

# O BUFÃO, A COMÉDIA, A CENA E O JOGO

*“El Bufón, la Comedia, la Escena y el Juego.”*

Joice Aglae Brondani\*  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal da Bahia

**RESUMO:** O artigo traz uma reflexão sobre as linguagens que constituem o discurso verbal, gestual, físico e imagético da máscara do Bufão. Apresentando como referência para a construção reflexiva os escritos de Cleise Mendes sobre a catarse cômica e a comédia satírica, o jogo de cena trazido por Sergé Martin e a experiência de técnica e cena adquiridas ao longo de um percurso teórico-prático com a Máscara do Bufão.

**Palavras-chave:** Bufão; Máscara; Jogo; Processo Criativo; Sátira.

**RESUMEN:** El artículo trae una reflexión sobre los lenguajes que constituyen el discurso verbal, gestual, físico e imagético de la máscara del Bufón. Teniendo como referencia para la construcción reflexiva los escritos de Cleise Mendes sobre la catarsis cômica y la comedia satírica, el juego de escena traído por Sergé Martin y la experiencia de técnica y escena adquiridas a lo largo de un camino teórico-práctico con la Máscara del Bufón.

**Palabras clave:** Bufón; Máscara; Juego; Proceso Creativo; Sátira.

A eterna questão sempre sem resposta: “Quem somos nós? De onde viemos? Para onde vamos?” Eu respondo: “Ao que me diz respeito, eu sou eu mesmo, venho de minha casa e retornarei a ela!” (MARTIN, 1983, p.25)

O Bufão é uma máscara física ou corpo máscara (BRONDANI: 2017). Por ser uma máscara, já se torna emblemático. Porém, outras características de jogo e linguagens se somam a esse emblema.

O Bufão tem no carnaval o seu reino por excelência. Reino da inversão, da festa e do excesso. Em seu discurso e cena o Bufão acessa muitas linguagens e agenciamentos de afetos - itens de um discurso insultuoso (verbal e/ou imagético) e subversivo, relacionando censura e prazer através do jogo cômico: a fisicalidade e deformação física, o grotesco, o escárnio, o deboche, a sátira, o chiste, o riso, o humor, o duplo sentido, a carnavalização, o banquete, o rebaixamento da intelectualidade, a crueldade, a gratuidade, a blasfêmia, a paródia, o coro, o sagrado e o profano, a lucidez, a cena e a sociedade, a escatologia e a sexualidade.

O Bufão é o portador dos princípios do “baixo ventre”, tão citado por Bakhtin (1999) como valor pertencente à “filosofia carnavalesca”. É através da vivência carnavalesca que os “princípios material e corporal”, as “[...] imagens do corpo, da bebida, da satisfação de necessidades

naturais e da vida sexual” (BAKHTIN, 1999, p.8), se intensificam e se disseminam no corpo/voz do Bufão e, através deste, pelo espaço, como uma ancestralidade carnavalesca e festiva. É necessário dizer que o corpo do Bufão, vestimentas e maquiagem, jamais exploram a sensualidade, mas o obsceno, a sexualidade e o instinto. Com sua aparência grotesca, o Bufão incita no público instintos contraditórios, tanto sexuais, por invadir o espaço com sua própria energia sexual, quanto de piedade, temor, medo, alegria, festa e asco. O Bufão chama para o banquete carnavalesco, onde o excesso é a medida.

O Bufão sempre viveu às margens da sociedade, teve seu grande apogeu na Idade Média e foi abraçado pelo rei e nobreza, recebendo o nome de “Louco do Rei” ou “Bobo da Corte”, como é mais conhecido no Brasil. Depois de chegar aos palácios, houve um declínio da arte da bufonaria e a partir de então, é mais difícil de acompanhar claramente os caminhos percorridos pelo Bufão<sup>2</sup>.

O Bufão pode ter sido suprimido dos palcos após a Idade Média, pois, no Renascimento a estética que prevalecia era a da beleza, com isso, suas deformidades não eram mais cabíveis, nem comercializadas nos teatros, mas isto não quer dizer que ele tenha desaparecido. Como sempre, enquanto uma “história oficial” se ocupa dos

palcos e movimentos “nem tão alternativos”, o Bufão sobreviveu nas ruas, nos folgedos, nos brincantes e, principalmente, no imaginário. Talvez esta esperança da “não morte” do Bufão, venha da definição que Patrice Pavis nos dá, afirmando que “[...] o Bufão nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpá-lo ou fazer dele um bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se recusa a pagar pela coletividade [...]” (PAVIS, 2003, p. 35). A expressão “nunca cai” nos dá a possibilidade de acreditar que ele se manteve em algum lugar da arte teatral e permaneceu latente, esperando o momento para nos surpreender com sua gargalhada.

A primeira linguagem acessada pelo Bufão, sem dúvida, é corporal e imagética. Tudo está em seu corpo, corpo este que cria a primeira relação com o espectador. Esteticamente, o Bufão trabalha com o grotesco, presente em seu corpo deformado e mostrado, ofertado ao espectador que lhe observa. Em muitos espetáculos o Bufão faz uso da sátira, expondo uma opinião sobre os fatos ou apresentando uma outra versão destes. Quando faz uma versão satírica, cria um jogo dúbio e controverso entre fala e ação. Muito difícil um Bufão ter um discurso neutro, pois quando apresenta uma outra versão dos fatos, mesmo que seja somente um deboche sem opinião formada explícita, já é uma colocação de dúvida

ao fato contado como “verdade”, pois o próprio jogo cômico relativiza tal verdade, dando uma vestimenta não tão séria ao assunto/fato.

O discurso de um Bufão traz sempre uma liberdade imaginativa e licenciosidade poética, trabalhando em contraponto com a falsa moralidade e conservadorismo social. Os bufões narram e vivem os fatos de seu discurso de forma carnavalesca, se esbaldando em um banquete orgiástico e orgástico, pleno de alegorias, às vezes de modo profético, anunciando um possível futuro próximo, às vezes criando dúvidas sobre o passado ou questionando o presente.

O Bufão causa um estranhamento naquele que o especta, pela sua imagem com aspectos grotescos, pelo seu sorriso ou forma de fazer rir e, também, pela sua condição. Ele realiza uma espécie de pacto com o público que, ao ver tal figura deformada, marginal e gargalhando, também se entrega ao riso. Neste momento é instaurado um riso compartilhado/coletivo, o que predispõe o público para uma aproximação totalmente fantasiosa. É por meio deste momento de riso compartilhado que acontece o pacto entre Bufão e público, neste momento se dá a licença/ permissão/ permissividade para fazer aquilo que está fora da lógica racional cotidiana, abrindo a recepção aos fatos apresentados de maneira lúdica.

O Bufão por meio do discurso satírico estabelece com o público o que Mendes (2006) chama de convecção para a afronta. Nesta convenção estão alguns princípios: o “transporte de termos” da área semântica físico-corporal para designar atividades intelectuais (ex.: ruminando um pensamento, mastigando uma opinião, etc); o “deslocamento da palavra”, utiliza o deslocamento de uma palavra em seu sentido metafórico [(ou “moral” p/ Bergson (1980)] para seu sentido literal ou físico-corporal para designar atividades intelectuais (ex.: pensamentos flatulentos, raciocínio vomitado, etc) – com estes princípios o Bufão coloca valores morais e éticos em discussões em meio a flatos, fezes e outras escatologias; também utiliza a “inversão tradicional dos termos” (como o remédio que mata, ou o veneno que cura...); entre outros... Para Mendes, o espaço em que as palavras são representadas como coisas, constituem o contraponto lúdico, o qual impede a fantasia da sátira a reduzir-se em puro xingamento ou lição moral, pois trabalha com um imaginário fantasioso e relativizador. É este o objetivo maior da convenção estabelecida pelo Bufão com o público: ressaltar o papel da fantasia cômica.

Segundo Mendes (2006), existe uma “grande convenção satírica”, a qual abarca um repertório de temas, motivos e procedimentos que expõem ao ridículo certos comportamentos para atacar personagens da vida pública e privada. Nesta

grande convenção, todo o prazer vem submetido às regras do jogo cômico, do qual participam a fantasia, o exagero, o paradoxo, a incongruência e o contraste.

O Bufão, faz uso da sátira para expor personagens ou fatos da vida pública ou privada ao ridículo, porém, o Bufão tem a linguagem corporal que lhe acrescenta outras qualidades. Em seu discurso, muitas vezes a representação de tais figuras públicas se dá através do próprio corpo do Bufão, da ação e narração com duplo sentido, do deboche, do escárnio e da chacota, assegurando a possibilidade do riso no espectador, já que é um Bufão que se coloca na postura do poder e o ironiza, tanto o poder quanto o personagem ou fato. Através da sátira, os bufões revivem tais tipos e situações por meio da capacidade artística de usar o humor, a ironia, o absurdo, o grotesco e apontam comportamentos que o espectador, inconscientemente ou conscientemente, julga censurável e inapropriado e, portanto, ridículo e passível de riso.

Para Mendes (2006), este ato de rir daquilo que considera censurável pode ser considerado uma espécie de “vingança-social” e é a partir deste mecanismo de “vingança social” que aconteceria a catarse cômica, em especial, a do tipo satírico. Porém, tal catarse não acontece somente pela explicação da “vingança-social” ou da

interpretação psicológica do prazer inconsciente que o riso comporta (FREUD, 1974), Mendes ressalta que o envolvimento do espectador com tais situações, na verdade, dependerá muito do comediógrafo e das estratégias lúdicas deste em manipular o discurso insultuoso. À destreza do comediógrafo, acrescenta-se, também, a capacidade do ator Bufão e diretor de lidarem com a obra e mediarem o discurso até o público.

De acordo com Cleise Mendes (2006), é necessário entender a catarse cômica como fenômeno estético-receptivo, em específico a satírica, aceitando o vocabulário obsceno, os intuitos agressivos, o furor do escárnio, o deleite no baixo ventre e no grotesco e as formas de burlas e de chacotas como elementos de uma criação artística. O texto dramaturgic pode conter um vocabulário obsceno, agressivo e sarcástico, enquanto que, na cena, o Bufão aguça o imaginário do espectador que passa a perceber as burlas, ímpetos sexuais e críticas como um conjunto que ocasiona o deleite e o “gozo”, aproveitando do pacto estabelecido entre plateia, comediógrafo e Bufão (diretor e ator).

A comédia é um gênero que tem seus mecanismos e agenciamentos, como o pacto com o público, por exemplo. O pacto é importante porque o riso só acontece coletivamente se existir um compartilhamento ideológico ou moral e o

pacto estabelecido trará esta noção de comunhão. A sátira é uma das vertentes da comédia, ela era apresentada após um drama e tinha a função de liberar as tensões que a tragédia criava (MENDES, 2006). Os Sátiros faziam parte do ditirambo, cortejo em honra a Dionísio - deus do vinho, da festa e do excesso - aqueles que se travestiam de Sátiro se tornavam Sátiro, os homens travestidos com peles de animais, concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes” (BRANDÃO, 2007) acabaram por se transformar em figura mítica, tanto quanto o próprio Dionísio<sup>3</sup>. Estes atores e/ou adoradores do deus do vinho travestidos no mito (MOLINARI, 2007), estavam presentes nos rituais religiosos de Dionísio e rituais teatrais, eles integravam e seguiram a evolução do coro na tragédia, para os dramas satíricos e, então, para a comédia satírica<sup>4</sup>. Patrice Pavis (2005) define como “comédia satírica” peças que “criticam uma prática social ou política ou um vício humano” e cita como exemplos, “Tartuffo” e “O Avarento”, de Molière. Levando em consideração a definição de Pavis, uma comédia satírica, então, apresenta uma visão crítica da prática social e a denuncia juntamente com os vícios humanos. A crítica social, o modo de criar um riso pelo escárnio, ironia e denúncia de corrupção da ética, seria uma das características principais da sátira. Por tais características é que a sátira faz parte das linguagens utilizadas pelo Bufão, Máscara que tem como foco a denúncia



da corrupção ética, das falsas morais sociais e a relativização das hierarquias e poderes sociais. Pode-se pensar que a sátira tem um fundo de construção de uma tentativa de fazer uma reforma social, uma mudança. Já a ironia, outra expressão do discurso do Bufão, não possui este vínculo reformador, segundo Frye (1973 apud MENDES, 2006) “A sátira é a ironia militante”. O Bufão quando satiriza age neste intento de tomada de consciência para uma “reforma social”, trazendo o público que ri para ver a situação por meio do seu ponto de vista, fazendo-o raciocinar com outras ferramentas, inclusive com o riso. Quando utiliza a ironia, o Bufão deixa claro que ele não é o agenciador da mudança, ele está somente mostrando os fatos. A partir dessa argumentação que se baseia nas observações de Mendes (1980) sobre a diferença entre sátira e ironia, pode-se pensar, então, que a diferença entre estas duas qualidades de produção de discurso está mais na recepção que na emissão. Porém, em se tratando, principalmente do Bufão, não pode ser descontada que a emissão de um discurso é plena de subtextos, intenções e gesticulação, o que imprime na emissão do discurso muitas qualidades – mas é certo que qualquer que seja a compreensão ela faz parte da recepção.

Considerando a recepção, Mendes (1980) fala de “gêneros afetivos”. A recepção de um espetáculo ou texto move com os afetos daquele

que o presencia, ou seja, são obras que teriam semelhanças em um mesmo modo de dispor ou mover os afetos do leitor ou espectador. Quando há um movimento afetivo no público em relação ao espetáculo percebe-se risos, comentários, olhares, etc, estas são reações que surgem a partir das afetações. Alguém só reage a partir de uma ação, no caso da recepção de um espetáculo ou texto, o leitor/espectador é estimulado pelo imaginário. A disposição e o movimento de afetos constituem uma ação interior (os afetos agem a partir da percepção) e resulta numa “reação”, ou pode-se dizer ainda, num reflexo exterior. No caso do Bufão, as reações que surgem no público podem nem ser tão externas, pode ser suor, calafrio ou da ordem do “sentir”, como medo, expectativa, incômodo, nojo, piedade, etc, afinal o Bufão mexe com muitos agenciamentos internos de quem o observa.

A partir do movimento de um Bufão o mundo fica ao inverso. A partir de sua fala, começa uma grande reflexão. Desde que ele vive, chama o riso ou o silêncio. Um Bufão, come, dorme, respira, simplesmente pulsa, denuncia, transgredir, solta flatos flamejantes, rápidos e certos [...] Seus corpos deformados, estufados de conhecimentos instintivos nos impõem a lucidez. Talvez a revelação de um mundo sem deus nem diabo...<sup>5</sup> (MARTIN, 2003, p.27)

Ainda sobre a recepção, em se tratando do Bufão, não pode ser descontada a intenção e gesticulação utilizada para fazer o discurso. O

Bufão herdou dos *giullari* e mimos da baixa idade média, a maestria da retórica, do jogo de palavras, do duplo sentido e da poesia<sup>6</sup>.

O que diferencia a sátira da comédia, então, é o tema crítico social. Segundo Mendes, a comédia teve como primeiro tema os deuses e depois, com Menandro, foi instalado a comédia nova, abordando não mais os deuses, mas os conflitos familiares em torno de amor e dinheiro<sup>7</sup>. Mendes afirma que a intriga cômica da comédia, até hoje, é organizada a partir do conflito entre paixões amorosas contrariadas pela autoridade paterna (ou de variantes da mesma) e das desigualdades sociais. A sátira também se utiliza dos deuses e das desigualdades sociais como tema, porém, ela não traz um conflito amoroso e, na maioria das vezes, nem mesmo o conflito familiar, por este motivo é que a sátira serve muito ao Bufão. A sátira tem como alvo todos os tipos de “poder”, ela se utiliza do conflito crítico-social, dos valores e estruturas governamentais e, nesta crítica social a família pode ser um alvo, mas não como veículo para a discussão do amor familiar e sim para discutir/relativizar uma estrutura social. O que é perceptível é que, tanto a sátira com sua temática dos deuses ou tema crítico-social, quanto a comédia nova, sempre trabalham com o conflito entre o princípio da realidade e o princípio do prazer. O grande fenômeno da comédia é que, mesmo sendo este conflito exaustivamente

explorado, sempre mantém o interesse do público. Para entender e avaliar este sucesso, tem-se que levar em consideração que este tipo de conflito entre princípio da realidade e princípio do prazer comportam inúmeros graus de movimentos dos afetos. Por isso, a cada novo contato com estímulos que instigam a contrapor tais princípios, movendo e reavaliando nossa afetividade, faz com que aconteça naquele que especta/lê, a descoberta de uma nova palheta de nuances, de combinações e de escalas de tais afetos.

Bérgson (1980) vê o humor e a ironia como formas da sátira. Para Mendes (2006), nem sempre uma comédia é uma sátira, por outro lado, a sátira sempre traz com ela a comédia. O Bufão se utiliza de todos os dois movimentos, da comédia e da sátira, e ele se utiliza da aproximação destas duas formas para emitir um discurso com característica dúbia, não deixando claro se ele está fazendo somente humor ou se está criticando. Segundo Mendes, a comédia deve ser considerada a partir do ponto de vista da recepção como “gênero afetivo”. Esta lógica inclui, então, a sátira como um gênero afetivo, pois mexe com todos os tipos de desejos, desde os mais sublimes, até os mais sórdidos e “baixos”, instigando uma grande investida de sentimentos por parte do espectador/leitor. É importante perceber que entre sátira e comédia existe nuances, as quais constituem uma escala afetiva, fornecendo os matizes do cômico,

que vai da leve comédia/humor até a “vingança social”, ou ainda, que vai do riso contido, ao riso ingênuo, ao sarcasmo ou à gargalhada - nuances de um riso que passeia pelas afetividades. No caso do Bufão, essas qualidades afetivas são ainda mais potencializadas por meio do seu discurso verbal, físico e imagético, ele pode mexer com uma afetividade verbalmente e tocar em outra imageticamente e outra gestualmente/fisicamente.

Ainda dentro das facetas do riso, além do riso gratuito da loucura, a ironia também faz parte das expressões acionadas pelo Bufão em seu discurso verbal. Na verdade, a ironia, juntamente com o escárnio e o deboche, possui grande destaque com o Bufão. O simples humor, aquele mais ingênuo sem teor crítico, também integra o discurso do Bufão e possui certa “ética”, pois ao utilizar o humor, o autor se inclui em sua própria zombaria, já a ironia possui uma força contrária ao orador e, sobretudo, destruidora ao alvo. O humor pode ser visto como sinal de cumplicidade com as fraquezas humanas, enquanto que a ironia coloca, até mesmo o próprio autor no risco de ser alvo da antipatia dos demais. Na verdade, a ironia é facilmente direcionada e facilmente devolvida, mas com o Bufão a ironia tem um funcionamento ímpar, pois, conforme Mendes, só é digno de ser irônico quem é verdadeiramente livre, sem medo de opressão ou censura. Como o Bufão não compartilha da falsa moral social,

é marginal à sociedade, dificilmente será alvo da ironia, dificilmente seu discurso irá se voltar contra ele, já que a finalidade é a crítica social, da qual ele não faz parte.



Espectáculo *Fato(s) do Brasil*. Direção: Joice Aglae (2006).  
Em cena: Jorge Baia; Andréa Rabelo; Maryvonne Coutrôt.

Foto: Felipe Botelho

O Bufão é totalmente livre, ele não tem medo de deus, nem do diabo, quanto menos dos homens e o riso, uma das armas para afastar o medo, é uma das maiores expressões do Bufão. Em *Mistero Buffo*, Dario Fo conta uma passagem do Papa Bonifácio III, quando ele manda pregar pela língua, na porta da igreja, sete bufões, como símbolo e lembrança para os demais do que pode acontecer com quem ironiza e faz chacota da “santa madre igreja”. Mas nem mesmo este ato de Bonifácio III fez com que os bufões se calassem. O Bufão utiliza todas as “vertentes” do riso em seu jogo cômico, sendo que a ironia é uma das expressões que ele manipula com maior maestria. Esta não é devolvida para o Bufão por que ele



ironiza sem se afirmar como melhor e a ironia só se volta contra o autor do discurso, quando este compartilha dos mesmos valores, moral, índole ou atos à que critica. O comentário irônico do Bufão, tem o objetivo de mostrar que ninguém é melhor que ninguém. Por meio da ironia o Bufão faz valer o princípio do riso relativizador e carnavalesco.

O Bufão não compartilha da índole humana enquanto estrutura social, sua deformação física deixa isso claro e isso permite-lhe ironizar a todos sem ser alvo da mesma. Mas se alguém lançar ironias contra ele, este sim será o alvo destruído, um bode expiatório apedrejado por sarcasmos cuspidos que só aquele que é um “(...) especialista das relações sociais, o [um] árbitro que regulamenta os processos da coletividade”<sup>8</sup> (BALLANDIER apud MARTIN, 2003, p. 42) é capaz. Aquele que se vê diante de um Bufão tem arrepios na alma, “Um suspiro acontece assim que ele se move. Um arrepio se ele olha. Ele zomba. E geralmente sem que se possa saber como. Ele parece ser mestre da sátira. Ele manuseia muito bem a ironia, como o diz a definição de Bufão”<sup>9</sup> (MARTIN, 2003, p.32).

Como afirmado, o Bufão utiliza todos os tipos de riso, tendo maestria com a ironia, mas ele também faz uso do humor ingênuo, do chiste, causando um contrastante muito grande, uma imagem surreal ou absurda, chegando a despertar

sentimentos de piedade, para logo após, através do escárnio, sarcasmo, derrisão e ironia, despertar o horror. Ele usa o humor para contrapor com a ironia e, dessa forma, passear pelas afetividades do espectador.

O humor faz parte de um bem-estar psicológico e o Bufão sabe deste fato. O riso produz a capacidade saudável de rirmos de nós mesmos, uma ação necessária ao ser humano e que, segundo Freud (1974), faz parte do mais importante processo defensivo na vida psíquica. Numa situação de dor e aflição, se desviarmos e pouparmos a energia afetiva da autocomiseração para um comentário humorístico, o riso se torna possível e nos beneficia. Para o Bufão não há autocomiseração, por isso ele sempre se utiliza do benefício do comentário humorístico. Quando usa o humor em direção ao outro, o Bufão faz com que a pessoa ria dela mesma e dessa forma, talvez perceba que não deve se levar tão seriamente - e isso já é uma crítica, pode não ser ácida, ter somente o aspecto jocoso, mas constitui uma crítica ao olhar desta pessoa para com ela mesma.

A ironia relativiza, por meio do riso, algo que é levado a sério, permitindo uma espécie de “buraco”, de “corrosão” na ordem. É desse tipo de corrosão que o Bufão é responsável, ele utiliza a força cômica da ironia, para corroer uma estrutura social ou personagem que é levado muito a sério,

ou que se acredita muito sério. O Bufão sabe que o limite entre o sério e o ridículo é muito pequeno e faz uso dessa sabedoria.

[...]é muito revelador constatar que, desde o início, a tentação cômica está presente; percebe-se que basta pouquíssima coisa para que uma face nobre vire ridícula, [e] que a máscara da dignidade de cada homem é extremamente fina e que atrás [dela], sempre perceptível para o olho exercitado, transparece a face grotesca. Ninguém escapa disso: cada um de nós tem seu aspecto ridículo e todo homem sério tem seu revêz cômico.<sup>10</sup> (MINOIS, 2000, p.271)

A ironia é muito ambígua. Mendes afirma que a ironia não é uma ferramenta da comédia ou sátira, pois como recurso retórico, ela pode ser acessada por qualquer “gênero afetivo”, não ficando submetido ao cômico, nem ao satírico. Muitas vezes a ironia se veste de uma sutileza que é difícil de percebê-la, sua inserção só é mais facilmente notada quando ela é ácida. O limite entre a indiferença irônica e o engajamento satírico é complexo, a ironia será mais ou menos ácida a depender do conteúdo, da emissão e da recepção. Uma frase de conteúdo cômico, muitas vezes, dependerá de como, com que inflexão e intenção será lançada em cena para definir qual o “tom” que prevalecerá, ainda, tem-se que se considerar a recepção, pois ela é que, verdadeiramente, dará/entenderá o “tom”.

Quando a ironia causa risos no público,

segundo Mendes (2006), é devido à técnica espirituosa de deslocamento, a que Freud chama de “representação indireta pelo oposto”, isto é, o emissor com o discurso verbal afirma uma coisa e com o corpo (gestos, mãos, olhares) diz outra. Esta técnica de deslocamento obriga o ouvinte a aguçar sua percepção e manter ágil seu raciocínio. A vítima do chiste contém o que Bergson aponta de “desvio cômico”, ou seja, o pretense zombeteiro que não enxerga seu próprio discurso e a vulnerabilidade de seu caráter fornece o material para a devolução da zombaria – isto é o que acontece quando alguém caçoa do Bufão, a ironia, arrogância e pedantismo são devolvidos para a pessoa que os lançou. O Bufão é mestre no jogo da inversão e o espectador não tem a percepção da própria situação, de seu discurso e de sua vulnerabilidade, ele mesmo acaba fornecendo o material para o desvio da zombaria. Quando alguém tenta zombar do Bufão, a zombaria retorna com mais força ainda para essa pessoa. Quando um locutor faz um chiste, cria-se uma expectativa em direção ao alvo e quando não o alcança, porque sofre o desvio cômico, pois o Bufão consegue inverter o sentido do chiste, a expectativa do público retorna ao primeiro locutor com força zombeteira redobrada. Esta força cômica é muito bem encaminhada pelo Bufão, ele tem total maestria da retórica e do jogo cômico.

O cômico provoca tremores em estruturas, sejam elas morais ou estéticas, sejam elas na realidade cotidiana, na cena ou na recepção da própria força cômica. A comédia é causadora de muitas turbulências afetivas. Essa potência que é a comédia, sendo agenciada pelo Bufão, outra potência afetiva, ganha ecos profundos e longevos.

O Bufão, no seu discurso satírico, pode se ocupar de uma história ou usar situações conhecidas para fazer o jogo cômico. A partir do Bufão esta história passa a ser, também, fantasiosa, pois a caricatura, o exagero, a agressividade e o grotesco do próprio Bufão fazem parte de um discurso fantasioso, ele clama pela alegoria e carnavalização. Este agenciamento dubio entre fantasia e realidade, também constitui a força do Bufão.

A prática do acesso à máscara do Bufão requer um desnudamento, um despojamento das fraquezas, temores, vaidades, tabus sociais e outras barreiras psicológicas, geralmente relacionadas ao baixo ventre, à fome, em todos os seus expoentes. Quando se trabalha o Bufão significa, não só ultrapassar os próprios tabus, castrações e barreiras de ação sobre si mesmo, mas também ultrapassar as concessões sociais de contato com o outro, isto é, quebrar as barreiras de reação/proteção ao instinto do outro. É muito importante para aquele que for trabalhar o Bufão,

o fazer dentro de um espaço amoral, explorando nuances e graduações do jogo cômico por meio do grotesco, do escárnio, do deboche, do sarcasmo, da ironia, da sátira, da burla, do chiste, do jogo de frases com duplo sentido, da carnavalização, do banquete, da escatologia e da sexualidade, originando um discurso insultuoso que subverte a própria cena. A dramaturgia do espetáculo, da cena, deve apresentar em seu conteúdo uma mistura de agressividade satírica, liberdade imaginativa e alegórica, amoralidade, absurdo e licenciosidade carnavalesca.

É necessário sublinhar que o Bufão age num contexto amoral, ou seja, que se mantém exterior ao julgamento ou qualificação moral social, o que é diferente do caráter consciente daquele que é imoral. Para o Bufão o obsceno não é o sexo ou “palavrão”, é a corrupção, é o que corrói o caráter. O mesmo mecanismo acontece com a violência e a crueldade, que não estão ligadas ao plano físico ou psicológico, mas à denúncia ética e a questões imagéticas. Do mesmo modo, a gratuidade é ligada ao excesso, à imagem e à loucura ou lógica absurda.

O Bufão primitivo, mais grotesco e/ou bestial, já realiza um impacto (visual) desde o primeiro contato. A partir do impacto é criado o pacto, ou seja, são estabelecidos os parâmetros em que a cena irá se desenvolver,

desse modo, o público começa a compreender e compartilhar destes referenciais. Por meio deste compartilhamento de paradigma, a plateia também se permite fantasiar.

Este pacto que abraça a licenciosidade fantasiosa acaba por estabelecer uma “grande convenção satírica” (MENDES, 2006), a qual abarca um repertório de temas, motivos e procedimentos que expõem ao ridículo certos comportamentos para atacar personagens da vida pública e privada. Nesta grande convenção, todo o prazer vem submetido às regras do jogo cômico, do qual participam a fantasia, o exagero e excesso, o paradoxo, a incongruência e o contraste, além de que, o espectador passa a aceitar o vocabulário obsceno, os intuitos agressivos, o furor do escárnio, o deleite no baixo ventre e no grotesco e as formas de burlas e zombarias, como elementos de uma criação artística.

A utilização de tais recursos pelo Bufão e o jogo fantasioso com ação e narração plena de ambiguidades e chacotas, propiciam no espectador a possibilidade do riso e ganham, desse modo, certa cumplicidade dos espectadores, pois o Bufão delata comportamentos que o espectador, inconsciente ou conscientemente, julga censurável no plano moral social. Este ato de rir do que é censurável, como dito anteriormente, pode ser considerado como uma espécie de “vingança-

social”. Porém, para Mendes, a catarse cômica, em especial a do tipo satírico, não acontece somente pela explicação da “vingança-social” ou da interpretação psicológica do prazer inconsciente, ela acontece, também, pela necessidade de liberar e desbloquear - função própria da catarse. Para a catarse cômica acontecer, o espectador deve se envolver com o espetáculo e este envolvimento dependerá, segundo Mendes (2006), em grande parte, das estratégias lúdicas da manipulação do discurso, domínio do Bufão, por excelência.

O Bufão pode fazer uso de um texto dramaturgicamente totalmente firmado num vocabulário obsceno, agressivo e sarcástico e, na cena, aguçar o imaginário do espectador, que passa a perceber as burlas, ímpetos sexuais e críticas num conjunto que ocasiona o deleite, o riso e o “gozo”, deixando o obsceno moral em segundo plano.

Numa sátira bufonesca o alvo é o “poder”, em qualquer grau que seja - utilizando o conflito crítico-social dos valores e das estruturas governamentais e institucionais como argumento e motivo do riso. Mestre irônico, o Bufão arranca risos do público utilizando todos os recursos físicos e linguísticos. Como afirma Cesare Molinari (2007), ele herdou tais qualidades dos sátiros e mimos.





Espectáculo *A Oração*. Atuação e Direção: Joice Aglae (2006).  
Foto: Felipe Botelho

Em cena o Bufão obriga o ouvinte a permanecer atento. Apesar de estar presente, quando (se) chamado para participar da ação dramática, o espectador jamais deve tentar colocar o Bufão em má situação, pois se tentar zombar dele, acabará sendo a vítima do próprio chiste – transformando-se em “desvio cômico” (BERGSON, 1980).

O Bufão utiliza todas as “vertentes” do cômico e do riso, mas a sátira faz parte das mais elaboradas expressões desta Máscara, podendo conter a ironia, a zombaria, o humor, etc. O Bufão faz valer o princípio do riso relativo.

Bergson (1980) afirma que o riso pode intimidar e até humilhar. O Bufão só o utiliza nesses termos se provocado. Como não compartilha

da índole social, isso lhe dá a permissão para caçoar de todos sem ser alvo do retorno da zombaria. Reforçando sua maestria carnavalesca em inverter situações, se alguém tentar atingi-lo com deboches, certamente se tornará um alvo a ser destruído, um bode expiatório apedrejado por sarcasmos cuspidos que, segundo Balandier (2006), somente um Bufão, especialista do desvelamento das complexas relações sociais e cuja ação é a regulamentação dos processos da coletividade, pode ser capaz de fazer.

O Bufão suscita reações orgânicas, diante dele estamos sempre em expectativa e um turbilhão de emoções percorre o corpo. O Bufão utiliza todos os tipos de riso, não é somente mestre no manuseio da ironia, mas também grande sábio em utilizar a piedade, o terror e o humor pueril (do absurdo, de jogos de palavras inocentes). O Bufão, com seus contrastes de comoção de afetos, chega a despertar a empatia para logo após despertar o asco. O Bufão sabe envolver o público, ele é sedutor e sensual (no que se refere aos sentidos), tem uma *poiesis* própria, como contraponto de sua imagem grotesca. Dessa forma, ele passeia pelas afetividades do espectador. Ele é capaz de escrachar e acariciar o seu alvo em uma só fala.

Outro contraponto que faz parte da força do Bufão é o do divino, do sacro e do profano. O discurso do Bufão pode ser ritualístico, mesmo



contendo alto grau de ironia, sarcasmo e humor.

Enquanto os seres humanos com suas estruturas sociais se levam muito a sério, o Bufão ri e retorna às suas ligações com o divino (Dionísio), com o ritual, com o mito.

Para o Bufão o Jogo e o Sagrado são partes de um todo. No seu Jogo, invoca o ritual, retoma seu lado xamânico e, através de profecias, verdades, falsidades e invenções, ele amedronta e até acha engraçado os Homens apavorados ao ver aquele ser grotesco escarrar possibilidades de um futuro obscuro ou decodificar um passado e/ou presente.

O Bufão sabe utilizar seu corpo e manusear o verbo, trabalhando com várias linguagens - paródia, derrisão, crueldade, injúria, loucura, desmedida, escárnio, simulacro, sátira, gratuidade, deboche, chiste, carnaval, banquete, escatologia, sexualidade e a relação com o poder, itens que se fundem na Máscara do Bufão por meio do jogo cômico – ele cria uma potente, complexa e dinâmica rede de linguagens.

Esta rede de conexões se baseia no princípio de que o jogo cômico do Bufão traz uma equivalência entre Jogo e Sagrado.

O Jogo e o Sagrado<sup>11</sup>, então, constituem duas instâncias de primeiro grau para o Bufão. Vale

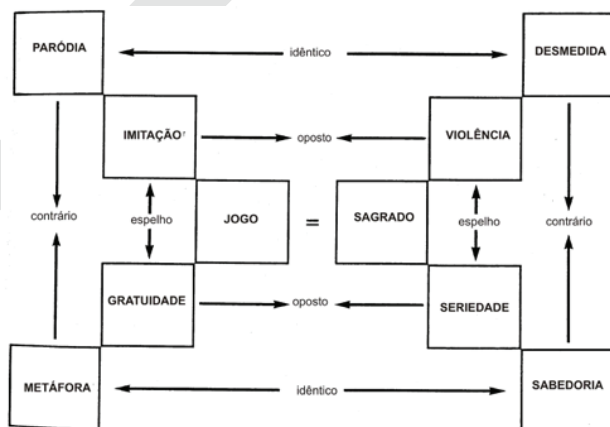


Espectáculo *A Oração*. Atuação e Direção: Joice Aglae (2006).  
Foto: Léo de Azevedo

lembrar que o Jogo, no caso do Bufão, faz parte da realidade em que ele vive, ou seja, a cena, não da realidade como compartilhamento social e o Sagrado é, na verdade, o ritualístico, o Divino em Dionísio, não é o sagrado que tem relação com a igreja. Este divino também tem relação com a cena, pois o coro ditirâmico originou-se dos rituais e este deu origem ao coro satírico e, então, à comédia satírica.

A partir do Jogo e do Sagrado, diversos vetores se dinamizam e estas duas instâncias superiores se desenvolvem como opostas e equivalentes. Como se caminhassem de modo unificado e, ao mesmo tempo, independente, onde cada qual tem seu conjunto de valores e fatores, que convivem como “oposto complementar de equivalência”.

Estas duas instâncias “Jogo e Sagrado”, acabam por se desdobrarem. O Jogo se divide nas capacidades de “imitação” e “gratuidade” – numa relação horizontal. O Sagrado se divide nas capacidades de “violência” e “seriedade” – numa relação vertical. Estes vetores conectam-se e desdobram-se em outros: Jogo - Imitação; Gratuidade; Paródia e Metáfora. Sagrado - Violência (não é física); Seriedade (pode ser compreendida como Razão); Desmedida e Sabedoria.



Recriação de gráfico sistematizado por (MARTIN; PEZIN: 2003, p. 59). Tradução e recriação da autora.

Cada fator trabalha com sua oposição horizontal e em espelho à correspondência vertical de sua própria natureza. Esses são os vetores que dinamizam o conjunto de linguagens manuseadas pelo Bufão (sátira, derrisão, humor, grotesco, carnaval, princípios vitais e morais, ironia, crueldade, injúria, loucura, escárnio, simulacro, deboche, chiste, banquete, escatologia,

sexualidade)<sup>12</sup>.

O discurso do Bufão, então, tem como potência e agenciamento esta complexa e dinâmica trama de vetores que tencionam e dão qualidades às linguagens e afetos. No discurso verbal, físico gestual e imagético do Bufão, então, é preciso considerar o verbo, as expressões, as linguagens, as potências afetivas e o seu jogo cômico que trabalha o Jogo e o Sagrado como instâncias superiores.

Todo este arsenal de possibilidades e potências parece constituir uma grande confusão e caos, mas é necessário entender que o excesso faz parte de sua estética e o carnaval é a filosofia desta Máscara.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tradução da autora: “A l'éternelle question toujours demeurée sans réponse: “Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où Allons-nous?” Je reponds: “En ce qui me concerne personnellement, je suis moi, je viens de chez moi et j'y retourne!” (MARTIN, 1983, p.25)

<sup>2</sup> Faz-se necessário dizer que neste artigo não será levantado a trajetória histórica da Máscara do Bufão, nem uma técnica específica da máscara. Este artigo direciona-se as observações e reflexões

para o discurso, jogo, comédia, sátira e linguagens, no entanto, encaminha-se o leitor interessado a um caminho histórico para BONDANI, 2012; 2014 e a uma técnica para BRONDANI, 2017 – as referências completas estão no final do artigo.

<sup>3</sup> Para saber mais, ler: BRONDANI, 2017.

<sup>4</sup> Para saber mais, ler: BRONDANI, 2012.

<sup>5</sup> «Dès qu'un bouffon bouge, le monde est à l'envers. Dès qu'il parle, un grand thème commence. Dès qu'il se met à vivre, il appelle le rire ou le silence. Un bouffon, ça mange, ça dort, ça respire, ça bouge simplement, ça dénonce, ça transgresse, ça pète des flammes et ça pète tout court. [...] Ces corps déformés, bourrés de connaissances instinctives nous imposent la lucidité. Peut-être la révélation d'un monde sans dieu ni diable...» (MARTIN, 2003, p.27).

<sup>6</sup> Para saber mais sobre o percurso histórico do Bufão, ler: BRONDANI, 2012; 2014.

<sup>7</sup> Para saber mais sobre a comédia, a comédia nova e a sátira, ler: MENDES, 2006.

<sup>8</sup> «(...) spécialiste des relations sociales, l'arbitre qui régleme les affaires de la collectivité. » (BALLANDIER apud MARTIN, 2003, p. 42).

<sup>9</sup> Tradução da autora: Un souffle passe dès qu'il bouge. Um frisson s'il nous regarde. Il raille. Et bien souvent sans qu'on puisse déterminer comment. Il semble être maître de la satire. Mais il manie tout aussi bien l'ironie comme le dit la définition de bouffon. (MARTIN, 2003, p.32).

<sup>10</sup> “ [...] il est très révélateur de constater que, dès le départ, la tentation comique est présente; on s'aperçoit qu'il suffit de très peu de chose pour faire basculer

un visage noble dans le ridicule, que le masque de dignité de chaque homme est d'une extrême minceur et que derrière, toujours perceptible à l'œil exercé, transparait le visage grotesque. Personne n'y échappe: chacun de nous a son aspect ridicule, et tout homme sérieux a un envers comique.” (MINOIS, 2000, p.271)

<sup>11</sup> Estas duas instâncias foram instituídas por Martin e, para o trabalho desenvolvido por esta pesquisadora estão intimamente ligadas à tríade de Huizinga jogo-festa-ritual – Para saber mais, ler BRONDANI, 2014.

<sup>12</sup> Para saber mais sobre os vetores e linguagens do Bufão entre Jogo e Sagrado, ler: MARTIN, 2003 ; BRONDANI, 2014 ; 2017.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhaïl. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999.

BALANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scènes*. Paris/FR, Fayard, 2006.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRONDANI, Joice Aglae. “Bufão: Máscara e Conexões Rituais” In Conceição | Conception. Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.15-34, jan./jun. 2017.

BRONDANI, Joice Aglae. *Varda Che Bauccho! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell'Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras*. Fast Design, Salvador-BA, 2014.

BRONDANI, Joice Aglae. *A Máscara: Do Bufão ao Clown*. In: Teatro-Máscara-Ritual. BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. (Org.) Ed. Alínea, Campinas - SP, p.71-90, 2012.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*. Paris/FR: Gallimard, 1967.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Franca Rame (org.); Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Slak. São Paulo, Ed. SENAC, 1999.

FREUD, Sigmund. “Os motivos dos chistes: os chistes como processo social” In: Obras Completas: Os chistes e sua relação com o inconsciente. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FREUD, Sigmund. “O Humor” (1927). In: Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol.XXI. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

FREUD, Sigmund. “Tipos Libidinais” (1931). In: Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol.XXI. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

HEERS, Jacques. *Festas de Loucos e Carnavais*. Trad. Carlos Porto. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwel. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LECOQ, Jacques (Org.). *Lê Théâtre du geste*. Trad. Roberto Mallet. Paris, Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. *Le corps Poétique*. Paris, Ed. Anrat, 1997.

MARTIN, Serge ; PEZIN, Patrick. *Le Fou Roi des théâtres / Voyage en Commedia dell'arte*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions. 2003.

MENDES, Cleise. *A Gargalhada de Ulysses. Um Estudo da Catarse na Comédia*. Salvador. Tese de doutoramento. PPGAC - UFBA, 2006.

MINOIS, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Ed. Fayard, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo. Perspectiva, 2005.

SKINNER, Quentin. *A arma do riso*. In: Suplemento Mais! – Folha de São Paulo, 04 de agosto de 2002.

---

\* JOICE AGLAE BRONDANI é Pós-doutoranda PPGAC-UFBA (CAPES, 2017 a hoje) Pesquisa Encontro de Mitologias: Máscaras da Commedia dell'Arte, Orixás, Entidades e Encantados. Pós-doutora UNITO-ITA (CAPES, 2015-2016), pesquisa: Máscaras Femininas da Commedia dell'arte e arquétipos de Iansã e Pombogiras. Pós doutorado PRODOC-CAPES (2011-2014) pesquisa: Comicidade e Criação no PPGAC-UFU-MG. Professora colaboradora da Graduação em Teatro e da Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (2011-2014). Doutorado pelo PPGAC/UFBA (2010) e se desenvolveu na área de Bufão, Commedia dell'arte e Cultura Popular Brasileira, com intercâmbio com a Università di Roma Tre e Scuola Sperimentale dell'Attore. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2006), com intercâmbio na Université Paris X, cuja pesquisa enfocou os processos de clown e encenação, envolvendo teatro do absurdo e o método da análise ativa de Stanislavski. Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas - Direção Teatral (2001) e Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Artes Cênicas (2000), todas as duas realizadas na Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, paralelo ao trabalho na academia, fundou os grupos de pesquisa e criação teatral, Cia Buffa de Teatro - SSA/BRA (1998-...) e Bottega Buffa CircoVacanti - TN/ITA (2010 a 2014). É colaboradora do La Nef Aillé - FRA. Tem experiência na área de Artes, Direção Teatral, Preparação de ator e Interpretação, atuando principalmente nos temas: teatro, clown, bufão, commedia dell'arte (Máscaras), cultura popular, estados alterados de consciência e processos criativos.

Artigo submetido em: 16/10/2017

Aprovado em: 11/12/2017