes locais. Citando a interlocução do pesquisador Julio Caro Baroja, o autor afirma que “o fato de associar o ato de se mascarar à violência, às brincadeiras grosseiras, a atos cômicos e trágicos, o desejo de mudar de personalidade e de passar do riso às lágrimas, e vice-versa, noções de vida, de movimento, de lubricidade a noções de morte e de destruição” ressalta, às vezes de forma macabra, a ligação entre riso, loucura e morte, “um caráter inquietante, mesmo do ponto de vista da psicologia geral.” (BAROJA *apud* MINOIS, 2003, p. 606).

<sup>22</sup> Tradução minha do original: “*We must laugh at ourselves to understand ourselves, and if we cannot do it, there is no hope and for some there is no hope right now. Criticism instigates change and is one of the most important principles of a free world.*”

<sup>23</sup> Historiador e tradutor da obra de Nietzsche, Paulo César de Souza destaca no posfácio de A Gaia Ciência que “[...] a sua ciência gaia é aquela que alegremente se impõe limites no questionamento do mundo, para preservar e afirmar a existência.” (NIETZSCHE, 2012, p. 306). O termo *gaia* vem do vocábulo *gaya*, termo utilizado por trovadores italianos da Idade Média para designar sua arte e que teria dado origem ao termo inglês *gay*, em seu sentido original de alegre e gaiato – somente a partir da década de 1950 é que este termo teria passado a identificar os homossexuais. Mais informações sobre as relações entre a filosofia nietzschiana e o riso podem ser buscadas em Alberti (1999).

exigências que aí fazemos a nós mesmos, tornarmo-nos virtuosos monstros e espantalhos. [...] não só ficar de pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela! (NIETZSCHE, 2012, p. 124, grifos do autor).

Nietzsche nos convida a um descolamento em relação aos padrões de normatividade, em relação às representações ilusórias de identidade a que tão fortemente nos agarramos em busca de estabilidade. Pairar acima das coisas, flutuar acima de nós mesmos, admitindo a liberdade do ridículo, da inadequação como abertura possível aos fluxos de heterogeneidade. O riso como pulsão desestruturadora da rigidez de normas e valores.

Não um riso alienante e apaziguador, mas, antes, um *rir de* que investiga, tensiona, que desestabiliza e faz pensar. Rir de tudo que diminua nossas intensidades, rir dos processos de sujeição, do controle, das normas que nos conformam, rir de nós mesmos. O risível da vida como busca e exercício da diferença, como fissuras de criação e desvio, na dinâmica permanente de uma ética que é movente, instável, em tentativas incertas de linhas de fuga ao embotamento da existência.

As práticas transgressivas na comicidade podem ser pensadas em seu sentido ético, no contexto em que Foucault nos fala sobre o “êthos”: “fazer o êthos, produzir o êthos, modificar, transformar o êthos, a maneira de ser, o modo de existência de um indivíduo. É *ethopoiós* aquilo que tem a qualidade de transformar o modo de ser de um indivíduo” (FOUCAULT, 2006, p. 290). A ética diferenciando-se da moral, cujas regras coercitivas levam ao julgamento das ações e intenções a partir de valores referenciais como o “certo” e o “errado”, o “bem” e o “mal”...

A ética na perspectiva foucaultiana diz respeito a modos de existência, às relações que o indivíduo estabelece consigo mesmo, operando transformações em sua própria maneira de ser e viver. Caberá, portanto, a cada um de nós discutir no próprio corpo os limites dessa ética **cômica** transgressora, avaliando com seu próprio julgamento, inevitavelmente parcial e falho, como agir. Esse chamado à responsabilidade do sujeito carrega sua porção ética no sentido de poder mudar a própria existência daquele indivíduo, no exercício efêmero de modos de viver mais intensos e potentes.

Dessa forma, pensando na arte como um caminho possível de afirmação da vida e sua necessária reflexão, esta obra se dedicará a analisar alguns pontos do trabalho de artistas que constroem suas obras pelo viés da comicidade, transitando por instâncias que considero como políticas e transgressivas. Questionando e desestabilizando as dinâmicas entre

vida e arte, capazes de gerar experiências cênicas desestabilizadoras do *status quo*, as próximas páginas deste estudo se dedicarão à investigação das atuações do bufão franco-italiano Leo Bassi e do artista brasileiro Luiz Carlos Vasconcelos – o palhaço Xuxu.

Partindo da necessidade de cruzamento entre as práticas artísticas e o campo teórico que ora construo, tentarei identificar em suas atuações como se dão ou não os processos transgressores levantados por esta investigação. Mediante a análise de números cômicos e de suas ações específicas, bem como pensando sobre eles à luz de reflexões dos próprios artistas acerca de seu ofício, pretendo criar relações e atritos que iluminem e violem nosso percurso. Vamos em frente!

# 2

## **PRIMEIRO ESTUDO DE CASO** **LEO BASSI, UM BUFÃO CONTEMPORÂNEO**

---

### **2.1 HISTÓRIAS DE BUFÃO**

Sentado em uma poltrona vermelha, localizada ao centro do palco sobre um tablado composto por três degraus de madeira, os espectadores podem ver um senhor branco, calvo, cerca de sessenta anos de idade, vestindo um terno escuro que contrasta com sua camisa branca e gravata vermelha. Por trás de grandes óculos de armação preta, ele olha fixamente para a plateia.

Do alto dessa espécie de trono, que indica poder e austeridade, Leo Bassi inicia sua fala de forma calma, com algumas breves pausas, mantendo uma postura séria, sempre fitando os espectadores. A ausência de movimentos bruscos e a pouca luminosidade ajudam a compor uma atmosfera sombria. O artista começa a narrar, então, sobre o momento em que descobrira ser um bufão.

Passando parte de sua infância na Itália, nos idos anos cinquenta, a principal diversão das crianças na época consistia, segundo ele, em ir todo domingo à praça da cidade, acompanhadas pelos pais, com o intuito de jogar migalhas de pão aos pombos. Meninos e meninas passavam a semana juntando os restos de alimento para distribuí-los às aves durante o passeio dominical, quando vestiam suas melhores roupas, grande momento de divertimento da semana. E o pequeno Leo Bassi, então com sete anos de idade, achava aquela situação terrivelmente chata e sem sentido.

Em sua narrativa, Bassi conta aos espectadores que a primeira tentativa de transgressão daquele ritual, ao mesmo tempo familiar e social,

fora jogar aos pombos, de uma só vez, todo o pão acumulado ao longo da semana. Ocasionando grande alvoroço nos pássaros, esse primeiro ato de inconformidade com o tédio lhe ocasionara uma reprimenda de sua mãe, pois os pedacinhos de massa deveriam ser jogados paulatinamente ao longo das horas, um de cada vez, para que durassem por toda a tarde de domingo. Bassi destaca aos espectadores que, embora essa atitude possa parecer banal, nos anos cinquenta aquilo fora revolucionário, pois nenhuma criança até então havia agido daquela maneira, desviando da normalidade.

De forma bem-humorada, ele destaca que estudara durante meses o modo de agir dos pombos e que estes são animais da pior espécie, pois, se um menino joga uma pequena migalha de pão, o pombo começa a comê-la, mas, se outra criança lhe der um pedaço maior de alimento, a ave imediatamente abandonará o pedaço menor, sem nenhum reconhecimento pelo seu esforço em ter-lhe alimentado primeiro. Assim, o pequeno Bassi buscava uma maneira de “[...] encontrar uma solução final para todos os pombos.” (BASSI, 2011) <sup>24</sup>.

Já nos primeiros minutos de espetáculo, a fala descontraída e calma de Bassi, apresentando ritmos cômicos precisos e expressões faciais risíveis, havia conquistado a simpatia dos espectadores, que ouviam atentos a narrativa. Contudo, era possível notar a existência de certa tensão na assistência, devido ao tom de suspense que aumentava com a proximidade do desfecho da história, a qual terminaria com a seguinte imagem: o pequeno bufão colocaria um rojão aceso entre as migalhas de pão, dos maiores artefatos explosivos que ele pudera comprar, para então lançar aos pombos.

Em breve ocorreria uma grande explosão, com penas e aves voando pelos ares, enquanto as tradicionais famílias italianas corriam de um lado para o outro da praça, sem entender o que havia acontecido ou quem havia instaurado o caos em sua pacífica tarde dominical. O artista afirma em sua narrativa que os pombos que haviam restado inteiros voavam de uma marquise à outra, tendo demorado quatro dias para tornar a descer no local.

A mãe de Bassi, ao perceber que o próprio filho havia sido o algoz da situação, foi em sua direção, dando-lhe vários tapas no rosto. Bassi destaca que, enquanto aplicava o corretivo, sua mãe olhava para as outras pessoas

<sup>24</sup> Transcrição de fala de Bassi durante a narração que inicia o espetáculo *Instintos Ocultos*, realizado na noite de abertura do *Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro 10*, na cidade do Rio de Janeiro, em 05 de dezembro de 2011. Essa obra optou por transcrever frases e falas de Bassi em língua portuguesa ao abordar obras apresentadas no Brasil, uma vez que, mesmo proferindo algumas palavras ou expressões em espanhol, o artista consegue se comunicar em português.

na praça, demonstrando aos demais que estava a corrigir o filho por sua má atitude e que ela tentava fazer a criança voltar à normalidade.

Ele ressalta, contudo, que apesar da força das bofetadas maternas, ele não sentia dor. Ao contrário, ele se sentia feliz, pois havia conseguido finalmente estragar a tarde das outras crianças. Nesse momento o artista destaca que descobria sua alma de bufão, experienciando a capacidade de “[...] romper a normalidade, romper o conformismo. Provocar! Encontrar energia, vitalidade, instintos ocultos no público, em mim...” (BASSI, 2011).

Assim, em sua narrativa inicial, Bassi indica que a provocação e a transgressão da chamada “normalidade” são noções importantes à sua atuação como bufão, ativando processos de desnaturalização das coisas instituídas.

Nascido oficialmente nos Estados Unidos a 28 de abril de 1952, Leo Bassi possui nacionalidade franco-italiana, sendo membro e descendente de uma família de circo composta por artistas de diversas nacionalidades, como comediantes excêntricos e palhaços de origem austríaca, francesa, italiana e polonesa, cujos registros de atuações chegam a remontar ao ano de 1850<sup>25</sup>. Crescendo num ambiente circense que acumulava a experiência de várias gerações de artistas, já aos sete anos de idade Leo iniciou sua carreira nas apresentações da família Bassi. Inicialmente aprendendo com o pai técnicas de malabarismo, aos dezessete anos Leo Bassi começa a se apresentar como palhaço junto ao Trio Bassi.

Após alguns anos de apresentações cômicas em picadeiros circenses, em meados de 1970, ele deixa o circo, inspirado pela agitação política europeia do fim da década de sessenta. Bassi passa a realizar apresentações solo na rua, desenvolvendo um estilo muito singular de práticas artísticas em que a comicidade é construída a partir de ações provocadoras em relação à assistência.

Em entrevista à Kasper (2002), o artista destaca que a rua foi um grande espaço de aprendizado, pois o obrigava a lidar diretamente com os espectadores e com as dificuldades em despertar e manter a atenção dessa plateia que é de natureza dinâmica. Se o público gostasse do que ele fazia, haveria dinheiro no chapéu ao final da apresentação, pois as contribuições dos passantes eram proporcionais ao interesse gerado por sua atuação, a qual nem sempre alcançava bons resultados.

Por outro lado, Bassi estava distante da tradição das arenas circenses, o que lhe conferia a liberação necessária para experimentar suas ideias,

<sup>25</sup> Informações biográficas retiradas do site oficial do artista: <http://www.leobassi.com/biografia.html>. Acesso em 23 jun. 2013.

permitindo que ele desenvolvesse um trabalho mais autoral em relação à comicidade. Libar (2008) destaca que esse artista, mesmo tendo rompido com a tradição de sua família para buscar novas experiências e maneiras outras de estar em contato com o público, manteve a ligação com um dos princípios da arte circense: a busca por uma experiência cênica calcada no impacto e no espanto. Nas palavras de Bassi (2001, p. 33):

O que tenho certeza da minha família é que faziam circo por um ideal, não era simplesmente um trabalho normal. Para eles era como buscar a liberdade, buscar os sonhos. [...] Tento manter o mesmo espírito, mas de outra maneira, utilizando outras técnicas e indo a outros lugares. O mais importante dessa descendência era continuar o espírito da minha família, muito mais do que reproduzir as formas. As tradições, para mim, nunca foram importantes, mas manter o espírito sim.

Buscando desenvolver seu próprio *modus operandi*, Bassi vai sendo reconhecido internacionalmente pelo tratamento crítico e provocativo que dá a suas atuações, tendo recebido diversos prêmios por seus espetáculos<sup>26</sup>. Abordando temas polêmicos, como, por exemplo, o atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 ou os dogmas da Igreja Católica, Bassi passa a se autointitular, ao longo da carreira, como bufão, tensionando as capacidades contestadoras e transgressivas da comicidade. Tendo em vista as problematizações geradas pelo trabalho desse artista, desenvolverei a seguir algumas considerações sobre a bufonaria, objetivando adentrar no universo artístico de Leo Bassi e entender melhor quais são as perspectivas e especificidades que Bassi coloca em jogo por meio do bufão.

Segundo Pavis (2005), os bufões mantêm conexões com a vertigem da loucura, quando o estatuto da marginalidade lhes concedia o direito de dar corpo aos acontecimentos e desvios do mundo à sua volta, comentando-os impunemente. Os discursos cômicos bufos carregariam uma pulsão desestruturante sobre normas e relações de poder.

Historicamente são encontrados registros pictóricos e literários da presença de bufões desde a Antiguidade em ritos e cerimônias greco-romanas, bem como na Pérsia e no Egito. De acordo com Castro (2005), essas figuras cômicas estavam relacionadas, inicialmente, às práticas rituais sagradas

<sup>26</sup> O site do artista traz uma lista de prêmios recebidos por Bassi, como os Prêmios da Crítica em Barcelona, Munique e Cannes, o Prêmio *OBIE Off Broadway Award* (Nova Iorque) e o Prêmio Nariz de Ouro (Espanha), entre outros. Disponível em: <http://www.leobassi.com/biografia.html>. Acesso em: 23 maio 2019.



e mantinham suas funções no afastamento do mal, através da imitação de deficiências humanas como deformidades físicas, cegueira e lepra.

Ao ridicularizar a doença e o medo da morte, estava rompida a seriedade do culto, ao mesmo tempo em que o ritual era fortalecido pelo riso coletivo. Castro (2005) cita exemplos como o do *Mi-tshe-ring* – o *velho bufão sábio* – presente em cerimônias budistas do Tibet, figura que atrapalhava a solenidade religiosa por sua incapacidade de se controlar e fazer silêncio.

Voltar o olhar ao passado dessas figuras cômicas implica em pensar, ainda, nos bobos e bufões medievais, cuja existência era dedicada ao exercício do ridículo e da subversão dos padrões, atuando junto ao poder de nobres e soberanos. Criaturas excêntricas e fisicamente deformadas, elas geravam, ao mesmo tempo, asco e fascínio. Alvo de chacotas e zombarias, por vezes até violentas, também despertavam a admiração dos demais pela abertura que conquistavam para proferir críticas ácidas que a sensatez do homem comum não comportava.

Quanto mais sinceros e cruéis fossem em suas colocações, mais os bufões eram admirados por sua ousadia, levando reis e senhores ao deleite. Sob a proteção do riso e da loucura, era dado a essas figuras o poder de transgredir hierarquias, sendo os únicos que podiam dizer tudo ao soberano, em jogos de astúcia e inteligência. Nas palavras de Minois (2003, p. 232):

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

Seja na China, no Egito ou na Europa Medieval, não faltam exemplos desses tipos cômicos que, atuando em cortes de reis e imperadores, ou em feiras populares, colocavam em choque as estruturas do “mundo sério” e suas aparências por meio do ridículo, alvos férteis ao escárnio. Os bufões perpetravam a visão desviante dos marginalizados, daqueles cuja vida está erigida sobre os atos de zombar e transgredir, o que geralmente podia ser observado em sua corporeidade dotada de feiura ou deformações.

Destaco que o entendimento acerca da constituição corpórea do bufão nesta obra vai além do campo físico ou dos aspectos mecânicos do funcionamento corporal, uma vez que a corporeidade envolve a confluência de inúmeras camadas de informação que passam pelo corpo e dele emanam, implicando em vibrações de um sujeito desviante em maneiras outras de agir, marginais em relação às normas.

Assim, a corporeidade do bufão perpassa tanto seus traços corporais deformados quanto seu *modus operandi* diante do mundo. Em modos de atuação sarcásticos e, por vezes, grosseiros e escatológicos, bem como em suas dinâmicas e ritmos de ação, os bufões abrem lacunas em desacordo com a chamada "normalidade". Neste sentido, Leite Júnior (2006, p. 188) afirma que a bufonaria ativa: "[...] a materialização da vida fora da ordem, do caos do espírito manifesto na desorganização do corpo, da vileza da alma encarnada na feiura da aparência [...] expressa o 'mundo fora dos eixos'." (grifo do autor).

Muitas vezes portadores de traços físicos excêntricos, como anões, estrábicos, albinos, corcundas, loucos, os bufões carregavam uma corporeidade em desvio, operando um deslocamento sobre os padrões corporais. Relacionado à sua aparência incomum, o comportamento dos bufões também fugia ao controle das normas instituídas, criando zonas de instabilidade entre a normatividade, a excentricidade e o caos, "[...] graças à sua não exemplaridade e deformidades físicas ou morais, em verdade características historicamente renegadas da natureza humana." (TONEZZI, 2011, p. 16).

Alvo de humilhações, zombarias e chacotas, os bufões funcionavam como um escape ao medo e aos padrões de normalidade, trazendo para o âmbito da carne a condição humana em suas falhas, concomitantemente finita e aberta aos exageros pela deformidade, pela escatologia, pelos excessos sexuais, pelos trânsitos entre o homem e suas porções animais, constituição aberrante e risível da sobrevivência (ACHCAR, 2007).

Conforme desenvolve Lopes (2001), os bufões configuravam uma espécie de espelho invertido da sociedade, destacando os vícios e defeitos das relações sociais. Todavia, ao longo do tempo, sua presença, muitas vezes incômoda, foi sendo afastada dos espaços oficiais como reinos e cortes medievais.

De acordo com a autora supracitada, tendências moralizantes e domesticadoras do riso, como a Contrarreforma da Igreja Católica, podem ter sido causas possíveis ao banimento e até mesmo à perseguição dessas figuras que, através dos excessos do ridículo, eram capazes de realizar críticas corrosivas aos detentores do poder.

Todavia, Lopes (2001) afirma que, sobretudo ao longo do século XX, a tradição cômico-popular da bufonaria seria retomada como alvo de grande interesse pelas mais variadas formas teatrais, como as experimentações cênicas de movimentos de vanguarda como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, ou as práticas artísticas de encenadores como Meyerhold, Tadeusz Kantor e Brecht.<sup>27</sup> Nesse contexto, o vigor físico bufo e as lógicas corpóreas fora da norma passam a ser entendidas como uma importante técnica atoral, alvo da investigação de pedagogos que se dedicam ao estudo da máscara teatral, como Phillipe Gaulier e Jacques Lecoq.

Tomando como base a descrição do trecho inicial do espetáculo *Instintos Ocultos*, observo uma primeira característica importante do trabalho de Bassi em relação ao bufão: ele não opera com a bufonaria pelo viés da deformação corpórea – associada ao histórico marginal desses seres e também aos estudos das artes da cena.

Bassi comumente se apresenta vestindo terno, gravata, sapato social e, em alguns espetáculos, utiliza até uma maleta de executivo, indumentárias muito distantes do imaginário de monstruosidade carregado pelos bufões. O próprio artista esclarece que a opção por utilizar costumeiramente um figurino discreto, diferente da caracterização excêntrica da bufonaria, parte de uma premissa de potencialização das relações com a assistência, gerando surpresas sobre o espectador com o objetivo de “[...] alargar o campo do jogo.” (BASSI, 2001, p. 34).

Entrando em cena com essa indumentária sóbria, sem exageros ou desvios aparentes, em consonância com o jeito austero que ele costuma demonstrar nos primeiros momentos de atuação, o artista cria uma cena inicial dotada de formalidade – seja pela ausência de sorrisos ou movimentos bruscos, seja por sua corporeidade altiva, cabeça e coluna excessivamente eretas, ou, ainda, por falar do alto de um palanque, dirigindo-se aos espectadores de cima para baixo – para, posteriormente, surpreender sua assistência ao romper com a seriedade. Assim, o artista não facilita o trabalho da instância espectral, deixando-a sem saber as surpresas que seu jogo cômico e irônico reservará, nem quais serão seus limites.

Bassi (2002b) destaca também que muitos palhaços do início do século XX utilizavam uma cartola para compor seu figurino, símbolo do estilo de vida dos detentores de dinheiro e poder. Segundo ele, mesmo que

<sup>27</sup> Maiores informações sobre o tema podem ser encontradas na tese de Doutorado de Elizabeth Lopes: *Ainda é Tempo de Bufões* (USP – 2001), bem como na dissertação de Juliana Jardim Barboza: *O Ator Transparente: O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo*: MADRUGADA (USP – 2001).

o restante da indumentária clownesca lembrasse a de um mendigo, lá estava a cartola, ironizando tanto o pedantismo dos homens mais abastados, como o desejo dos pobres em alcançar importância e valor social.

Bassi, que atuou como palhaço em seus primeiros anos de carreira artística, ainda nos espetáculos circenses de sua família, costuma falar do palhaço ao tratar de seus modos de criação, aproximando a bufonaria da palhaçaria. Mais do que se apegar a diferenças entre as duas categorias, parece-me que, a esse artista, a relação entre essas linguagens se dá mediante processos de contágio, postura que privilegia as intensidades contestadoras desses tipos cômicos. Em suas palavras:

[...] o palhaço era a alma e o espírito do circo; era ele que podia falar. Porque os malabaristas não falavam, os acrobatas não diziam nada tampouco. Porém o palhaço falava diretamente e interpretava as opiniões, as idéias políticas também, de seu público; público popular, público da rua, público de classe pobre e o público amava o palhaço, porque interpretava suas opiniões. Era a voz do pobre, era a alma, o espírito do povo. Eu venho desta tradição antiga do circo como lugar de informações e o palhaço como olho irônico e divertido sobre o mundo, com opiniões políticas. (BASSI, 2002b).

Assim, esta pesquisa entende que palhaços e bufões são figuras historicamente distintas, mas que guardam potentes ligações de proximidade, sobretudo no tocante a sua pulsão desestruturadora que pode expor e violar normas e relações de poder. Bolognesi (2003) afirma que alguns historiadores do circo atribuem ao acrobata e cavaleiro Tom Belling o início do uso do nariz vermelho em cenas cômicas, na segunda metade do século XIX, quando o artista, após problemas com o dono do circo, teria adentrado o picadeiro de maneira atrapalhada, tropeçando e caindo com o rosto no chão, o que teria lhe rendido o nariz avermelhado e os aplausos entusiasmados do público. Outra versão atribuiria o nariz vermelho ao frio e ao excesso de bebida do artista, dando início à configuração que chega até hoje acerca do palhaço. A proximidade entre palhaçaria e bufonaria é destacada por Burnier (2001, p. 208):

O clown também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele [...] sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe

dão o poder de zombar de tudo e todos impunemente. O princípio desmistificador do riso [...] fundamentado, basicamente, na figura do palhaço.

Ressaltando a utilização da cartola nos palhaços como elemento de contestação e ironia dos marginalizados, Bassi segue a mesma lógica sarcástica de desmistificação sobre as aparências e instituições quando opta pelo uso do terno preto em suas atuações, alusão à seriedade e à aura de sucesso de homens considerados nos dias de hoje como socialmente importantes.

Trajado como poderia estar vestido um político tradicional ou um empresário, Bassi cria suas cenas operando a relativização e o ataque ao que chama de “mundo sério”. Como afirma Lecoq (2010), a bufonaria aborda, sobretudo, a dimensão social das relações humanas, denunciando os absurdos do poder, seus valores e hierarquias.

Logo, pensando na bufonaria operada por Bassi, entendo que, ao utilizar uma indumentária formal como o terno e abrir mão das deformidades corpóreas explícitas em suas atuações, ele subverte e potencializa a lógica de marginalidade associada à bufonaria daqueles que carregam no próprio corpo as marcas da excepcionalidade.

Ele se traveste de “homem sério”, seja em sua constituição visual, seja através de atos dotados de sobriedade inicial, para se aproximar e ampliar as críticas e denúncias sobre as instâncias do poder e seus representantes, em ataques críticos desenvolvidos do interior de suas estruturas, presentificando a deformação dos ordenamentos sociais.

Nesse contexto, desejando adentrar mais no *modus operandi* deveras específico desse bufão, analisarei o início do espetáculo teatral B.O.B. - *Best of Bassi*<sup>28</sup> – criado em 2013 e defendido pelo próprio artista como uma retrospectiva dos melhores momentos de seus então últimos dez anos de trabalho, e cujas cenas, excetuando-se a que descreverei a seguir, foram todas escolhidas de *Instintos Ocultos*, obra realizada desde 1993.

## 2.2 COMICIDADE E POLÍTICA

A apresentação de *Best of Bassi* no Rio de Janeiro começa com um jovem apresentador de roupa social e gravata borboleta que anuncia

---

<sup>28</sup> Apresentado no Rio de Janeiro no encerramento do 2º Festival Internacional de Circo, em 18 de maio de 2014.

orgulhosamente a presença de “[...] uma figura imprescindível e vital para esta nação”. Pedindo à assistência uma calorosa salva de palmas, ele chama ao espaço cênico o Vice-presidente da FIFA.<sup>29</sup> Ao som de algumas palmas, gritos, assovios e muitas vaias dos espectadores, Bassi entra em cena trajando seu terno preto e gravata vermelha e, desta vez, usando óculos escuros de estilo esportivo.

Enquanto uma música clássica imponente invade o espaço, Bassi caminha sério, cabeça altiva e passos decididos, acompanhado por um rapaz que veste camiseta e calça também pretas, figura que lembra um segurança ou leão de chácara. Junto com eles, entram em cena alguns jovens com camisas da seleção brasileira de futebol, segurando grandes bandeiras do Brasil. Bassi acena para a assistência e a música se mistura aos protestos dos espectadores, que batem palmas todos juntos como se fora previamente combinado, e bradam em coro de forma ritmada: “Não vai ter Copa! Não vai ter Copa!”.

Bassi sobe até o alto de um palanque de cinco degraus que está ao centro do espaço cênico e executa algumas posições corpóreas com os braços abertos, como se fosse uma figura pública saída do universo dos comícios políticos. Ele, então, faz sinal para que os jovens localizados ao lado do tablado balancem as bandeiras brasileiras e, pegando um microfone, inicia seu discurso de forma calma e pausada, proferido em língua inglesa. O discurso vai sendo traduzido pelo jovem apresentador, que se atrapalha diversas vezes com a tradução, sendo auxiliado por uma das portadoras da bandeira nacional, num jogo ridículo e cômico. Bassi diz:

Eu estou muito feliz por estar no Rio de Janeiro apenas algumas semanas antes do início da melhor Copa do Mundo de todos os tempos! (*Muitas vaias da assistência.*). Eu entendo que algumas pessoas não concordam com o que temos feito. Mas nós os chamamos de fracassados! (*A ironia presente no discurso de Bassi vai fazendo com que as vaias dos espectadores deem lugar a risos e gargalhadas debochadas.*). Eu entendo o descontentamento de algumas pessoas pelo uso do dinheiro público para construir estádios e obras de infraestrutura que depois beneficiarão a poucos. (*Esperando alguns instantes pela tradução e percebendo que o tradutor mais uma vez o olha aturdido, sem saber como traduzir, Bassi afirma em tom de irritação.*). Nada funciona no Rio, eu quero um

<sup>29</sup> Fédération Internationale de Football Association, órgão internacional responsável pela supervisão e organização dos torneios da Copa do Mundo.

tradutor de verdade! (*Risos e palmas da assistência. O apresentador traduz: Ele gosta muito do tradutor dele!*). Eu também entendo que voluntários trabalham sem dinheiro por todo o Brasil pela Copa do Mundo e pelo benefício da FIFA. Isso pode deixar algumas pessoas com raiva. Mas nós não nos importamos! Danem-se! (*Bassi faz um gesto cruzando os braços, "dando uma banana" para os opositores*). Eu também entendo que o futebol, tão amado no Brasil... Futebol para as criancinhas e para os pobres é algo muito caro... Não é possível comprar entradas para os estádios. Eu pensei sobre isso e me senti envergonhado. Então nós falamos com as pessoas da FIFA e decidimos dar todo o nosso dinheiro para que as pessoas pobres comprem os ingressos. (*Bassi retira do bolso diversos tíquetes e mostra aos espectadores, ingressos de fantasia para os jogos da Copa que seriam distribuídos ao final do espetáculo*). Eu doei minha casa, meu carro e minha esposa para comprar ingressos para as pessoas pobres. E após a apresentação daremos ingressos gratuitos para todos que estão aqui. (*Mais vaias da assistência. Um espectador grita: "Fora!"*). Se... Se... Se vocês derem uma boa recepção ao meu espetáculo. (*Alguns espectadores batem palma, outros respondem entre risos: "Não!" e Bassi faz mais algumas vezes o sinal de "dar bananas" com os braços*). Senhoras e senhores: eu quero mostrar como nós da FIFA entendemos o verdadeiro Brasil!<sup>30</sup> (BASSI, 2014, grifos nossos).

Após o discurso, Bassi faz uma pausa e realiza um sinal com a mão. Uma música *funk* começa a tocar. Ele dança, inicialmente com passos tímidos, e vai aumentando cada vez mais a amplitude de seus gestos, balançando o quadril para frente e para trás, até virar de costas e sacudir freneticamente as nádegas para a assistência, enquanto se ouvem os versos "É som de preto/De favelado/Mas quando toca/Ninguém fica parado"<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> "I am very happy to be in Rio de Janeiro just a few weeks before the beginning of the best World Coup ever! I understand that some people do not agree with what we have done. But we call them losers! I understand that for some people to use public money to make stadiums and infrastructures that after become private profits for few can be upsetting. Nothing works in Rio, I want a real translator! I also understand that volunteers work all over Brazil for the World Coup without money and for our profit in Fifa... It can get some people angry. But we don't care. Fuck them! I also understand football, so loved in Brazil... Football for little children and for poor people is unfundable... It's not possible to buy tickets for the stadium. I thought about this and I felt ashamed. And so we have spoken together all the people in Fifa and we have decided to give all our money to buy tickets for poor people. I have given my house, my car and my wife to buy tickets for poor people. And after the show we will give free tickets to everybody in this place. If... If... If you give my show a good reception. Ladies and gentlemen: I want to show how we in Fifa understand the real Brazil!" Transcrição do registro videográfico em anexo. Tradução minha.

<sup>31</sup> *Som de preto*, de Amilcka e Chocolate. Esta pesquisa não encontrou mais referências sobre a música.

Bassi realiza diversos movimentos em uma dança ridícula, e vai tirando a gravata vermelha, girando-a no ar. Ele tira o paletó e os jovens, até então segurando as bandeiras do Brasil, estouram artefatos que enchem o ar com pedaços de papel colorido. Eles cruzam o espaço cênico empunhando as bandeiras e, meio perdidos pelo espaço, sem uma organização clara, vão dançando de forma simpática, às vezes sorriem para a assistência.

Sem tirar os óculos escuros, Bassi coloca um nariz de palhaço e continua a dançar, o que pode indicar tanto uma relação de escárnio sobre a figura de poder que ele representa nessa cena, como alude à utilização deste elemento em diversas manifestações de cunho político, quando manifestantes usam narizes de palhaço para denunciar suas demandas críticas acerca de fatos que desejam reivindicar.

Os jovens que seguravam as bandeiras nacionais começam, então, a executar diversas acrobacias, como cambalhotas e saltos mortais. A música dá defeito, como se o CD tivesse engatado no aparelho, e depois volta a tocar normalmente. Cada vez que a faixa musical ia acabando e os acrobatas diminuía o ritmo da movimentação, Bassi exigia como um déspota, batendo palmas e os pés nos degraus: "Outra Vez! Outra vez! Mais! Mais!".

Um rapaz entra em cena e realiza malabarismos com bolas de futebol verde-e-amarelas, primeiro uma bola e depois várias ao mesmo tempo, jogando-as para o alto e as pegando no ar. No alto do palanque, Bassi levanta o dedo e grita como uma criança que também deseja brincar: "Eu! Eu!". Ele deita sobre uma espécie de banquinho, que serve de apoio para as costas e a cabeça, joga as pernas para o ar e tenta manipular as bolas de futebol com os pés.<sup>32</sup> As bolas caem e Bassi desiste de seu número acrobático. Ele se levanta e brada do penúltimo degrau: "Stop!". Corte seco na música.

Assim, antecedendo em quatro semanas a realização da Copa do Mundo de Futebol em território brasileiro<sup>33</sup>, Bassi se apresenta diante de uma plateia de cerca de duzentas pessoas como se fosse o Vice-presidente da FIFA, um dos responsáveis pela organização e realização do polêmico megaevento, encontro esportivo internacional que fora, e ainda é, alvo de inúmeras denúncias – como, por exemplo, gastos excessivos de recursos públicos na construção dos estádios enquanto áreas como saúde e

<sup>32</sup> Conhecido como exímio malabarista desde a juventude nos picadeiros, Bassi é especializado na técnica chamada de *antepodismo* – modalidade de acrobacia circense em que o artista controla e manipula objetos utilizando pés e mãos, geralmente com as costas apoiadas no chão ou em uma pequena banquetta. Em *Instintos Ocultos* (2011), o artista chega a girar um piano de tamanho natural, mantendo as pernas para o ar e rodando o grande instrumento com os pés até atingir uma velocidade considerável.

<sup>33</sup> A Copa do Mundo foi realizada no Brasil de 12 de junho de 2014 a 13 de julho do mesmo ano.



educação sofrem pela falta de investimento, obras públicas inacabadas nas doze cidades que sediaram os jogos e indícios de superfaturamento e improbidade administrativa<sup>34</sup>.

Por meio da paródia de um discurso oficial, Bassi cria uma cena cômica e ao mesmo tempo transgressora do *status quo*. Agamben (2007) esclarece que remonta ao mundo clássico a acepção mais antiga da paródia, termo derivado de *paroidous* e que dizia respeito à separação acidental entre canto e palavra na música grega. Na recitação dos poemas homéricos deveria haver nexos entre a melodia e o ritmo da palavra, uma instância acompanhando a outra, ocorrendo as paródias quando essa ligação era rompida por momentos de erro, eventos discordantes que provocavam divertimento e risadas nos atenienses. O autor ressalta ainda duas características marcantes à paródia: a dependência a um modelo preexistente – o pré-texto parodiado cuja seriedade é transformada em substância cômica – e a conservação de elementos formais contaminados pelo ridículo e pela incongruência.

Hutcheon (1985), por sua vez, define a paródia como fragmento ou obra que transforma ironicamente um texto preexistente, criando a zombaria mediante o emprego de toda sorte de efeitos cômicos. A distância entre o texto parodiado e o parodiante é marcada por uma separação crítica preenchida pela ironia. A paródia é ao mesmo tempo citação e criação original, mantendo com o pré-texto estreitas relações intertextuais, quando o objeto parodiado é exibido em nuances que muitas vezes passariam despercebidas aos olhares cotidianos mais desatentos, características destacadas por meio do excesso e do exagero.

Conforme destaca Propp (1992), a paródia transita pela imitação das características exteriores e peculiaridades de um indivíduo ou de fenômenos da vida, carregando a negação do sentido interior do objeto da parodização, demonstrando que por trás das aparências há um vazio contraditório uma vez que as operações paródicas atuam como “[...] um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” (PROPP, 1992, p. 85).

A paródia presente nessa atuação de Bassi carrega, portanto, porções de inadequação em seu afrouxamento com os vínculos da seriedade, ridicularizando a suposta ordem de poderes instituídos, provocando deslizamentos de sentidos pela captura e inversão das imagens e valores que evoca criticamente.

<sup>34</sup> Maiores informações sobre essas denúncias podem ser obtidas em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/das-12-arenas-da-copa-10-estao-envolvidas-em-denuncias-de-corrupcao>. Acesso em 2 mar. 2019.

Nesse contexto, Bassi contraria, em seu discurso como Vice-presidente da FIFA, a lógica muitas vezes demagógica das figuras públicas, que dizem meias verdades e se esforçam para parecer simpáticas, colocando-se na posição de um taciturno organizador da Copa do Mundo que descortina assuntos nebulosos: o uso do dinheiro público em obras que não servirão à melhoria da qualidade de vida de uma grande parcela da população do país; os preços exorbitantes dos ingressos para assistir aos jogos; o número considerável de trabalhadores voluntários diante de um evento que movimentou enormes quantias financeiras.

Indo mais além, o artista assume em suas palavras uma espécie de franco falar, trazendo à tona, em tom confessional, a hipocrisia que por vezes permeia as entrelinhas de discursos e atos oficiais. Bassi diz frases como: “[...] estou muito feliz por estar no Rio de Janeiro apenas algumas semanas antes do início da melhor Copa do Mundo de todos os tempos!”<sup>35</sup> e “Eu entendo o descontentamento de algumas pessoas [...]”; para, logo em seguida, evidenciar a suposta posição dos organizadores do evento diante de opiniões contrárias aos seus interesses: “[...] nós não nos importamos! Danem-se!”; pois, aos opositores: “[...] nós os chamamos de fracassados!”.

Destaco, ainda, a opção de Bassi por proferir ironicamente o discurso de seu vice-presidente em língua inglesa, o que parece evidenciar, por meio de um jogo irônico, os jogos de poder e assujeitamento a que estamos submetidos. Cotidianamente somos afetados por negociatas e decisões de cunho internacional, impostas de cima para baixo pela ordem macropolítica, do âmbito dos grandes empresários e ocupantes de cargos políticos – dinâmicas que ajudamos a perpetuar pelos processos de captura do próprio desejo e vitalidade social, quando o capital se encarrega de intensificar a vida e otimizar as relações desejantes, numa apropriação que é anônima, instável e flexível (PELBART, 2007).

Entendo que nessa cena Bassi cria jogos que se aproximam do conceito de jogo desenvolvido por Courtney (2006, p. 23), como “[...] um exercício artificial de forças que, por falta de exercício natural, tornam-se tão dispostas para a libertação que se aliviam através de ações simuladas.”. Por meio de sua atividade paródica do Vice-presidente da FIFA, o artista simula uma situação praticamente irreal, fato que o espectador dificilmente

<sup>35</sup> Frase que remete a diversas declarações de Joseph Blatter, presidente da Fifa, sobre a realização da Copa em solo brasileiro, como: “Estou certo que teremos uma Copa do Mundo excepcional no país do futebol.” e “Será uma grande Copa do Mundo e esperamos que seja a melhor de todos os tempos”. Disponível em: <http://esporte.ig.com.br/futebol/fifa+divulga+datas+da+copa+do+mundo+de+2014+comeca+em+12+de+junho/n1597103158948.html>. Acesso em: 7 abr. 2019.

vivenciaria em seu cotidiano, quando um dos organizadores da Copa assume publicamente os problemas e polêmicas que envolvem o evento, reproduzindo ainda o caráter inescrupuloso e cínico desta situação.

Assim, Bassi se utiliza do artifício do jogo cômico e da paródia para atacar criticamente a artificialidade das instâncias de poder e suas aparências, lançando luzes sobre problemas que giram em torno dos interesses e ações dessas instituições. Nesse contexto, os gestos demagógicos grandiloquentes realizados por Bassi ao adentrar o espaço cênico, como acenar para a população e abrir os braços diante do povo, logo darão lugar a diversas “bananas” que o artista realiza para a plateia, obtendo como resposta um coro de vaias dos espectadores – que claramente não são vaias contra Bassi mas contra a figura de poder e hierarquia que ele encarna, contra os absurdos instituídos que presentifica<sup>36</sup> e denuncia a partir do próprio corpo.

Pensando na dinâmica de simulação assumida pelo jogo de Bassi, se é próprio do fenômeno cênico o atravessamento entre as instâncias do real e do ficcional, por seu caráter efêmero e imediato que implica na presença física simultânea dos corpos tanto do artista como de seus espectadores, no *aqui-agora* do evento (FÉRAL, 2012), esse artista embaralha ainda mais os possíveis limites entre ficção e realidade, pois, ao mesmo tempo em que ele representa na cena um dos organizadores da Copa do Mundo, em nenhum momento é permitido ao espectador esquecer que está diante das provocações do bufão Leo Bassi.

Além disso, mesmo que nos entreguemos, como espectadores, a seu jogo de ironia, esse artista nos remete ininterruptamente aos fatos da realidade que ataca, produzindo um riso que é dotado de dubiedade, ao oscilar entre a diversão ocasionada pela identificação sobre aquilo que seu discurso descortina e a indignação suscitada pelas problemáticas que ele critica. Ancorado em fatos da realidade e os utilizando como trampolim a um evento crítico, o artista se utiliza do exagero da bufonaria para presentificar o caos institucional que nos afeta.

Bassi gera, portanto, uma cena dotada de abertura às intensidades da reflexão e da transgressão derrisória, matriz sensível capaz de absorver e articular acontecimentos, normas e valores atinentes aos ordenamentos

<sup>36</sup> Este estudo entende o verbo *presentificar* e suas derivações (*presentificação*, *presentificado*) no contexto apontado por Guinsburg (2001), quando este autor explana que o ato teatral mais do que representação é presentificação, pois é intencional – objetivando determinada(s) finalidade(s) – e, ao mesmo tempo, constitui-se num ato original, ato de criação único, inexistente anteriormente, praticado na presença do aqui e agora e fundamentado no corpo do ator/artista.

sociais, devolvendo-os ao espectador de maneira cômica e sarcástica. Em entrevista ao palhaço e pesquisador José Regino de Oliveira, Bassi esclarece uma de suas estratégias no tocante a sua perspectiva de trabalho crítico sobre a vida cotidiana:

Antes de tudo faço uma pesquisa *jornalista* sobre a cultura do país, sobre temas políticos, leio os jornais, necessito informações. Depois também, quando chego a um país que não conheço falo com os taxistas, motoristas, falo com os garçons, procuro tocar nos temas que vou trabalhar para ver se eles entendem ou não. Nunca faço o mesmo espetáculo de um lugar a outro e tão pouco o problema de línguas é importante, o importante é a mentalidade. [...]. Em um mesmo país tudo pode mudar. É muito problemático, eu chego e preciso de um tempo para me adaptar. No primeiro, no segundo dia o espetáculo não é bom, eu necessito ver a reação do público. (BASSI, 2008, p. 132).

Estabelecendo como maneira de fazer uma imersão nos acontecimentos e temas que mobilizam os espectadores do lugar em que ele vai se apresentar, Bassi constrói, por tentativa e erro, eventos cênicos que afetam e reverberam seu caráter provocativo junto à assistência, em jogos cuja potência crítica será testada na dinâmica do encontro com a alteridade.

Huizinga (2001) define o jogo como ruptura ou suspensão momentânea da rotina e da seriedade do cotidiano/realidade. O jogo de bufonaria criado por Bassi se serve dessa aparente seriedade anódina e das contradições que a atravessam para dar corpo a deformidades político-sociais, suspendendo as amarras da aparência por meio do escárnio e do riso coletivo. Nas palavras do próprio artista sobre o jogo:

[...] quando estou na cena, eu quero jogar até não poder mais. E não só fisicamente, mas também filosoficamente, conceitualmente. Buscar um jogo maior, cada vez maior, ter o público contigo [...] é um prazer enorme fazer com que as pessoas te escutem, riam de você; saber que as pessoas estão contigo é uma sensação de poder, de felicidade. E, nessa mistura, buscar as consequências mais longe. Esse é o sentido do jogo. (BASSI, 2011, p. 34).

Dessa forma, a bufonaria engendrada por Bassi busca a criação de uma relação de proximidade com os espectadores a partir da identificação de vicissitudes e demandas que os envolvem. Confundindo as possíveis fronteiras entre o real e o ficcional, este bufão constrói jogos que se ancoram

em uma perspectiva crítica da realidade para ativar um exercício de forças sarcásticas sobre o alvo que deseja atacar, produzindo uma espécie de superfície espelhada capaz de presentificar as porções humanas e sociais invertidas e degradadas.

Ultrapassando, portanto, uma imagem mais tradicional que pode ser alimentada acerca da bufonaria, Bassi vai além do foco no desvio corporal do bufão, não exibindo deformidades corpóreas ou traços físicos destoantes da chamada "normatividade", abstração que constrói e povoa mentes e preconceitos. Antes, o artista se deixa contaminar pelos princípios comportamentais e ideológicos dessa tipologia cômica e sarcástica. Lopes (2005, p. 17) ressalta que a ambiguidade provocada pela linguagem do bufão:

[...] não cessa nas energias que o potencializam, ou no físico que o caracteriza, mas também forra o fundo de suas convicções acerca do mundo em que vive. O bufão representa o ser humano em estado bruto – amoral, complexo, múltiplo – podendo ser comparado, ao mesmo tempo, ao veneno e à cura.

Seja qual for a imagem relacionada a ele que, certamente, todos temos no fundo da nossa memória, sua importância vai muito além da construção de uma personagem histriônica. [...] **o bufão é um catalisador de valores e códigos culturais, com capacidade de produzir processos perceptivos em termos especificamente teatrais.** (grifos nossos).

Operando com os conceitos que giram em torno da bufonaria, como discursos ácidos, subversão dos padrões e presentificação das deformidades da humanidade, as quais não se restringem à deformação corpórea, Bassi produz jogos que apontam para perspectivas críticas e reflexões sobre valores e normas. Instaurando um fenômeno dotado de dubiedade, esse bufão aponta para um riso ambíguo, pois, se por um lado é divertido estar diante da atuação do artista, por outro, a comicidade aqui surge contaminada pelo amargor do encontro com os dissabores dos poderes que nos constituem e assujeitam.

Contudo, pode-se perceber, na cena sob análise, que, embora a bufonaria de Bassi aponte para as deformidades sociais, despertando por diversas vezes o riso da plateia, a comicidade aqui é operada sobre fatos que também nos afetam e causam revolta. Em última análise, rir da cena de Bassi é rir de nossa própria "desgraça", como se ele colocasse um espelho diante dos nossos olhos para que observemos de perto as porções sociais degradadas que nos atravessam e constituem.

Objetivando pensar *como* Bassi cria seus jogos de poder e ironia, desejo aproximar essa análise de dois dos princípios cômicos estudados por Andrade (2005): o contraste e a quebra de padrões<sup>37</sup>. Matriz de comicidade que percebo estar intimamente ligada às práticas desse bufão, o *contraste* ou *jogo de oposições* é responsável pelo caráter fortemente irônico da atuação do bufão, quando instâncias aparentemente opostas são friccionadas, o que reforça as instabilidades e incongruências no âmbito da cena que ele constrói junto com os espectadores.

Nesta linha de jogo cômico, pensando uma vez mais no discurso de Bassi, há uma oposição evidente entre a postura aparentemente compreensiva do vice-presidente da FIFA quanto àqueles que o criticam e a sua repentina substituição pelo desprezo descarado.

Aqui, a grande felicidade ressaltada pelo bufão em estar na cidade do Rio de Janeiro pouco antes da realização da Copa do Mundo logo dará lugar à irritação e à reivindicação de querer um tradutor melhor, “[...] um tradutor de verdade”, pois “Nada funciona no Rio [...]” – momento em que o artista recebe a aprovação dos espectadores cariocas por meio de palmas, como se compartilhassem da mesma opinião e se identificassem por sofrerem no próprio corpo com o caos dos serviços públicos e privados da cidade.

Observe, ainda, esse trânsito pelos contrastes para além das frases proferidas por Bassi, ao pensar na figura de autoridade que ele presentifica (em elementos sobre os quais já discorri, como a utilização do terno e a realização do discurso do alto do palanque) e que será rompida por uma dança exagerada, balançando o quadril e as nádegas ao som de música *funk*.

Ressalto também a tentativa frustrada de Bassi ao realizar o malabarismo das bolas de futebol com os pés, o que resulta em fracasso. A figura formal que ele encarnava até então agora levanta a mão e grita tal qual uma criança ao ver as bolas: “Eu! Eu!”, como se destacasse que também deseja brincar, ação que termina desastrosamente com os objetos esféricos caindo pelos lados do palanque, insucesso que humaniza ainda mais a sua figura e se opõe à austeridade que ele construíra até então.

Ademais, a própria estrutura da apresentação acrobática após o discurso de Bassi indica esse atravessamento pelo jogo das oposições, pois ela remete às festas de exaltação de grandes eventos, como a cerimônia

<sup>37</sup> A autora investiga em sua tese de doutoramento **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: procedimentos metodológicos para o trabalho do ator (UNIRIO, 2005), o que denomina como *matrizes de comicidade*, princípios capazes de gerar o fenômeno cômico nas artes da cena. Entre essas matrizes Andrade elenca: *o inesperado, a quebra do padrão, o exagero, a repetição, o corpo mecânico, o grotesco, o contraste e a triangulação*.

de abertura da Copa do Mundo, por exemplo, com muitas bandeiras nacionais e jovens de aparência saudável e simpática realizando acrobacias previamente ensaiadas.

Contudo, a festa desse bufão adquire um caráter desorganizado, caótico, incluindo danças que parecem improvisadas e defeitos na música. Assim, a fricção de camadas de sentido opostas vai gerando uma cena de cunho irônico que indica o caráter complexo das estruturas de poder e seus jogos de aparência, bem como a fragilidade de ideias como estabilidade e seriedade.

Além disso, também identifico na atuação bufa de Bassi a criação da *quebra de padrões*, princípio cômico relacionado à produção de situações surpreendentes e à busca pelo inesperado. Conforme destaca Andrade (2005, p. 51):

O cômico é um mecanismo de subversão e destruição [...]. O ser humano, em geral, possui um conjunto de ideias que considera a norma, o padrão. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à via moral e intelectual. Provocam a comicidade os desvios, as quebras da norma ou do padrão.

Em seu discurso, Bassi rompe com o que poderia ser esperado de um padrão coerente, instaurando a contradição como *modus operandi*: ele entra em cena como um dos responsáveis pela organização da Copa, dizendo-se muito feliz por sua realização no Brasil, para depois desqualificar os possíveis opositores e críticos ao evento e, logo em seguida, assumir uma posição de pesar pela lógica financeira excludente do mesmo evento, propondo uma solução através da doação de bens que possibilitassem a compra dos ingressos para os jogos, mas apenas se (e ele destaca três vezes a condição do "Se...") os espectadores dessem em troca uma boa recepção ao espetáculo.

Nesse aspecto, inesperado e incongruência permeiam praticamente toda a cena de Bassi sob análise, o que pode ser observado de forma ainda mais clara no trecho do discurso em que o vice-presidente bufão faz um exercício de *mea culpa*, confessando estar envergonhado diante do fato de as pessoas pobres não terem condições financeiras para comprar as entradas para assistir aos jogos – o que contrariaria a própria lógica da oferta e da procura que torna os ingressos tão caros.

E vem a solução, mais irreal ainda: os membros da FIFA dariam todos os seus bens para que os brasileiros sem dinheiro pudessem adquirir as entradas. O vice-presidente da FIFA doaria, inclusive, casa, carro e até

mesmo a própria esposa para assegurar seu intento – este último fator, a esposa como um bem similar aos bens financeiros, remete, ainda, a uma equiparação irônica entre pessoas e objetos tantas vezes presente no sistema capitalista, como se tudo e todos estivessem à venda.

Ademais, complexificando mais uma vez seu jogo transgressivo, embaralhando escárnio e denúncia, a lógica de troca capitalista não está excluída mesmo no interior de uma suposta “iniciativa louvável” da FIFA, pois os ingressos gratuitos aos jogos somente seriam distribuídos mediante a boa recepção do espetáculo por parte da assistência.

Mais do que presentificar as contradições de uma pessoa, Bassi espelha, em seu discurso permeado pela instabilidade, os absurdos instituídos do próprio sistema baseado no capital e na exploração dos mais frágeis, seja economicamente, seja socialmente – exploração que também pode ser observada de maneira metafórica na apresentação acrobática que ocorre após o seu discurso inicial, pois cada vez que os jovens iam parando seus movimentos o bufão batia os pés no palanque e exigia como um tirano: “Outra vez! Mais! Mais!”.

Neste âmbito, se, por um lado, Bassi se coloca numa instância superior, presentificando as contradições do poder, em outro viés, o bufão também inclui o comportamento dos espectadores no interior dessa perspectiva crítica. Após a finalização de seu discurso ironicamente funesto, que despertara inúmeras vaias de descontentamento da plateia, logo a assistência estará envolvida pela apresentação dos acrobatas, pulsando junto com a batida da música *funk* e torcendo para que os saltos daqueles jovens deem certo, vibrando entre gritos e palmas com a virtuosidade de suas realizações, como se, acompanhando a incitação do bufão, também impuséssemos, como espectadores e consumidores ávidos: “Mais! Mais!”.

Na mesma medida em que nós, enquanto espectadores, somos capazes de vaiar a fala rasgadamente impositiva desse bufão, que põe em jogo as lógicas de opressão e exploração do capital, também somos capazes de nos deleitar e deixar contaminar pelas mesmas estruturas, ovacionando a apresentação de corpos jovens, virtuosos, plenos de força física, destreza e simpatia.

Além disso, é impossível esquecer que, ao mesmo tempo em que os versos da música ocupam em alto som o espaço cênico, repetindo insistentemente: “É som de preto, de favelado/ Mas quando toca ninguém fica parado.”, o que os espectadores podem ver é o corpo do artista – branco, europeu – dançando e animando uma plateia que em sua maioria também parece composta por pessoas de classe média, muito distantes do



cotidiano da cultura periférica de onde o *funk* fora deslocado. Enquanto a assistência bate palmas e se requebra, seguindo a pulsação da música, um jovem negro ocupa o centro do palco e dança com a camisa da seleção brasileira de futebol, gerando ainda mais aplausos na plateia.

Logo, espectadores e participantes também ajudam a compor esse espetáculo ridículo e medonho de apropriação e objetificação racial, entregando-se animadamente a um ritual que se utiliza superficialmente e consome elementos da periferia sem demonstrar questionamento ou interesse genuíno no enfrentamento das problemáticas que recaem sobre o cotidiano opressivo de uma imensa gama da população brasileira que vive em favelas e comunidades de baixo poder aquisitivo.

Dessa forma, se Bassi é capaz de tornar presente em cena “o outro lado” sinistro do poder, ele também mobiliza “o outro lado” do espectador, pois seria muito reconfortante acreditar em polos claramente definidos: eles *versus* nós; os poderes instituídos *versus* nós que tentamos resistir. Bassi aponta para a diluição dessas fronteiras, ativando as nossas próprias contradições, o que também pode ser observado ao final do espetáculo B.O.B., quando, após toda a crítica empreendida contra os desmandos inerentes à realização da Copa do Mundo no Brasil, o bufão afirma ter em seu poder quatro mil ingressos para os jogos de futebol do megaevento e que deseja distribuí-los à sua assistência.

Enquanto alguns espectadores iniciam uma vaia tímida, diversas pessoas se levantam de seus lugares para pegar as entradas que são jogadas pelos jovens acrobatas, para descobrir, então, que são ingressos de fantasia. É deveras interessante notar que a mesma plateia que se esforçou em bradar gritos de “Não vai ter Copa!” é aquela que agora se coloca em alvoroço para alcançar os supostos ingressos ao evento que tanto critica.

Assim, o bufão não permite que o espectador e participante de sua cena esqueça que os mecanismos pós-modernos do poder operam por dentro, em escala molecular, e não atuam somente de fora ou acima dos sujeitos, incidindo “[...] diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar.”<sup>38</sup> (PELBART, 2007, p. 57).

Essa parece ser a derradeira problematização que o bufão lança sem condescendência, uma vez que em nossas percepções, nossos modos de sentir e desejar, somos, ao mesmo tempo, vítimas e algozes desse sistema de

<sup>38</sup> A essa dimensão de captura do poder e do capital sobre a vida, Pelbart (2007) denomina como *biopoder*, oposto à *biopotência* – potência da vida, inesgotável em seus sentidos e que extrapola as estruturas de comando e os poderes constituídos que os pretendem vampirizar.

exploração e opressão, pois tentamos lutar contra ele e concomitantemente perpetuamos sua criação a cada instante.

Após reforçar que os ingressos são de mentira, Bassi destaca que os bufões brincam com a mentira e com a verdade, pois seria próprio do ser humano o desejo de acreditar. E, neste sentido, o artista afirma que banqueiros, políticos corruptos e membros da FIFA se aproveitam para manipular as crenças do povo, cabendo ao bufão ressaltar a falsidade que permeia essas relações. Acerca do fenômeno crítico que a atuação de um bufão pode ensejar, Bassi discorre:

Eu não fiz nenhum estudo formal, mas tentei educar a mim mesmo como autodidata e aos dezenove anos decido aprender isto dos bufões, para ver um pouco de onde vinha toda essa tradição do circo. E fui sistematicamente nas livrarias, bibliotecas, aprendi a ler e descobri então um mundo que suspeitava mas que não conhecia direito... De **um papel político destes bufões** do século XII e XIII europeus. E me encantou esta coisa. E decido nesse momento mudar, quando pude, mudar minha vida e tentar devolver a... Ter essa função de crítica à sociedade. [...]. Depois fui para a rua, aí lentamente todos meus estudos teóricos sobre os bufões começaram a tomar realidade. (BASSI, 2014, grifos nossos).

Logo, é no íntimo contato entre o espectador e sua própria atuação como artista que Bassi vai experimentar as capacidades críticas que atravessam seu trabalho como bufão, em eventos cênicos que buscam ativar dimensões políticas. Portanto, uma primeira característica observada sobre a capacidade política do bufão reside em seu viés intersubjetivo, ao gerar atrito e reflexão junto à alteridade.

Contudo, ao pensar novamente no passado histórico da bufonaria, em seu embate corpo a corpo com poderes e instituições, faz-se necessária a indagação: em que medida um bufão é capaz de gerar potência ou desestabilização política?

Fato é que, a partir de uma perspectiva macropolítica, a bufonaria nunca fora capaz de produzir um caráter revolucionário de rompimento ou destruição do poder a que se relaciona. Ao contrário, os bufões estavam ligados a reis e nobres dando voz ao clamor popular das ruas, mas, ainda assim, dependendo de seus algozes para perpetuar a sua sobrevivência.

A resistência da bufonaria aponta, portanto, para efêmeros exercícios de diferença que são da ordem do micro, na força latente de práticas

artísticas que instauram um espaço de intervenção nas percepções dos indivíduos de determinada sociedade.

Dessa forma, enxergo aproximações possíveis entre a experiência transgressora da bufonaria criada por Bassi, e o pensamento de Rancière (1996), filósofo que entende a política numa perspectiva intersubjetiva de produção de modos de subjetivação. No trabalho de Bassi a cena se configura como espaço privilegiado de investigação sobre os meandros existentes entre arte e política.

De acordo com Rancière (1996), a experiência política consiste num processo pelo qual se daria a ampliação da experiência desviante do sujeito frente ao que ele denomina como “lógica policial da comunidade” – instância ordenadora das sociedades que determina a repartição de identidades, funções e capacidades dos indivíduos.

A política estaria relacionada, assim, à criação de outros possíveis diante dos instrumentos de dominação autorreguladores, instaurando uma multiplicidade de fraturas capazes de desestabilizar a ordenação que objetiva colocar cada indivíduo ou grupo de indivíduos sob a égide da identificação, cada qual ocupando seu lugar, com seu estatuto social definido e governável.

Rancière (1996) destaca ainda que o político surge do estranhamento do *comum* – campo de experiência que não seria acessível a todos, pois, segundo as ocupações e modos de vida de cada indivíduo, serão definidas suas competências ou incompetências de integração no espaço comum. Nesse contexto, determinadas práticas artísticas assumiriam importante configuração ao se constituírem em “[...] ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17, grifo do autor).

Como este estudo tem evidenciado, Bassi produz relações desestabilizadoras junto à assistência, num fenômeno cênico complexo que é permeado pelas mudanças de perspectivas, terreno escorregadio que coloca em movimento surpresa e crítica, e do qual nenhum de nós sai impune. Todavia, embora ele afirme a busca pela força política do jogo do bufão, seria seu *modus operandi* de fato constituidor de uma experiência política?

Embora Huizinga (2001) destaque o aspecto lúdico como uma das principais características do jogo, atividade capaz de despertar prazer e diversão, torna-se claro que Bassi vai além do universo da ludicidade em sua bufonaria. O bufão coloca o espectador diante de um jogo sarcástico, que atrai e incomoda na mesma medida – o que pode ser observado tanto nas dinâmicas cênicas que ele cria, como, sobretudo, pela variedade de reações

que elas ocasionam nos espectadores, imersos numa vertiginosa sucessão de vaias, palmas, gargalhadas, frases de repúdio e gritos de satisfação.

Bassi gera uma superfície porosa através da qual, num fenômeno que é coletivo, ele opera a contaminação entre perspectivas metafóricas e as críticas diretas ao *status quo*. Colocando em cena um representante do poder que profere um discurso permeado pela hipocrisia e realiza atos de cunho quase irreal, Bassi é capaz de “tocar o dedo na ferida” e espelhar os absurdos que os espectadores vivem cotidianamente.

Nesse contexto, o artista envolve a assistência numa experiência cênica que mobiliza os espectadores a externar sua reação das formas mais distintas, não por meio do debate racional de ideias, mas pela emanção de respostas instintivas de crítica e descontentamento como vaias, gritos de “Fora!” ou no coro espontâneo de “Não vai ter Copa!”. A respeito de suas estratégias cênicas provocativas, Bassi esclarece “A provocação é uma ferramenta que utilizo para incitar o público. [...] é uma coisa que desperta a consciência, pois o público a enfrenta. Muitos podem não gostar, e inclusive se assustar, mas todos têm que reagir.” (BASSI, 2002a).

Ainda que as denúncias sobre os problemas enfrentados pela organização da Copa do Mundo no Brasil não constituíssem uma novidade e estivessem sendo veiculadas por diversos meios de comunicação, é no âmbito da experiência cênica que, a partir da mediação de seu próprio corpo no lugar de representante do poder, ritualizando o encontro de posicionamentos críticos contrários, através de sua presença cênica, Bassi dá carne ao incômodo que perpassa grande parte de seus espectadores-cidadãos.

Por um lado, o jogo proposto por Bassi reivindica à cena seu caráter de evento, de experiência – no sentido evocado por Bondía (2002) como dinâmica de afetos, abertura para o desconhecido e despontar de vestígios. Por outro, pensando uma vez mais na noção de jogo elucidada por Courtney (2006), Bassi gera um exercício de forças que é artificial na medida em que a plateia sabe que ele não é Joseph Blatter ou o vice-presidente da FIFA, mas, na simulação das ações dessa figura pública, o bufão escava espaços de transgressão na estrutura de aparente normalidade cotidiana.

Ainda segundo Rancière (2012), o *dissenso* estaria relacionado às desconexões provocadas pelo fazer artístico que ocasionam o choque entre diversos regimes de sensorialidade. Indo além da suposta denúncia, da aquisição de saberes por parte do espectador, ou da criação de novos hábitos e incentivo a tomadas de decisões, o político seria permeado pelo dissenso na medida em que: “Reconfigurar a paisagem do perceptível

e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades.” (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Destaco que o intuito desta investigação não é o de “traduzir”, justificar ou referendar as práticas de Bassi à luz da teoria desenvolvida por Rancière. Porém, parece-me indispensável ao presente estudo lançar um olhar sobre a capacidade política da comicidade. É nesse sentido que o pensamento do filósofo se apresenta como uma chave de leitura possível ao trabalho de Bassi.

Nesse âmbito, a análise da *práxis* de Bassi tangencia e, ao mesmo tempo, gera problemas a um fenômeno artístico de viés político, pois, apesar de tratar em suas atuações de críticas ferozes à ordem socioeconômica baseada na lógica da exploração e do capital, esse bufão parece reproduzir a mesma dinâmica ao impor um regime sensorial por ele determinado, sem lacunas ou vazios que escapem ao seu controle, instaurando uma hierarquia clara entre aquele que distribui as competências ao ver e fazer e aqueles que devem se inserir nesse processo verticalizado e reagir ao território provocativo. Nesse contexto, Osorio (2011) dá importante pista para se pensar a articulação entre arte e política, pois, segundo o autor “A arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim, assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo.” (OSORIO, 2011, p. 226-227).

Refletindo ainda sobre a capacidade de estranhamento do comum, através de uma economia outra na distribuição de maneiras de ver e fazer, o que pode ser uma entrada possível à articulação entre a experiência política e a arte, desejo compartilhar com o leitor mais um exemplo de ação provocativa de Bassi, citado pela pesquisadora Juliana Dorneles (2009).

Realizando o espetáculo *La Vendetta*<sup>39</sup> durante o V Fórum Social Mundial, em 2005, Bassi se apresentava diante de uma plateia composta, em sua maioria, por ativistas político-sociais de diversos países. Chamando ao palco a participação de um espectador que trajava uma blusa da marca transnacional *Nike*, o bufão convence o rapaz a deixá-lo cortar, com uma tesoura, o símbolo que identificava a empresa, umas das maiores corporações industriais norte-americanas do segmento de roupas e calçados.

Enquanto Bassi realizava a “operação” na camisa, Dorneles conta que um espectador deixou o auditório, gritando indignado contra o absurdo daquela situação e que nada justificaria estragar a roupa do jovem em

<sup>39</sup> Apresentado em 30 de janeiro de 2005, em Porto Alegre/RS.

nome de um espetáculo. Tal fato demonstra como as práticas de Bassi são capazes de chocar e mexer com a sensibilidade da assistência. Todavia, ao terminar o corte, arrancando o símbolo da *Nike* e deixando um buraco na blusa, grande parte dos espectadores aprovava o caráter metafórico da ação do bufão, entre gritos e aplausos frenéticos.

Após a diminuição do tumulto, Bassi começou então a conversar com o rapaz, ainda em cena, perguntando a ele qual teria sido o valor gasto na compra daquela camisa. E, após a resposta, começou a indagar ao jovem como ele pôde autorizar que o bufão estragasse a sua roupa, qual seria a razão daquilo tudo e porque ele queria ser o “herói” daquela gente que ele mal conhecia, desejoso por obter aprovação e aplausos por alguns breves instantes.

Dessa forma, Bassi inverte bruscamente as perspectivas sobre a experiência cênica, indicando que sua ação caminhava em determinada direção para, logo em seguida, promover uma mudança drástica em suas configurações ideológicas e simbólicas, deixando estupefatos tanto o espectador, agora de blusa furada, como o resto da assistência que incitava o desenrolar da cena.

Embora haja relatos não confirmados de que a participação do espectador com a blusa da *Nike* fora previamente combinada, a possibilidade eventual de que essa cena seja baseada em uma construção ficcional não retira desse evento sua capacidade de instaurar uma experiência cênica crítica. Como destacaria Rancière (2012, p. 74-75) acerca da utilização da ficção em perspectivas de mudança de referencial entre o visível e o enunciável nas práticas artísticas:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. [...]. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.

No exemplo citado da marca *Nike*, Bassi opera ficções que espelham paisagens despercebidas, tornando visíveis enunciações até então anônimas, numa experiência artística instável que gera ritmos diferentes, novas escalas e lógicas de dissenso.

Esse bufão coloca diante de nós, espectadores, as nossas próprias contradições e ilusões, seja a incongruência de um “ativista” comprar roupas de empresas que alimentam os sistemas que ele mesmo critica, seja a sensação de pertencimento que nossas convicções nos conferem, como se elas delimitassem e “nos autorizassem” a ter legitimidade para determinados discursos e reivindicações – como se aplaudir e vibrar diante do corte da camisa em nome de uma suposta correção de atitude ou um “bem simbólico maior” fosse o suficiente para tornar público e inequívoco o repúdio ao que a empresa representa, ou mesmo constituísse uma garantia anticapitalista.

Portanto, mais do que apontar para os nefastos estratagemas de manipulação do poder, suas hierarquias e ficções dominantes (como no discurso do Vice-presidente da FIFA), Bassi opera uma torção nesse percurso, pois num primeiro momento ele parece construir uma crítica sobre a multinacional *Nike* e a lógica capitalista para, então, subverter o processo cênico e colocar em xeque o próprio discurso de ativistas e suas perspectivas, que tantas vezes oscilam entre uma postura impositiva e um modo quase pueril de ver o mundo, que não dá conta das ficções, contradições e complexidades que constroem as relações humanas.

Atravessados pelas estratégias da ironia e da provocação, os espectadores não sabem o que Bassi é capaz de realizar, assim como há momentos em que o próprio artista não domina o alcance da reação de que seria capaz um espectador mais inflamado em suas convicções. A assistência, assim, é confrontada por um evento cênico de natureza transgressora, no qual as referências de entendimento e captura do que acontece em cena estão em constante fluxo de mudança, variando de acordo com as provocações do bufão.

Nesse sentido, este estudo defende que Bassi é capaz de, em momentos como o da cena analisada logo acima, tangenciar perspectivas políticas através de suas provocações, quando o bufão consegue embaralhar os lugares do perceptível e do pensável, criando ficções/fricções na distribuição de capacidades e incapacidades, campos que não são passíveis de uma apropriação inequívoca nem estão definidos *a priori*, mas, ao contrário, constituem-se em devir.

Nas ações de Bassi, o deslizamento por essas estruturas de sentido assume um caráter híbrido, ora numa perspectiva mais pedagógica (num sentido tradicional de pedagogia, intuito fechado e impositivo, como transmissão vertical de saberes)<sup>40</sup>, ora num viés mais fraturado e político, que apresenta porosidades não apreensíveis de maneira clara, deixando os espectadores quase sem fôlego ao serem lançados em tantas inquietações.

Mantendo uma íntima relação entre seu trabalho artístico e suas convicções e visões sobre o mundo, Bassi estabelece, a partir de perspectivas cômicas, um jogo instigante – que, como esta investigação tem evidenciado, vai além da diversão despreziosa – capaz de gerar transgressão e enfrentamentos junto ao espectador, fazendo com que este seja convocado a assumir uma posição crítica sobre os problemas e vicissitudes que o afetam e constituem.

Bassi reivindica da assistência esforços na direção da reflexão, em percursos que aguçam a própria percepção de cada espectador, lançando olhares sobre suas ideologias e contradições. Há, portanto, nas práticas desse artista, uma espécie de chamado à lucidez da assistência, o que é realizado por meio das estratégias de ironia e provocação.

Como o artista afirma ainda na abertura do espetáculo *Instintos Ocultos*, ao narrar o momento em que se percebeu como bufão, provocar implica num rompimento com a normalidade, pela transgressão do conformismo, na busca por um vitalismo insubordinado. Realizando em cena a decomposição de valores e ordenamentos, Bassi faz ressoar o desvio em sua atuação, operação cômica que pode ser entendida como da ordem do político, atingindo crenças e ideais através de fraturas que movimentam ficções em eventos cênicos que clamam pelo posicionamento da assistência.

Todavia, o risco aqui transita pelo fato de que, ao reivindicar e apontar para determinadas reflexões, o bufão acabe por gerar mais conformismo, como se antes do evento cênico o espectador fosse um ingênuo indivíduo manipulado pelas instâncias de poder e, agora, após a experiência de bufonaria, ele saísse renovado e cheio de novas perspectivas críticas. Espécie de travessia pedagógica, de causas e efeitos determinados pelo bufão, a que a assistência deve se entregar, numa lógica de transmissão do saber que aparece neste estudo como problemática ou mesmo maniqueísta.

Nas experiências cênicas analisadas há uma oscilação entre uma perspectiva emancipatória do espectador e momentos de condução

<sup>40</sup> Neste campo de estudo, não se pode esquecer das valiosas contribuições de Rancière (2005), pensando a perspectiva pedagógica em seu viés emancipador, pela troca de saberes horizontal e relacional.



controlada e controladora por parte de Bassi. Assim, a presente pesquisa evidencia como o estudo da comicidade e suas possibilidades transgressivas escapam a definições ou a enquadramentos rígidos.

Misturando provocação e comicidade, este estudo observa que a atuação do bufão Leo Bassi transita pelas capacidades transgressivas do cômico, constituição por vezes incômoda em seu viés de transbordamento e excesso. Buscando a violação sarcástica (de normas, de medos, de hierarquias), a bufonaria desse artista remete a um vitalismo insubordinado que perpassa a própria historiografia do riso, gerando um fenômeno político e transgressor.



# 3

## SEGUNDO ESTUDO DE CASO PALHAÇO XUXU E AS PRÁTICAS TRANSGRESSORAS DE SI

---

### 3.1 UMA DESGRAÇA COLORIDA

Fim de uma tarde de sábado. O céu começa a escurecer. Um poste antigo, com seu abajur de metal já meio amassado pelo tempo, ilumina fracamente um palhaço solitário. Parado, ele observa a rua vazia de uma comunidade carente, perdida na periferia de uma grande cidade. Sem o movimento habitual de pessoas caminhando, vozes de crianças, cachorros perambulando apressados ou idosos a conversar nos portões de casa, àquela hora do dia, o silêncio havia se instaurado pelas vielas de terra e poeira, acompanhadas do vento da noite que se pronunciava. Observando a luminosidade que escapava de uma porta, o palhaço podia identificar uma mulher debruçada sobre um balcão de madeira, servindo com bebida o copo de um velho senhor que estava sentado de costas para a rua.

Ao perceber a figura inusitada, de roupas espalhafatosas e nariz vermelho sobre o rosto, a mulher fizera tamanha cara de espanto que, ao ver sua reação, o homem resolveu também olhar o que havia chamado sua atenção. Nos segundos que levaram até que o senhor se virasse completamente, demonstrando estar bêbado, o coração do palhaço acelerou de tal forma que ele teve de se apoiar na bengala que carregava, disfarçando seu nervosismo numa caprichada pose de apresentação.

Ao sentir que o casal o olhava fixamente do interior da mercearia, o clown solta um sonoro e impostado "*Boa noite!*", como se sua voz quisesse alcançar de uma só vez os recantos perdidos daquelas ruas, anunciando ao

mundo todo que ali chegara um palhaço. Fitando aquela figura esdrúxula que acabara de lhe cumprimentar, o homem, do alto de sua bebedeira, apertou os olhos e fuzilou: "*Tu é muito é veado!*".

Ocorrido nos idos de 1978, este episódio<sup>41</sup> narra um fato acontecido na primeira atuação do palhaço Xuxu, contada em diversas ocasiões pelo artista que lhe dá vida, o ator e diretor recifense Luiz Carlos Vasconcelos<sup>42</sup>. Durante três meses, o artista nos conta, que se arrumava, maquiando-se e vestindo sua indumentária – inspirada inicialmente nas vestes do palhaço Piolin<sup>43</sup>, do qual Vasconcelos guardava fotos retiradas de uma revista antiga – para, logo em seguida, perder a coragem de sair, desistindo da empreitada.

Contudo, naquela tarde em que ocorrera o evento descrito anteriormente, uma amiga de Vasconcelos lhe oferecera uma carona de fusca até a entrada da favela do Roger, na periferia da Paraíba, local que ele havia escolhido para iniciar suas experiências com o ofício do palhaço. A ajuda com o deslocamento acabara por tornar sem retorno sua primeira atuação, uma vez que não havia mais desculpas para adiar a ação. E, depois de vários meses de expectativa, sem nenhuma formação prévia ou experiência com a linguagem clownesca<sup>44</sup>, ser recebido de supetão por aquela reação espantada e arisca dos moradores causara um choque tão grande entre o palhaço e o casal no interior da mercearia que Vasconcelos quase perdeu as forças.

<sup>41</sup> A descrição desse evento pode ser encontrada em entrevista concedida pelo artista às pesquisadoras Beti Rabetti, Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes, publicada na revista *Folhetim*, n. 4, 1999; bem como na transcrição da mesa *Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra*, realizada em julho de 2003 no projeto *O Caldo do Humor*, promovido pelo grupo teatral paulista Parlapatões.

<sup>42</sup> Atuando como palhaço, ator e diretor, Vasconcelos recebeu diversos prêmios pela direção do espetáculo *Vau da Sarapalha*, adaptação teatral de um conto de Guimarães Rosa. Já realizou inúmeros trabalhos como ator de televisão, bem como interpretou diversos papéis no cinema, em filmes como *Baile perfumado* (1996) e *Abril Despedaçado* (2001). Esta obra abordará somente o trabalho clownesco desenvolvido por esse artista.

<sup>43</sup> Nascido na cidade de Ribeirão Preto, São Paulo, a 27 de março de 1897, data que serviria de inspiração à instituição do Dia Nacional do Circo, Abelardo Pinto (1897- 1973), o Palhaço Piolin é considerado uma das maiores figuras cômicas da história de nossos picadeiros, tendo sido ovacionado pelos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Maiores informações sobre esse palhaço podem ser encontradas em Alice Viveiros de Castro (2005) e Roberto Ruiz (1987).

<sup>44</sup> Roberto Ruiz (1987), citando a interlocução da autora Maria Augusta Fonseca, esclarece que a palavra "clown" estaria ligada etimologicamente ao termo inglês *clod*, remetendo ao universo "camponês" e seu meio rústico; e a palavra "palhaço", por sua vez, seria uma apropriação linguística do termo italiano *paglia* (palha), material comumente utilizado no revestimento das roupas acolchoadas desse cômico, indumentárias que se assemelhavam a um "colchão ambulante", protegendo-o nos números perigosos e constantes quedas no picadeiro circense. Luís Otávio Burnier (2001) destaca que ambos os termos, palhaço e clown, são palavras distintas que designam a mesma coisa. Além dos autores citados, também podemos encontrar mais sobre o assunto nos pesquisadores Mario Bolognesi (2003) e Kátia Kasper (2004). Esta questão da nomenclatura e as possíveis diferenças contidas nos dois termos não serão aqui abordadas, pois entendo que não se mostra relevante a esta obra. O presente estudo entende que a investigação das potências transgressoras dessa figura cômica não é acionada pelo modo como esses artistas são designados. Opto aqui por usar os dois termos, clown e palhaço, como sinônimos.

Diante da intensidade do encontro com a alteridade, esse palhaço se depara com a imprevisibilidade da experiência cênica, capaz de desestabilizar e romper com qualquer expectativa ou ideia preconcebida. Nascido em Umbuzeiro, no ano de 1954, interior do estado da Paraíba, Vasconcelos cresceu assistindo ao trabalho de palhaços que se apresentavam em pequenos circos que circulavam pelos confins nordestinos, em espetáculos que mesclavam números circenses, comicidade e apresentações de melodramas.

As sensações de encantamento e medo provocadas pela arte clownesca são evocadas por Vasconcelos (2005) em imagens que ele assistia ainda menino, junto de sua mãe, como a lembrança de um número em que um palhaço acertava a cabeça do outro com uma marreta de proporções enormes, rachando a careca do clown atingido e criando uma fenda de onde saía fumaça. Mesmo com poucos recursos, aquelas figuras cômicas rompiam com as escalas da realidade, instaurando mundos fantásticos, surpreendentes e apavorantes.

A potência daquelas ações atraía e assustava Vasconcelos, marcando suas impressões e memórias acerca da capacidade do palhaço de gerar intensidades. Contudo, mais de duas décadas depois, ao iniciar seu trabalho clownesco, ele experienciava agora um novo aspecto dessa arte, talvez ainda mais aterrador. O artista se deparava com a força de ser afetado, de receber no próprio corpo o inesperado trazido pela alteridade, em fluxos capazes de desestabilizar. Ao tratar da provocação sofrida por ele em sua primeira atuação como palhaço, Vasconcelos discorre:

Você sabe quando você sofre uma decepção muito grande que sua perna perde a força? Me destruiu, me destruiu, a pose fez assim, Uóóohooo... Nessa hora eu só tinha duas opções: ou eu corria em direção àquela favela, ou eu corria chorando para trás, que eu sou mais propenso a voltar chorando correndo. Mas aí eu disse nessa hora deve existir um deus dos palhaços, porque eu tenho certeza que esse me deu um pontapé na bunda em direção à favela: "Vai frouxo!". (VASCONCELOS, 2003).

Talvez evocando a violência inconsequente dos palhaços que povoavam a sua memória, e também como resposta à provocação que o homem lhe infligira, num átimo de reação Vasconcelos sai gritando pelas ruas da favela, brandindo ameaçadoramente sua bengala. Tal ação serviria para chamar a atenção dos moradores no interior de suas casas, causando-lhes um grande susto. Aos poucos, numa atmosfera de mistério, temor e curiosidade, as pessoas foram se aproximando para observar aquele ser

extraordinário que ali se presentificava, dando início à instável relação entre um clown e o mundo que o cerca.

É curioso observar que a afronta do homem ébrio desafiava Vasconcelos no tocante ao gênero associando o espaço da diferença, trazido pela presença excêntrica do palhaço, com as instabilidades existentes entre o conceito de masculino e feminino. Um homem maquiado, vestido de forma espalhafatosa e ainda fora de qualquer ambiente teatral ou circense, era estranho demais aos padrões da chamada "normalidade". A existência daquele clown ali, por si só, já era capaz de operar violações nos padrões normativos, escavando e revolvendo valores, costumes e visões de mundo<sup>45</sup>.

Figura estranha ao meio em que começava a se inserir, aquele palhaço, pelo inusitado de sua diferença, operava, ainda que não o soubesse, redes de desagregação. Instaurando mundos e abrindo lacunas na tessitura aparentemente estável da vida anódina, o clown transgride a perspectiva útil e funcional dos acontecimentos cotidianos. Vasconcelos (2003) conta que os moradores locais achavam inicialmente que aquele palhaço estava ali para fazer propaganda de alguma loja da cidade. Contudo, a singularidade de sua presença ia sendo ampliada junto às pessoas quando elas percebiam que aquela ação nas ruas da comunidade não possuía função objetiva ou utilidades delimitáveis.

Figura geralmente associada às artes da cena, seja no teatro ou nas arenas circenses, a transposição da atuação clownesca para espaços públicos parece propiciar uma abertura específica à criação de zonas de instabilidade. Mesmo sem qualquer ação mais drástica além de seu tão ensaiado "*boa noite*", o encontro entre a figura de Xuxu e o ambiente daquela comunidade já era capaz de produzir intensidades desestabilizadoras.

O clown que atua em lugares públicos, como ruas, praças, hospitais, pode produzir relações de contágio entre as instâncias da vida e da experiência artística, gerando fluxos de afetação e atrito entre o palhaço e as regras do espaço em que ele está atuando. Não podemos esquecer, contudo, que locais públicos são zonas de experiência coletiva que não oferecem àquele artista a mediação dos aparatos cênicos, o que, por um lado, é capaz de intensificar a sua relação com a alteridade e, por outro, pode criar fragilidades nesses movimentos de troca.

---

<sup>45</sup> Resguardando-se as devidas distâncias, a atuação do palhaço em ambientes hospitalares também opera com essa lógica, quando a presença extraordinária do palhaço é capaz de gerar atritos e experiências potentes em relações de aproximação e fricção com as regras disciplinadoras e padrões hierárquicos do hospital.

Nos espaços públicos, os espectadores/transeuntes são de natureza dinâmica, pois eles não se deslocaram até o edifício teatral com o objetivo de participar daquele evento artístico, por exemplo, mas foram surpreendidos pelo inusitado da intervenção clownesca. Logo, os vínculos do ritual cênico nesses casos são ainda mais tênues, atinentes à efemeridade do jogo, em microrrelações estabelecidas ou não com cada espectador/jogador. Portanto, aumentam as dificuldades e demandas em relação à atenção e à porosidade do artista.

Entendo aqui o espaço público a partir do conceito desenvolvido por Michel de Certeau (1998) sobre a Cidade, a qual seria constituída não por aglomerações de pessoas ou instituição dos poderes públicos, mas por conjuntos de operações e adensamento de trocas intersubjetivas. O espaço público não como território estanque, mas multiplicidade de fluxos. Entre essas dinâmicas, o autor afirma que alguns feixes de trocas se destacariam como *fluxos identitários* daquela respectiva coletividade, construindo as noções de tradição de uma cidade, com valores e padrões comuns a seus sujeitos. Assim, é sobre esses fluxos “tradicionais e identitários” do lugar público que a ação clownesca pode gerar operações de aproximação e atrito, em práticas transgressivas que desestabilizariam a normatividade dominante.

Produzidos em diálogo com o espectador, como é próprio do palhaço, esses processos instáveis e delicados podem desorganizar as percepções comuns – da assistência e do próprio artista – sobre a realidade. A contaminação e as fricções geradas entre as ações extraordinárias do clown e os fluxos identitários de determinado espaço são capazes de operar rasgos nos limites da utilidade, nas linhas da racionalidade funcional e das lógicas de sentido determinado.

Esses embates de forças que são da ordem do *micro* são capazes de operar a desestabilização das duas instâncias que comungam da experiência cênica, ou seja, o espectador e o palhaço que atua. A ação transgressiva pode ser provocada pelo palhaço, mas as ondas de reverberação a partir de seu gesto vão atingir tanto o espectador como o clown.

Retomando o exemplo inicial, o choque ocasionado pela reação do senhor bêbado ao provocar Vasconcelos, palhaço Xuxu em devir, destaca como a relação palhaço/espectador cria uma área instável aos envolvidos nesse processo comunicacional. Conforme relata o artista (2003), com “um banho de água fria” que a agressividade do homem causara, Vasconcelos se viu empurrado ao universo da experiência, sendo afetado e reagindo de maneira quase irracional, contaminado pelos fluxos caóticos no quais se viu envolvido.

O episódio remete às palavras de Orestes Barbosa sobre os palhaços, evocadas por Ruiz (1987), pois, nessa primeira atuação de Vasconcelos com a linguagem clownesca, mesmo que de forma ainda incipiente pela ausência de experiências prévias, não resta dúvida de que, diante daquela velha mercearia e seus frequentadores, já se encontrava ali: “[...] um palhaço, que é quase sempre uma desgraça colorida.” (BARBOSA *apud* RUIZ, 1987, p. 92).

Infortúnio risível que tanto pode ser entendido à luz das dificuldades atinentes à técnica da palhaçaria, quando o clown experimenta na própria carne a dor e o desafio de trabalhar artisticamente com o erro, a inadequação, a abertura para a diferença, como estendido ao âmbito dos espectadores, quando o palhaço lhes traz a percepção de que seus entendimentos e visões de mundo foram desarticulados, fazendo surgir o riso, mas também o incômodo, como nos parece ser o caso do homem que tentou ofender Vasconcelos, renegando aquela possibilidade do heterogêneo.

Experenciando em seu corpo os desafios e as dificuldades que permeiam os processos de afetação da técnica clownesca, Vasconcelos realizou durante quatro anos suas saídas pelo bairro do Roger, favela de João Pessoa, capital paraibana. Atuando semanalmente nos dias de sábado, de três da tarde até às dez da noite, ele foi estabelecendo, entre alegrias e desacertos, um aprendizado de ordem empírica acerca da palhaçaria. Conhecendo, com o seu fazer, os meandros da linguagem clownesca, Vasconcelos tornou-se um dos artistas cênicos pioneiros no Brasil em relação ao desenvolvimento do palhaço fora da tradição familiar circense.

Analisar o trabalho desse palhaço é, portanto, adentrar em um universo artístico cheio de particularidades, exemplo de como a palhaçaria pode criar redes de aproximação e tensionamento entre arte e vida, violando fronteiras, conforme se pode observar diante da biografia do artista em questão<sup>46</sup>.

Mudando-se de Umbuzeiro para a cidade de João Pessoa, aos treze anos de idade Vasconcelos iniciou sua carreira artística no teatro amador e, em 1977, seu grupo teatral ganhou um prêmio em dinheiro no Festival Nacional de Teatro, na Bahia. Com essa quantia, abriram uma sede para suas atividades, ocupando clandestinamente as instalações de um antigo convento desativado localizado na comunidade do Roger. Ali, Vasconcelos e seus parceiros criaram a *Escola Piollin*<sup>47</sup>, onde o artista em questão ministrava aulas de teatro para as crianças que moravam naquela localidade.

<sup>46</sup> As informações biográficas contidas neste capítulo foram retiradas de entrevistas concedidas por Vasconcelos, elencadas em nossas Referências.

<sup>47</sup> Referência ao palhaço que serviria de inspiração ao ofício clownesco de Vasconcelos, a Escola Piollin é transferida, a partir de 1980, ao terreno de um antigo engenho de cana-de-açúcar, vizinho ao Parque Zoológico da capital paraibana, ainda no Bairro do Roger, funcionando até a presente data como Centro Cultural Piollin. Maiores informações podem ser obtidas no site do grupo: <http://www.piollin.org.br/>. Acesso em: 13 fev. 2019.



Funcionando como um espaço cultural não institucionalizado, sem auxílio estatal, a Escola Piollin passou a movimentar a vida artística de João Pessoa, com ações recorrentes não somente na área de artes cênicas, mas também atraindo o trabalho de artistas plásticos, músicos, bailarinos. Prosseguindo com as atividades teatrais dentro da Piollin, Vasconcelos e seu grupo montam o espetáculo *A viagem de um barquinho*, de Sylvia Orthof, e, para atrair a atenção dos moradores do Roger, chamando-os para as apresentações, o artista passa a sair vestido de palhaço junto com seu parceiro Nanego.

Vasconcelos e Nanego criaram, então, a dupla Xuxu e Dengoso, nomes comuns aos palhaços de circo que, na época, circulavam pelas cidades do Nordeste. Assim como os clowns circenses andavam pela cidade para divulgar os espetáculos da noite, a dupla de palhaços da Piollin também ia buscar os espectadores da comunidade, atraindo a plateia. Após convocarem a população, os dois artistas voltavam rapidamente para trocar de roupa e entrar em cena, o que desapontava muitos da assistência que esperavam ver os palhaços no espetáculo e não aqueles atores fazendo outros personagens.

Dessa experiência surge a ideia de Vasconcelos (2005) de iniciar suas saídas de rua como palhaço, partindo de um desafio concreto que se apresentava aos artistas da Escola Piollin: como potencializar a relação com aquela comunidade carente onde a sede do grupo estava localizada? Segundo o artista, apesar do sucesso das apresentações, quando os atores retiravam suas indumentárias e vinham cumprimentar os moradores, estes se retraíam, olhando-os como diferentes, havendo dificuldades na comunicação de ambos os lados.

Diante da necessidade de estabelecer redes de afetos com a população do Roger, Vasconcelos põe em prática o projeto de sair pelas ruas da comunidade vestido de palhaço, nos dias de sábado, sem objetivo ou função além de vivenciar relações e fluxos de interação com aquelas pessoas. Em entrevista à Kasper, ele afirma:

[...] ia para a rua apenas com energia de ator, de se colocar a cantar e andar, tudo muito grande... O violento surgia em situações de maior tensão – eu tinha que me impor de alguma forma! - mas a relação era toda muito afetiva, você via, as portinhas iam se abrindo e as mulheres, mães, aparecerem todas com um sorriso e mandar entrar e a te receber como uma visita, o Xuxu, isso era muito estafante fisicamente, mas tinha um prazer... (VASCONCELOS *apud* KASPER, 2004, p. 216-217).

Vasconcelos se lançava ao exercício da alteridade, buscando construir jogos e relações que tensionavam empiricamente noções como a coragem de se permitir o encontro com o outro, a cumplicidade gradualmente conquistada junto a seus interlocutores, o prazer do jogo. Como destaca Puccetti (2000, p. 92): “Quando o clown está inteiro na relação com ele mesmo, conectado com seus impulsos e sensações, e também pleno na relação com o público, neste momento, os dois lados estão em transformação, ninguém é mais o mesmo”.

A inteireza de que fala o pesquisador supracitado nos aparece como uma constituição porosa, flutuante e vazada, permitindo, no caso de Vasconcelos, a produção de atravessamentos sobre a vida daquela população. Adentrando no cotidiano daquelas pessoas e por elas também sendo atravessado, o artista foi aprendendo, na prática, a lidar com essa dimensão que é inteira e, ao mesmo tempo, incompleta, passando a exercitar, por meio da linguagem clownesca, as dinâmicas de conexão consigo mesmo e com o outro. Ainda nas palavras de Vasconcelos (*apud* KASPER, 2004, p. 219): “[...] é um exercício de sobrevivência, ou de manutenção dessa energia do palhaço [...] eu não conseguia avaliar, na época, o que se passava realmente, que aventura louca era essa e que grande exercício de criação, vivo, porque não era uma coisa ensaiada para ser feita, eu nunca me vestia de Xuxu que não fosse para atuar. E é natural que isso vá se transformar num projeto de vida.”

Abrindo-se ao desconhecido, sem ensaios, nem amparado por roteiros de ações ou “cenas”, Vasconcelos vai trabalhando com o palhaço na criação de afetos, em composições e decomposições que, no sentido ético de Foucault (2006), vão constituindo os próprios modos de existência do artista. Acompanhando e misturando-se à vida de Vasconcelos, o palhaço Xuxu embaralha por contaminação as instâncias da arte e da existência, em relações de constante intensidade e desafio.

Já morando no Rio de Janeiro, a partir de 1984, onde residiria por dez anos, Vasconcelos realizou estudos na Escola Nacional de Circo, aprendendo o uso do monociclo, bem como técnicas de equilíbrio e malabarismo, além de desenvolver seu aprendizado musical a partir do fole de oito baixos. Práticas e aptidões que foram sendo incorporadas às atuações de Xuxu.

Ademais, as dinâmicas de contágio também aparecem impressas em Xuxu quando Vasconcelos começa a desenvolver o que chama de *palhaço cidadão*. Produzindo diversos materiais que misturam e friccionam ainda mais as lógicas clownescas extraordinárias e a vida corrente, ele passa a carregar

uma mala cheia de apetrechos; entre eles, um documento de identidade próprio do palhaço, carregado junto com os documentos civis de Vasconcelos, para o caso de alguma “emergência real”, segundo o artista, além de objetos como grandes agulhas de tricô que o clown utilizava para costurar de verdade enquanto viajava de ônibus pela cidade do Rio de Janeiro.

Mantendo o ritual que criara nas atuações do bairro do Roger, ele saía do ponto de partida, sua casa no bairro de Laranjeiras, já pronto como Xuxu, andando pelas ruas, interagindo com os passantes, e utilizando o transporte público até chegar a seu destino final. “*Xuxu sai domingo para trabalhar*”, dizia a meninada que esperava na janela para vê-lo passar. E ele ganhava presentes, recebia correspondências endereçadas ao palhaço, cartas escritas não só pelas crianças, mas também pelos adultos, vizinhos. Amigos e relações, que Vasconcelos (2003) ressalta, faziam parte do universo específico de Xuxu, nem sempre do ator.

Ele lembra emocionado da figura de Seu Pereira, avô de um menino que estudava na Escola Piollin e que nunca dirigiu a palavra ao artista nos eventos que eram realizados na escola, mas que, todos os sábados, durante a atuação clownesca, abraçava-se a Xuxu e chorava em seu ombro. Mesmo sabendo que Vasconcelos e Xuxu eram o mesmo ser – ainda que em movimentos de aproximação e distância – era com o palhaço que o velho senhor se permitia a relação de afetação.

Assim, entendendo que Vasconcelos e seu palhaço colocam em movimento relações cômicas e relacionais ligadas ao que Quilici (2010) chama de “arte da existência”, técnicas e práticas que articulam o fazer artístico para além do campo estético, mas, numa perspectiva ontológica, investigam a própria natureza do fazer e agir humanos, desvelando potencialidades. Conforme esclarece o pesquisador: “A relação arte-vida não é pensada aqui apenas como aproximação entre o produto artístico e o cotidiano [...]. É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experienciado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos. [...]. Um agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção.” (QUILICI, 2010, p. 6).

A presença do palhaço Xuxu, desde as primeiras atuações no Roger e, posteriormente, no trabalho clownesco continuado no Rio de Janeiro, realizava um atravessamento sobre os hábitos cristalizados, sobre as percepções funcionais e decodificadas do cotidiano daqueles que estavam a sua volta. Práticas de violação que eram capazes de movimentar as formas de relação que aquelas pessoas e o próprio artista mantinham com seus modos de existir.

Dessa forma, pelas complexidades que opera, Vasconcelos e Xuxu foram se tornando referência para a linguagem clownesca nacional em mais de trinta anos de atuações e espetáculos. Do potente aprendizado das práticas e saídas de rua vem grande parte do repertório de números apresentados pelo artista em *Silêncio Total! Vem chegando um palhaço*, a ser analisado a seguir. Investigarei, nas próximas páginas, alguns dos afetos e intensidades que entendo presentes no trabalho clownesco de Vasconcelos, desejando pensar como se dão as especificidades que este palhaço apresenta em relação às práticas transgressivas.

### **3.2 INSTABILIDADES TRANSGRESSIVAS E O OUTRO EM MIM**

Os números cômicos que compõem *Silêncio Total! Vem chegando um palhaço*<sup>48</sup> são permeados pela realização de técnicas circenses, como o monociclo e o equilíbrio de objetos, bem como por apresentações musicais, quando ele toca seu fole de oito baixos. Contudo, uma das grandes particularidades do espetáculo refere-se à participação de crianças da plateia como necessárias à execução dos números cômicos, relações que criam riscos e espaços de instabilidade ao próprio Xuxu, como veremos a seguir.

Já nos primeiros momentos da obra, quando o clown surge no meio da praça, conversando com os espectadores, ele se apresenta de uma forma muito peculiar, sendo galante com as mulheres e rude com os homens. O palhaço arruma seu cabelo (uma peruca utilizada pelo artista), pergunta se está bonito, e conversa com algumas mulheres da assistência como se as estivesse cortejando.

Às vezes, ele também provoca alguma espectadora que esteja acompanhada, indagando como "*uma moça tão simpática pode estar satisfeita com isso*", referindo-se ao parceiro da mulher. Em diversos momentos o clown interrompe sua ação para comentar da feiura de determinado espectador do sexo masculino e, vira e mexe, ao longo da apresentação, pergunta se determinado homem da assistência "*nasceu daquele jeito mesmo*".

Essa espécie de rudeza provocadora, todavia, não se limita ao trato com os adultos, pois, também em relação às crianças, as quais compõem

<sup>48</sup> Este capítulo se referirá à apresentação realizada no dia 11 de maio de 2012, no Largo do Machado, Rio de Janeiro.

boa parte da plateia, Xuxu mantém um tipo de atitude menos afetuosa e doce, surpreendendo o que se esperaria de um palhaço que atua com espectadores infantis. Por ter iniciado o espetáculo cumprimentando alguns espectadores, um grande número de crianças começa a chamar pelo clown, num alvoroço crescente, também desejando que ele cumprimente ou aperte a mão de cada uma, o que seria inviável à continuidade do espetáculo.

Nessas horas entra em ação o bordão pelo qual Xuxu é conhecido e que dá nome ao espetáculo. Todavia, mesmo exigindo por diversas vezes que se fizesse "*Silêncio Total!*", é difícil para o palhaço lidar com a instabilidade dos protestos infantis e, para seguir com os números, ele acaba por não dar atenção às crianças mais teimosas que insistem em repetir seu nome obstinadamente em vários momentos da peça.

Entendo que aqui há uma perspectiva objetiva assumida por esse palhaço, pois, se Xuxu fosse parar o curso de sua atuação para se relacionar especificamente com cada menino ou menina, o espetáculo restaria impossibilitado. Não estou afirmando, contudo, que esse palhaço se feche às relações com o público infantil, mas há em sua apresentação uma espécie de negociação, quando o artista acaba por selecionar com quais crianças estabelecer um contato mais denso.

Essas seleções são fluidas, operadas em ação, na dinâmica do jogo. O jogo, como lembra Caillois (1967), implica cálculos e escolhas que transitam entre a prudência e a audácia, opções moventes que determinarão "[...] em que medida o jogador se dispõe a apostar mais no que lhe escapa do que naquilo que controla." (CAILLOIS, 1967, p. 11).

O trabalho clownesco de Vasconcelos é dotado de muitas complexidades, pois, por um lado, Xuxu se impõe com autoridade junto à plateia, pedindo silêncio por diversas vezes, dando-nos a conhecer as regras do seu jogo cômico. Todavia, num outro viés, esse palhaço estabelece relações muito próximas com os espectadores, cumprimenta-os, conversa com vários deles, criando uma porosidade cênica capaz de abrir espaços ao descontrole e à incerteza. Assim, Xuxu transita por jogos nos quais as tentativas de organização e abertura ao que lhe escapa estão em trânsito contínuo. E, em certas ocasiões, aquilo que lhe foge ao controle se impõe de maneira imperiosa, como veremos no exemplo a seguir.

Em determinado momento do espetáculo, uma menina de cerca de três anos de idade se desprende dos braços da mãe e invade a cena, indo até o clown que se preparava para iniciar um número musical com seu fole. Numa tirada quase instintiva Xuxu pergunta de forma calma, mas objetiva "*Quem te chamou aqui?*". A criança automaticamente dá meia volta e retorna

correndo para a plateia, chorando convulsivamente. Os espectadores riem da situação, mas o palhaço fica desconcertado com a reação da garotinha. Ele vai até a menina e tenta remediar a situação, dizendo que “*era só uma pergunta*” e que “*não é pra ficar desse jeito*”, mas o estrago já estava feito, e pôde-se ver o artista num lugar desconfortável, sem saber exatamente como proceder diante daquela problemática.

Esse foi para mim, enquanto pesquisador e palhaço, um dos momentos mais instigantes da apresentação, pois nele pôde-se notar certa agressividade que esse clown carrega, a qual eventualmente eclode no encontro com o espectador. Ao mesmo tempo, percebe-se aqui como essas redes de força são instáveis e inacabadas ao próprio Vasconcelos. A rudeza de Xuxu possibilita a criação de relações outras do que aquelas mais afetuosas que costumam ser ligadas à figura clownesca, surpreendendo a plateia e o próprio artista.

Nesse momento, por exemplo, o público ri e aceita a postura do palhaço, além de sua *diferença* em relação ao tratamento de acolhimento geralmente dado às crianças em nossa sociedade. É Vasconcelos, porém, que se sente incomodado com a situação, necessitando, de certa maneira, desculpar-se com a criança. Parece que, ao falar novamente com a menina, ele tenta restabelecer o vínculo que a pequena fora buscar ao adentrar o espaço cênico e que Xuxu havia interrompido. Era nítido como não havia fórmulas prontas que pudessem dar conta dessa complexidade de afetos, não só para a assistência, mas sobretudo para o artista.

Voltando ao evento ocorrido na primeira atuação clownesca de Xuxu, Vasconcelos ressalta que, diante da provocação do homem ébrio, sua reação instintiva fora a de enfrentar o medo e a frustração “no grito”, brandindo ameaçadoramente a bengala enquanto corria pelas vielas da favela, numa experiência nova tanto para ele, como para os moradores do Roger, situação inusitada “[...] muito violenta, muito agressiva, um homem de cara pintada, vestido de palhaço – ‘*Oi que cheguei eu!*’ – e levantando o pau e tudo grande: ‘*Ninguém me vence!*’. Tentando marcar presença pela força mesmo.” (VASCONCELOS *apud* KASPER, 2004, p. 218).

O artista destaca que o próprio fazer foi lhe ensinando, no decorrer dos anos, a percepção de como dosar suas ações e reações. Contudo, pode-se perceber que a agressividade ainda é capaz de atravessar as atuações de Xuxu, abrindo ao artista o campo do inesperado. Aparecendo em momentos de grande espontaneidade, como no exemplo da menina que sai chorando devido às palavras do clown, as qualidades ásperas e rudes desse palhaço desconcertam não só a plateia, mas o próprio Vasconcelos. Segundo ele,

a consciência acerca da agressão em seu trabalho e o modo como ela estava relacionada à personalidade do clown somente se fizeram presentes ao longo de sua trajetória, processo de formação que, como temos visto, manifestou-se de forma empírica, calcado em fluxos de experimentação:

Foi muitos anos depois de já estar fazendo o palhaço que eu, um dia, numa sessão de terapia, disse: “*Não! Mas sou eu!*” quer dizer, tudo aquilo é meu. Eu sempre achei que era do personagem, aquela vaidade toda, aquela violência, aquela agressão com as pessoas, e levei muitos anos para entender que não, aquilo sou eu na minha essência. Toda aquela estupidez... E talvez seja essa a resposta... Talvez Xuxu funcionasse por isso, porque era verdade, eu não estava inventando nada. (VASCONCELOS, 2003).

É curioso notar que, embora as palavras supracitadas tenham sido proferidas pelo artista numa mesa redonda realizada no ano de 2003, nove anos mais tarde, ao apresentar o espetáculo que estamos analisando, as questões relativas à agressividade de Xuxu ainda eram capazes de surpreender e perturbar Vasconcelos. No exemplo investigado, a menina invade a cena e corre para junto do palhaço, que reage ao evento não a acolhendo, mas recuperando seu espaço de atuação. Ao indagar à garota quem a havia chamado até ali, sua ação não foi exagerada ou excessivamente rude, mas representou uma recusa que foi suficiente para causar o choro na criança. A assistência não se ressentiu nem se desestabilizou com o acontecimento, porém o artista sim.

Os fluxos de afeto entre Vasconcelos e seu palhaço são de tal dinamismo que as lógicas clownescas de Xuxu acabam por desestabilizar o próprio artista, violando, talvez, suas concepções de mundo. Embora utilize o termo “essência” ao tratar de características como violência, vaidade e agressividade, entendo que esses movimentos internos não constituem para Vasconcelos um núcleo interior delimitado e limitante, mas, ao contrário, constituem intensidades que irrompem com a potência desnaturalizadora do “Outro que há em mim”.

Frédéric Gros discorre sobre as principais perspectivas abordadas por Michel Foucault em seu curso no *Collège de France*, no ano de 1982, aulas que dariam origem à obra *A Hermenêutica do Sujeito* (2006). Um dos pontos levantados por Gros diz respeito à noção de *daímon*, evocada também em outras obras do filósofo<sup>49</sup> como uma espécie de divindade interior a qual

<sup>49</sup> Foucault cita o conceito de *daímon* em *A Hermenêutica do sujeito* (2006), bem como em *O Governo de si e dos outros* (2010).

deveríamos respeitar. Esse conceito traz a imagem de um sujeito dentro do sujeito, estando em nós como um outro, corte do eu para consigo. Assim, haveria uma alteridade dentro de nós mesmos, constituída como o Outro que habita em mim e que é capaz de desarticular e criar instabilidades em relação as nossas representações identitárias.

A própria trajetória de Vasconcelos com a palhaçaria nos dá pistas de que Xuxu transita por aberturas à alteridade, porém o que aparece no exemplo analisado é que o artista se sente desestabilizado ao se deparar com a própria alteridade. Em microssituações como essa, em que, por exemplo, a rudeza espontânea do palhaço eclode sem pedir licença, Xuxu parece dar corpo a esses outros de si, lançando Vasconcelos em territórios desconfortáveis de incertezas e desorganização.

Parece-me que as práticas transgressivas ocorrem aqui numa configuração diversa das que investiguei até agora nesta obra, quando o jogo de limites e violações ocorre por choques e reverberações do desconhecido no interior do próprio sujeito.

Em Xuxu, a atuação se opera por meio de lacunas e contaminação entre o palhaço e a assistência. O clown se mostra capaz de produzir zonas de instabilidade não somente à plateia, mas também a Vasconcelos, quando, diante do inesperado de sua própria alteridade, ele parece transitar por sensações como o espanto, a insegurança e o incômodo. As fissuras geradas por esses ecos e reverberações da (des)conexão palhaço/artista remetem às palavras de Alípio de Sousa Filho ao tratar das experiências que, no processo do conhecimento, propiciam um “deixar escapar” sobre o conhecido: “Extraviar-se, perder-se de si, perder seus conceitos anteriores, pensar seu próprio pensamento, suspender suas próprias crenças, relativizar o que se sabe, relativização de si mesmo, das formas, das verdades aceitas, das hegemonias do mundo - êxtase de uma descoberta [...]” (SOUSA FILHO, 2008, p. 22).

A fluidez de afetos gerada pelas práticas transgressivas de Xuxu engendram jogos de força entre Vasconcelos e o que lhe escapa, entre descobertas e extravios do artista e seus “outros de si”. Autotransgressão que me parece longe de constituir uma busca pela fixação e catalogação de interioridades, suposto “dentro” que morre de medo de se perder, como diria Rolnik (2011). Mantendo suas porções de inesperado e desconforto, o próprio intérprete transita por uma cena desestabilizadora para ele e sua assistência.

Embora na fala supracitada Vasconcelos discorra sobre a surpresa de perceber que aquelas características que o desestabilizam em Xuxu fazem parte dele mesmo e não de uma criação exterior, entendo que não há uma



aderência incontestada entre artista e palhaço em seu trabalho, configurações que permitem justamente a eclosão das relações de instabilidade.

Essa faceta inesperada e instável do sujeito sobre si mesmo se mostra como transgressora e também como uma configuração de resistência micropolítica em um cotidiano em que uma grande maioria de pessoas parece buscar mitos totalitários que resolvam como num passe de mágica (e tão ilusório quanto a mágica) a sensação de caos da existência humana.

Podemos notar que essa busca por aderência parece ser um dos objetivos dos processos que utilizam o clown como “descoberta de si”, em tentativas de justaposição entre palhaço e intérprete, como se uma instância constituísse reflexo inequívoco da outra, o clown como meio de expor ao mundo meu “eu-essência”. Esses processos de construção da interioridade como representação identitária essencial, em nossa visão equivocados, acabam por esvaziar a potência vibrátil dessa técnica.

Uma das grandes complexidades e belezas da comicidade reside nas práticas de proximidade e distância entre o sujeito e os “outros de si” que o cômico pode gerar, pois quando ao rir de si mesmo o indivíduo evita uma aderência entre suas ações e percepções, permitindo que as intensidades transgressivas criem lacunas, porosidades que não serão interrompidas ou tomadas para si como pontos de apoio, mas vivenciadas na passagem dos afetos. Rir de si mesmo é privilegiar as incertezas de um sujeito em devir, experiência do disforme e da liberdade por meio da instabilidade, distante da dureza do absoluto, das certezas e ilusões de essência.

O próprio *modus operandi* de Xuxu ao longo do espetáculo aponta para as incertezas de sua experiência cênica. Apesar de ser o único palhaço em cena, Xuxu constrói suas ações mantendo relações constantemente realimentadas com a alteridade, seja o outro-espectador, ou os outros-de-si. Vasconcelos fala desse aspecto de sua obra ao discorrer sobre clowns que atuam de maneira solo: “Na verdade não é que ele trabalhe só, ele passa a ter na plateia o seu parceiro. Ele contracena com a plateia. Ele leva alguém da plateia ou ele vai até a plateia e se relaciona”. (VASCONCELOS, 2007).

Dessa forma, em grande parte da apresentação sob análise, vê-se que o espectador, mais do que assistir, acaba fazendo as vezes de dupla ao palhaço, o que acarreta a surpresa instável de trazer o outro para o interior da experiência cênica. Apesar de o espetáculo possuir uma estrutura predeterminada, com cenas previamente ensaiadas pelo artista, essa abertura à participação da plateia remete ao caráter improvisacional que as saídas de rua de Xuxu assumiam, criando aberturas e conexões ao que afeta.

Nesse contexto, cabe tratar, mesmo que brevemente, sobre um dos princípios de grande importância à palhaçaria, qual seja a dupla cômica. Bolognesi (2003) afirma que, ao longo do século XIX, a arte clownesca presente nos espetáculos circenses vai solidificando uma configuração de comicidade calcada na oposição entre dois tipos básicos, um dominante, o *clown branco*, e um dominado, o *Augusto*. O branco teria como características preponderantes a educação, a elegância de sua indumentária e a fineza de gestos e movimentos, trazendo geralmente o rosto coberto de maquiagem branca, o que pode remeter, segundo o pesquisador, às influências plásticas da figura do Pierrô<sup>50</sup>.

Por sua vez, o *augusto* traz o contraponto cômico à dupla de palhaços, sendo geralmente desajeitado, estúpido e inadequado, colocando em evidência seus comportamentos desviantes diante das normas. Identificado pelo nariz vermelho, fruto talvez de uma queda ou do excesso de bebida, sua denominação advém do termo alemão *August*, o qual designaria pessoas que estão em situação ridícula. O *augusto* se configura como um: "Prodígio de ineficiência que naturalmente suscita o riso em um universo ultrarracional voltado à eficácia". (AUGUET *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 77). Nas relações entre os dois polos cômicos, há o embate de forças entre a tentativa de ordenação e a dominação representadas pelo branco e a submissão e a inaptidão do *augusto*, como elucida Achcar (2007, p. 50):

[...] a base da atuação do palhaço do espetáculo será sempre um conflito entre dois personagens: um representando o poder, o conhecimento, a ordem, a inteligência; o outro sinalizando o caos, a fragilidade, o instinto, a estupidez, a tolice. Um é o *clown branco*, o outro o *augusto*. Um não existe sem o outro. É o *augusto* que torna possível o riso no branco. É a desordem proposta pelo *augusto* que torna risível a tirania do branco.

Deve-se atentar, porém, para a ressalva de Castro (2005) ao destacar que esse esquema da dupla de palhaços não deve servir para simplificar de maneira dicotômica uma relação que, ao longo dos séculos, mostra-se complexa e fluida, repetindo e transformando de maneira criativa piadas, *gags*, números cômicos e mesmo as indumentárias que compõem a palhaçaria. Entendo a tipificação do *clown branco* e *augusto* não como tipos

<sup>50</sup> Figura que carregava traços de pureza romântica e sentimental, o Pierrô ou Pierrot é uma personagem da *Commedia dell'arte*, variação francesa do Pedrolino italiano, criado apaixonado pela jovem Colombina. Pelo amor não correspondido, essa personagem é identificada com ideias líricas e romantizadas e geralmente se apresentava com a face pintada de branco.

fixos, mas como duas qualidades de jogo e atuação que são moventes e podem se alternar na figura de um mesmo palhaço. Essa ambiguidade está presente no próprio Xuxu, não estando solucionada de maneira inequívoca, pois, segundo as palavras de Vasconcelos (2007): “Eu tenho a cara branca e **sou um agosto**. E sou claramente um Toni<sup>51</sup>, um agosto, um velho palhaço de rua e circo. O tonto, o ingênuo, o poético. E **mesclo o branco também**, porque eu bato, eu xingo. Então essa conceituação pode estar inclusa num só ser.” (grifos nossos).

Assim, o palhaço Xuxu transita pelas duas qualidades de jogo cômico, seja como branco, quando tenta organizar e submeter à assistência, chegando a exigir por inúmeras vezes que os espectadores façam “silêncio total”; seja como agosto, quando, por exemplo, apresenta imensa dificuldade e desequilíbrio até conseguir subir no monociclo utilizado em um dos números. Contudo, acho curioso que Vasconcelos identifique seu jogo clownesco primeiramente com o estado do agosto e que o branco apareça, em sua opinião, como contraponto cômico – conforme se pode ver nas partes grifadas da fala supracitada.

Analisando as ações de Xuxu, a maneira como ele se dirige à plateia, a vaidade com que se apresenta, perguntando diversas vezes se está bonito, bem como a aptidão orgulhosa com que toca seu fole de oito baixos, e, sobretudo, a forma agressiva como controla e manda em seus auxiliares de palco, geralmente crianças chamadas da plateia, entendo aqui que suas qualidades de ação são eminentemente as de um clown branco, colocando, assim, seus espectadores na situação de augustos, ocupando a função de sua dupla.

Quando tenta dominar o barulho de uma plateia em polvorosa ou controlar uma criança atarantada na função de ser sua assistente, Xuxu expõe uma das grandes contradições cômicas do clown branco. O branco tenta exaustivamente organizar e estabilizar, conforme a sua vontade, o fluxo da vida que é por si só cheio de instabilidade e movimento, o que resultará fatalmente em fracasso. É nada mais enlouquecedor e risivelmente ridículo do que um palhaço exercitando a qualidade de branco diante de uma imensa plateia de risonhos augustos, solícitos em ajudá-lo da forma mais atrapalhada, como ocorre com Xuxu ao longo do espetáculo.

<sup>51</sup> Bolognesi (2003) esclarece que o Toni é um palhaço que, durante os espetáculos circenses, fica a postos para entrar em cena e improvisar, a qualquer momento, para ocupar algum intervalo de tempo ocasionado por atraso entre uma atração e outra ou qualquer outra falha. Mas, segundo as palavras de Vasconcelos, podemos perceber que este artista entende o termo Toni como uma designação similar a agosto.

Num de seus números mais conhecidos, o palhaço chama à cena a participação de uma criança a qual deve possuir “*cinco anos. Nem mais, nem menos!*”. Após a escolha do ajudante, Xuxu lhe dá um microfone e pede que o pequeno segure o objeto, acompanhando de perto os movimentos do fole, a fim de que todos possam ouvir a melodia executada pelo clown. Este começa a tocar o instrumento com o menino a segui-lo, até que o palhaço passa a demonstrar grande empolgação pela música. Xuxu chega a subir na cadeira enquanto toca o fole, o que causará problemas a seu auxiliar infantil em decorrência da baixa estatura da criança, despertando o riso da assistência.

Assim, o ridículo do número advém da colocação da criança em dificuldade, em contraponto com sua extrema vontade de acertar, dinâmica que é ampliada pela pouca importância e atenção que Xuxu demonstra em relação a seu assistente de palco. Sabemos que ali palhaço e criança dependem um do outro, e é dessa relação que surge a comicidade. Ainda assim, no entanto, é fácil identificar no clown uma superioridade sobre o ajudante, própria da qualidade de clown branco.

Seja no tocante à ação principal – é ele quem domina a técnica do instrumento e, portanto, é ele que pode se permitir tamanha empolgação sobre a própria performance ao ponto de esquecer todo o resto – seja na própria altura de um adulto em comparação com um menino de cinco anos, o palhaço deixa a criança em situação de desvantagem.

Xuxu não “poupa” o pequeno assistente de palco da dificuldade, não o acolhe com graça ou carinhos, e essa “maneira de fazer” quebra as expectativas da plateia sobre o *modus operandi* de um palhaço que atua com crianças. Transgredindo o lugar comum de um palhaço que lida com o público infantil, Xuxu nos surpreende e causa o riso, o que pode ser observado ainda em outro número muito conhecido de seu repertório e que também integra o espetáculo em questão.

Vasconcelos (2003) destaca que o jogo que será narrado a seguir surgiu de suas saídas como Xuxu pelas ruas do Roger. Quando já cansado, após horas de atuação, o clown sentava-se à porta de alguma casa e solicitava um pouco de líquido para abrandar a sede. Nesse jogo, o palhaço utiliza uma garrafa cheia de água: “[...] quando eu percebi que a garrafa dava um jogo, cada virada minha podia estar molhando alguém, eu começo a evoluir com isso e hoje talvez seja o momento mais precioso no meu espetáculo.” (VASCONCELOS, 2003).

Dessa forma, é constantemente perceptível a relação entre arte e vida no ofício desse artista, bem como a empiria desse processo, fatores

presentes não somente na formação de Xuxu, mas também na criação de um repertório de ações que seria experimentado e aprimorado cenicamente ao longo de décadas em sua pesquisa prática com a linguagem clownesca. Vamos à análise do número em questão.

Solicitando a participação de dois meninos da plateia, desta vez com idade de cerca de dez anos, Xuxu já inicia o número mostrando a um deles duas capas de chuva, uma amarela e a outra azul, perguntando-lhe qual cor ele prefere. O garoto diz que quer a capa azul e o palhaço lhe entrega a amarela, dizendo: "*Toma a amarela pra você aprender que na vida nem tudo é como a gente quer!*". O clown deu a capa azul para o outro menino e pediu que eles vestissem, pois aquela seria uma proteção necessária à cena.

Ele pega então seu monociclo e pede a ajuda dos dois assistentes de palco para conseguir subir e sentar no selim. Ele vai escalando o aparelho circense, tentando se equilibrar desajeitadamente, segurando no topo da cabeça dos garotos, sem nenhuma cerimônia ou delicadeza. Por vezes parece que o palhaço e seus ajudantes estão prestes a cair, mas, por fim, Xuxu consegue manter-se no alto do monociclo. Ele pede uma garrafa de água e um copo que estavam na lona que lhe serve de palco e inicia um jogo em que, cada vez que se vira para a esquerda para dirigir a palavra a um dos meninos, molha o outro que está a sua direita, e vice-versa.

Mesmo usando as capas de chuva, logo os dois garotos ficarão encharcados de água. Sem saber o que fazer, eles olham para suas mães, que estão na plateia, e tentam se esquivar dos jatos, mas a cada vez chega um novo golpe do líquido, atingindo seus rostos, seus cabelos, braços, troncos, ensopando suas roupas, para o desconforto dos meninos e o riso da plateia. Mais uma vez a comicidade vem das dificuldades enfrentadas pelas crianças em contraponto ao jeito ríspido e impositivo de Xuxu, que tenta manter a ordem em meio àquela situação caótica.

Chama atenção a escolha de Vasconcelos sobre a participação de crianças como ajudantes de palco. Aproximando-se da lógica física clownesca, mediante a qual, segundo Puccetti (2009), o palhaço sente, pensa e se comunica por meio de sua corporeidade, as crianças dos dois exemplos supracitados deixavam impressas em seus corpos as dificuldades e sensações de desconforto ocasionadas pelas ações de Xuxu. Assim, palhaço e criança interagiam como se fizessem parte do mesmo mundo, "realidade" permeada por desequilíbrios e surpresas.

Ademais, num primeiro momento, a postura de autoridade desse palhaço parece ser suficiente para lidar com seus ajudantes infantis, colocando-os nas funções necessárias à realização da ação pretendida. Todavia, não há como esquecer que o espectador infantil geralmente

desconhece, no todo ou em parte, as convenções que regem os rituais de um espetáculo, podendo agir de forma espontânea e inesperada – basta que nos lembremos do episódio outrora citado em que a menina invadiu o espaço da cena, ou das crianças que não paravam de gritar o nome do clown, tornando caóticos os momentos iniciais da apresentação.

Assim, a iniciativa de trazer crianças ao interior da experiência cênica, estas sendo necessárias à realização dos números cômicos, remete à produção de zonas de instabilidade que podem tirar o papel de controle de Vasconcelos em relação à cena. Se o espectador pode representar a instância cotidiana diante dos modos de operar extraordinários do palhaço, Xuxu promove o encontro das duas dimensões, em misturas e afetos capazes de desestabilizar tanto o clown como a assistência, promovendo uma espécie de “[...] abertura que sustenta o momento de espanto e admiração diante daquilo que surge, que passa, que desaparece [...] não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos.” (QUILICI, 2010, p. 6).

Nesse contexto, Vasconcelos destaca a necessidade de o palhaço empreender a criação de zonas de relação junto àquela pessoa com quem está jogando, abrindo-se aos fluxos de afetação. Em uma de suas entrevistas, ele deu o seguinte exemplo<sup>52</sup>:

Vou contar só esse episódio aqui para ilustrar como o palhaço pode ser tonto, estúpido mesmo, por não respeitar um rito de se deixar conhecer. Como é que ele joga? E aí quando se estabelece, quando entendem a natureza dessa criatura que entrou aqui, o jogo está permitido. Mas enquanto isso não acontecer, você não pode fazer isso assim de cara sem que a pessoa entenda como você vê o mundo. [...] depois que fizemos o espetáculo, saímos para uma passeata pela rua [...] saindo do CCBB<sup>53</sup>, eufórico, o povo atrás, eu encontro um menino de uns nove anos, assim, pela frente, e, instintivamente, pego minha bata<sup>54</sup> e bato na cabeça do menino, que se assusta e... eu bato em mim mesmo, tentando reverter o processo e saio dali. Não dou dez passos, levo um “telequete” assim, nas costas. E eu saio

<sup>52</sup> A narrativa deste acontecimento está presente na transcrição da mesa *Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra* (2003) e também foi mencionada por Luiz Carlos Vasconcelos durante a oficina em questão.

<sup>53</sup> Centro Cultural Banco do Brasil.

<sup>54</sup> Segundo explicação do próprio Vasconcelos (2003), *bata* é um instrumento muito utilizado pelos palhaços de circo, composto por duas tábuas de madeira juntas, no formato de um porrete. A batida do objeto na cabeça de alguém, por exemplo, faz ressoar um grande estalo ocasionado pelo tilintar das madeiras, dando a ilusão de que o impacto foi forte ao ponto de ter ferido verdadeiramente a vítima.

ciscando, quase quebrado pela coluna, assim. Que eu me viro, quem? Quem? Quem? O moleque que eu dei a batada na cabeça. Foi a maior... Não precisei de nenhum grande mestre para me ensinar... Eu aprendi com um sopapo nas costas. (VASCONCELOS, 2003).

Vasconcelos ressaltava com a narrativa (e a dor de sua experiência) como o palhaço e suas ações extraordinárias são capazes dos atos mais tresloucados e extremos desde que aquela figura cômica tenha conquistado o direito de entrar no espaço do outro, numa espécie de acordo tácito construído a partir do próprio jogo. Caso contrário, uma vez que o clown rompa essa zona de afetos sem estar em efetiva relação com a alteridade, graves consequências podem ocorrer, até mesmo uma reação agressiva daquele que se sentiu acuado ou ofendido, como no exemplo descrito.

Devemos lembrar ainda que a atuação de Xuxu ao longo destas mais de três décadas de trabalho têm sido predominantemente em espaços públicos, territórios que, como vimos, aumentam ainda mais os riscos do inesperado pelo dinamismo das forças que contém. É interessante pensarmos novamente no exemplo da primeira atuação de Xuxu, quando ele ganha seu espaço “à força” pelas ruas do bairro Roger, “no grito”, nas palavras do próprio artista. Contudo, anos depois, ele se depara com a conclusão de que nem sempre é pela via da agressividade que o palhaço conquistará seu lugar junto ao outro.

Quando o espectador entende, minimamente, como é o jogo do clown, quais são as qualidades de ação que ele evoca, instaura-se uma abertura que pode propiciar o atravessamento das potências transgressoras. Ao conquistar essa conexão que, como temos visto, é de natureza fluida e delicada, o clown terá a percepção, sempre subjetiva e propensa a falhas, da existência ou não de lacunas e porosidades que suportarão a intensidade de qualidades transgressivas. É no diálogo com o outro que a ação transgressora clownesca se tornará possível numa dinâmica de afetos cheia de mobilidade e fluidez.

Ao se deparar com um clown, o espectador busca um rápido entendimento sobre o que aquela figura propõe, tentando decifrá-la, interpretá-la e classificá-la nas zonas do conhecido. Acredito que, após esse ritual de efêmero reconhecimento – o qual pode durar pela intensidade de um olhar ou levar minutos – o palhaço terá criado territórios comuns entre ele e a assistência, os quais possibilitarão a desestabilização dessas zonas de afeto, sendo capaz de surpreender e desconstruir as visões antecipadas

que o espectador criara. Nas palavras do escritor e filósofo Luiz Fuganti<sup>55</sup> acerca da criação propiciada pelo clown:

[...] você está ali sem nenhuma proteção. Você está aberto ao acaso. Você está aberto às misturas. E a coragem, ela vem de onde? Ela vem exatamente de sinalizações da própria relação. Existe algo que te diz. Existe algo que te atravessa. E esse algo, ele tem consistência, ele tem espessura, ele tem realidade, mesmo que você não veja. Mesmo que ele seja inexistente. Ele é real sem existir. Ele é uma presença. Ele é o virtual. É exatamente essa a potência do artista. (FUGANTI, 2003).

É nessa mistura entre a comicidade e a própria vida, em territórios contaminados pelo risco, pela insegurança e ausência de fixidez que as práticas transgressivas podem afetar ao outro e a si mesmo. Acredito que o encontro com o desconhecido, esse território do *não saber* também é capaz de desestabilizar a ordem, de criar fissuras na tessitura aparentemente lógica e funcional da vida cotidiana produzindo outras realidades, instaurar outros mundos destoantes daquele que nos é familiar, espaços para o heterogêneo, para a relativização e atravessamento de normas e padrões.

Atravessar limites a partir da comicidade é também abrir lacunas em si mesmo, entregando-se também ao atravessamento, na celebração da diferença, da imprecisão, da beleza instigante do desajuste. Nesse contexto, finalizarei o último capítulo de nosso percurso com as palavras do manifesto produzido no encontro de palhaços *O Riso da Terra*, organizado e coordenado por Vasconcelos em 2001, na cidade de João Pessoa, Paraíba. Segundo esclarece o artista: "Eu sempre achei isso, que se a gente reunisse todos os palhaços do mundo em um só lugar [...] a gente alteraria a ordem das coisas. Se de tanta energia dos fazedores do riso reunidos, isso tinha que desestabilizar a ordem das coisas, da violência ou de tudo que está no mundo." (VASCONCELOS, 2003).

Embora esta obra defenda que a potência transgressiva da comicidade seja operada muito mais no nível do micro, das pequenas e instáveis relações com a alteridade do que no contexto de grandes realizações, é sempre louvável a proposta de um encontro de artistas e palhaços criado a partir do entendimento de que a arte cômica ainda possa gerar afetos e intensidades, ainda possa alterar e desestabilizar a ordem das coisas.

<sup>55</sup> Fuganti também integrou a mesa *Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra*, promovida em 2003 pelo grupo Parlapatões, compartilhando com Luiz Carlos Vasconcelos, seu companheiro de debate, reflexões sobre o riso e a arte clownesca.



Assim, ficamos com as palavras inspiradoras do manifesto, desejando que as potências transgressoras do riso e do cômico continuem a instigar e propiciar a multiplicidade celebradora dos encontros e da diferença.

Declaração do Riso da Terra - Carta da Paraíba<sup>56</sup>

Quando os Deuses se encontraram e riram pela primeira vez eles criaram os planetas, as águas, o dia e a noite. Quando riram pela segunda vez, criaram as plantas, os bichos e os homens. Quando gargalharam pela última vez, eles criaram a alma, de um papiro egípcio...

Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça. Palhaços não transformam o mundo, quiçá a si mesmos. E nós, palhaços, tontos, bobos, bufões, que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos.

O palhaço é a expressão da alegria. Palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana. A alegria que o palhaço realiza a cada momento de sua ação, contribuindo para estancar, por um momento que seja, a dor no planeta Terra.

O palhaço é a única criatura do mundo que ri de sua própria derrota. E ao agir assim estanca o curso da violência.

Os palhaços ampliam o riso da Terra. Por esse motivo, nós, palhaços do mundo, não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres do nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país: cultivemos o riso.

Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo. Cultivemos o riso. Mas não um riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes.

Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso.

Enquanto rirmos estaremos em paz.

João Pessoa, 2 de dezembro de 2001.

<sup>56</sup> Carta coletiva redigida por diversos palhaços durante o evento *O Riso da Terra*.



# CONCLUSÃO

## CRUZANDO CAMINHOS

---

Nas tradições de diversos povos e culturas, a encruzilhada é entendida como encontro de intensidades, território de passagens desejantes e, ao mesmo tempo, convite à pausa e reflexão<sup>57</sup>. Cruzamento de caminhos, lugar onde as rotas se contaminam, misturando-se. Ponto do qual outros rumos podem ser avistados, possibilitando a partida para quaisquer direções, na esperança renovada de novas vias que se abrem.

No jogo dos limites e da transgressão, a comicidade transita por terrenos ligados ao ridículo, à fraqueza, aos comportamentos desviantes. Logo, pensar o fenômeno cômico a partir de suas instâncias transgressivas nos coloca em contato com aberturas possíveis à experiência da diferença. É a fragilidade que pode permear o cômico que possibilita ao indivíduo experimentar o novo, o heterogêneo, violando a ordem estabelecida calcada nos padrões normativos.

Todavia, inserido em processos de domesticação e docilização, assistimos muitas vezes ao esvaziamento das capacidades de violação do riso. A utilização da comicidade não como uma posição crítica, mas como um reforço das normatividades instituídas tem sido acirrada, como pudemos observar, por sua incorporação pela cultura de massa.

Num panorama que privilegia a busca pela festa permanente, quando a indústria do entretenimento assimila as intensidades artísticas com as relações de consumo de uma sociedade eufórica e ridente, o riso vai sendo absorvido

---

<sup>57</sup> Podemos encontrar em Chevalier (2012) a descrição de práticas e perspectivas simbólicas envolvendo a encruzilhada em várias culturas distintas.

e transmutado em figura domesticada e dócil, em processos de esvaziamento que acabam por contaminar também o âmbito das artes da cena.

A simplificação e banalização da comicidade faz com que ele perca a intensidade das instâncias desviantes que residiam na inadequação e na violação dos limites, reduzindo suas potências de afirmação da própria vida. Assim, vemos empobrecer a força provocadora de sua comicidade. As obscuridades do indivíduo, como a agressividade, a provocação e a crueldade, características capazes de instaurar uma experiência cênica desestabilizada e incerta, vão sendo deixadas de lado, dando lugar a fenômenos cômicos incapazes de mobilizar ou gerar fluxos de afetos e estranhezas no jogo com o espectador.

Devemos lembrar, ainda, que o tensionamento entre as qualidades transgressoras, bem como os perigos que rondam seu esvaziamento constituem um jogo de forças que é inerente à comicidade, e que nunca estará definitivamente resolvido, o que aumenta ainda mais a necessidade de estudos e reflexões sobre o tema.

Ademais, uma das configurações mais interessantes que encontramos a respeito das dinâmicas transgressivas diz respeito à relação entre a comicidade e a dúvida. O risível como mecanismo criador de incertezas questionadoras, pulsão desestruturadora da rigidez de normas e valores.

A investigação desses processos de violação e seus limites se dará no corpo de cada sujeito, processo que é gerado e, ao mesmo tempo, cria a própria maneira como aquele indivíduo entende e vê o mundo. Logo, o fenômeno cômico carrega um chamamento à responsabilidade do sujeito, em vínculos éticos – no sentido foucaultiano – de criação de modos de existência e potencialização de singularidades.

Pensando nas intensidades que perpassam a arte cômica, adentramos no universo dos artistas Leo Bassi e Luiz Carlos Vasconcelos, objetivando analisar, a partir de registros de suas atuações, como ocorrem maneiras possíveis de dar corpo à passagem das dinâmicas transgressoras e políticas na efemeridade da prática cênica.

Leo Bassi privilegia práticas cênicas desestabilizadoras, criando suas provocações a partir de jogos que evocam a desestabilização e a razão da plateia. O bufão franco-italiano se apresenta de maneira não convencional, geralmente de terno e gravata, objetivando exacerbar o contraste entre sua aparência formal e suas ações ridículas e provocativas. Ele não perde, contudo, os traços comportamentais e ideológicos que caracterizam a bufonaria, como a comicidade ácida e agressiva, capaz de expor vicissitudes

e zombar das porções degradadas do homem e das instituições por meio de paródias do chamado “mundo sério”.

Os processos transgressivos gerados por Bassi identificam na comicidade um potencial político que pode olhar de maneira tanto mordaz quanto derrisória para a vida cotidiana. Revelando os mecanismos do poder que permeiam o cotidiano, o bufão nos faz reavaliar nossas crenças, ilusões e comportamentos. O espectador é convocado a sair da recepção passiva e a enfrentar as demandas operadas pelas provocações do artista, em cenas desestabilizadoras que mantêm como foco o rompimento do conformismo do pensar e do sentir.

Bassi cria uma experiência cênica intensa, atravessada pelo político como possibilidade de dissenso e resistências intersubjetivas, celebração das potências da comicidade como afirmação da vida, na liberdade de romper padrões.

Por fim, o trabalho desenvolvido por Luiz Carlos Vasconcelos, palhaço Xuxu, demonstra como a linguagem clownesca é capaz de gerar instabilidades não somente na assistência, mas também no artista que exercita essa técnica. Lançando Vasconcelos no campo do inesperado, em encontros com a alteridade de si mesmo, a palhaçaria pode desestabilizar o próprio artista, violando as suas concepções de mundo. Nesse tipo de práticas transgressivas, as quais afetam tanto o intérprete como a plateia, não há uma aderência plena entre artista e palhaço, mas lacunas e distâncias que possibilitam a eclosão do extravio e do espanto.

Outra particularidade desse palhaço diz respeito ao tensionamento criado por ele entre arte e vida, desenvolvendo o que chama de *palhaço cidadão*, em processos de contágio que potencializam as percepções sobre o cotidiano e as relações que ele encerra tanto dos espectadores quanto do próprio Vasconcelos.

As atuações do palhaço, desenvolvidas predominantemente em espaços públicos como a rua, nos remetem à potência que o clown possui de criar redes de desarticulação e abrir lacunas nos fluxos identitários desses espaços coletivos. O palhaço pode produzir rasgos e fissuras na dimensão de funcionalidade e utilidade dos eventos cotidianos, friccionando as relações de assujeitamento que os permeiam.

Ao longo desta obra, pudemos perceber que as relações entre a comicidade e as dinâmicas transgressivas dizem respeito a processos incertos, em embates de forças capazes de operar a desestabilização daqueles que comungam de seus fenômenos. Terreno de investigação que se mostra fundamental à investigação de modos de resistência diante da

opressão e do embotamento do cotidiano. Assunto também caro às artes da cena, na busca por práticas artísticas limítrofes e que, por sua complexidade e amplitude, merece ser contemplado por novos estudos.

Assim, longe de constituir uma metodologia bem delimitada que possa ser acionada e aplicada, as matrizes transgressivas e políticas da comicidade são presentificadas na incerteza dos fluxos de afetos, em ações que envolvem trocas, atritos e choques. Nesses exercícios em devir, sujeitos se encontram e se relacionam como instâncias que se tangenciam, promovendo contágios e porosidades capazes de alterar percepções e modos de olhar o mundo.

Dessa forma, entendo que essa conclusão-encruzilhada se constitui não como um fim, mas, antes, como um chamado para irmos mais além. Desejo finalizar a escrita desta obra evocando a imagem que Chevalier (2012) nos traz, ao destacar que, em muitos contos que ressaltam a força simbólica do encontro dos caminhos, a própria configuração da encruzilhada desaparece após a passagem do andarilho, com a certeza de que, logo adiante, novos cruzamentos se formarão e atravessamentos de limites se farão necessários. *Com força e coragem, caminhemos!*

# REFERÊNCIAS

---

ACHCAR, Ana. **Palhaço de Hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: procedimentos metodológicos para o trabalho do ator. 2005. 272 f. Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

BARBOZA, Juliana Jardim. **O ator transparente**: O treinamento com as máscaras do palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: MADRUGADA. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2001.

BASSI, Leo. A arte de provocar. São Paulo: **Isto é** [online], n. 1714, 2002a. Entrevista concedida a Jairo Máximo e Lois Valsa. Disponível em: [http://www.istoe.com.br/reportagens/22763\\_A+ARTE+DE+PROVOCAR](http://www.istoe.com.br/reportagens/22763_A+ARTE+DE+PROVOCAR). Acesso em: 11 maio 2016.

BASSI, Leo. Boca Larga. **Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo, n. 2, 2006. Entrevista concedida a Sávio Moll e Flávia Reis.

BASSI, Leo. Criação: modos de pensar e de fazer. **Revista Anjos do Picadeiro**, Rio de Janeiro: Petrobrás e Teatro de Anônimo, n. 6, 2008. Depoimento transcrito de mesa redonda realizada em 14 dez. 2007.

BASSI, Leo. Leo Bassi, un bufón activista. **Radiaciones**, 2007. Disponível em: <https://blogderadiaciones.wordpress.com/2007/04/26/leo-bassi-un-bufon-activista-version-completa-de-la-entrevista-publicada-en-el-no53-de-diagonal/>. Acesso em: 23 abr. 2019.

BASSI, Leo. Hay que crear tensión: o jogo de Leo Bassi. **Revista eletrônica Alegrar**, n. 1, 2002b. Entrevista concedida a Katia Maria Kasper. Disponível em: <http://www.alegrar.com.br/01/entrevista/index.html>. Acesso em: 12 abr. 2019.

BASSI, Leo. O retorno do bufão. *In*: BASSI, Leo. **Teatro de Anônimo**: sentidos de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 126 – 134.

BASSI, Leo. **Revista Anjos do Picadeiro**, Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, n. 3, 2001.

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

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

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BONNAFOUS, Simone. Sobre o bom uso da derrisão em Jean-Marie Le Pen. **Mídia e discurso**: a cultura do espetáculo. São Carlos, SP: Claraluz, 2003.



- BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens: A máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1967.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CORNAGO, Óscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. *In*: CORNAGO, Óscar. **Éticas del cuerpo**. Madrid: Fundamentos, 2008a. p. 50-83
- COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Org. Franca Rame. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Discurso y verdad em La antigua Grecia**. Buenos Aires: Paidós, 2004a.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004b.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUGANTI, Luiz. Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra. In: FUGANTI, Luiz. **O Caldo do Humor**. São Paulo: Parlapatões, 2003. Depoimento transcrito de mesa redonda realizada em 12 jul. 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral**. São Paulo: SENAC, 2010.

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

LIBAR, Marcio. **A Nobre Arte do Palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, Edição do autor, 2008.

LOPES, Elizabeth Silva. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 9–21, 2005.

LOPES, Elizabeth Silva. **Ainda é Tempo de Bufões**. 2001. 176 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - USP, São Paulo, 2001.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva: Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, 2008.

OSORIO, Luiz Camillo. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 29, p. 219–234, maio 2011. Disponível em: [http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf\\_articles/OQNFP\\_29\\_12\\_luiz\\_camilo\\_osario.pdf](http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_29_12_luiz_camilo_osario.pdf). Acesso em fev. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. **Singularidade e subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras: Editora PUC-Rio, 2008.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: PELBART, Peter Pál. **Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 1–10.

PLATÃO. **As Leis: Incluindo Epinomis**. São Paulo: Edipro, 2010.

POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba**. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34. 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2011.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

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

SOUSA, João da Cruz e. **Poesia completa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1993.

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

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento**: uma crítica aberta. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. Boca Larga. **Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo: Doutores da alegria, n. 1, 2005. Entrevista concedida a Sávio Moll, Daniele Barros e Flávia Reis.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra. *In*: VASCONCELOS, Luiz Carlos. **O Caldo do Humor**. São Paulo: Parlapatões, 2003. Depoimento transcrito de mesa redonda realizada em 12 jul. 2003.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. **O misterioso mundo dos palhaços**. Entrevista com o ator Luís Carlos Vasconcelos concedida a Daniel Ludwich. Florianópolis, 2007. Disponível em: [www.floripateatro.com.br](http://www.floripateatro.com.br). Acesso em: 5 abr. 2019.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. O riso da Terra: confluências. **Revista Folhetim**, n. 4, 1999. Entrevista concedida a Beti Rabetti, com a participação de Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes. Disponível em: [www.gesto.com.br](http://www.gesto.com.br). Acesso em: 5 maio 2019.









**Essentia**  
E D I T O R A  
IFFLUMINENSE

**Tipologia** Futura Medium BT (Capa)  
Aller (Miolo)  
Lemon Milk (Miolo)  
**Formato** 17 x 24 cm