

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Câmpus São Paulo

WYLLKER HENRIQUE MARANGONI

BUFONARIA CLÁSSICA, CONTEMPORÂNEA E URBANA:
deboche, desacato e grau – ensaios sobre bufonaria e rua

São Paulo
2025

WYLKER HENRIQUE MARANGONI

BUFONARIA CLÁSSICA, CONTEMPORÂNEA E URBANA:
deboche, desacato e grau – ensaios sobre bufonaria e rua

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado a Universidade Estadual
Paulista (UNESP), como requisito para
obtenção do título de Licenciatura em Arte-
Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dra. Yáskara Donizeti
Manzini

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

M311b Marangoni, Wylker Henrique, 1992-

Bufonaria clássica, contemporânea e urbana : deboche, desacato e grau – ensaios sobre bufonaria e rua / Wylker Henrique Marangoni. – São Paulo, 2025.

61 f. : il. + anexos

Nome artístico do autor: Wylker De Paula Marangoni.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Yaskara Donizeti Manzini.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Humorismo. 4. Riso. I. Manzini, Yaskara Donizeti. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

WYLLKER HENRIQUE MARANGONI

BUFONARIA CLÁSSICA, CONTEMPORÂNEA E URBANA:
deboche, desacato e grau – ensaios sobre bufonaria e rua

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado a Universidade Estadual
Paulista (UNESP), como requisito para
obtenção do título de Licenciatura em Arte-
Teatro.

Aprovado em: 14/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Yáskara Donizeti Manzini

Prof^a. Dra. Antonia Vilarinho Cardoso

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha família, que sempre foi suporte para todas as minhas empreitadas acadêmicas, estando ali em cada tropeço e cada conquista. À minha mãe, por ser generosa, por me ensinar a rir, a levar a vida com leveza, a não chorar o leite derramado e a rir de mim mesmo — a ser um palhacinho. Ao meu pai, por me incentivar a gostar de motos, a sempre fazer o certo mesmo quando o errado é mais gostoso e, principalmente, por me ensinar a debochar de quem precisa ser debochado. À minha irmã, que me obrigou a fazer caderninho de caligrafia quando era pequeno, me empurrou para o mundo acadêmico e me forçou a encarar o estudo com disciplina — foi doloroso, mas obrigado. Espero que este diploma tenha alguma utilidade, irmã.

Agradeço também aos amigos e amigas do curso de Humor da SP Escola de Teatro, que me ensinaram muito sobre o riso, o jogo e a escuta, ajudando a compreender a comicidade em toda a sua potência. Além de sempre estar lá para acolher quando a crise batia – e como batia – porque fazer rir é mais difícil que fazer chorar. E também à minha companheira que sempre foi minha melhor parceria de cena, jogando e criando humor comigo dentro e principalmente fora dos palcos – no cotidiano, nas relações, na vida. E aos amigos e amigas que me incentivaram a entrar nesse curso, a resgatar o teatro popular em mim, me tirando do sublime e me jogando no mundano: para o sublime, eu não volto.

Aos professores e professoras do curso de humor, que me ensinaram comicidade, palhaçaria e bufonaria: minha eterna gratidão.

E, claro, a todos que estiveram ao meu lado rindo comigo — e de mim. Aos colegas que toparam o improviso, que viram meus tropeços feios e riram junto: vocês são cúmplices no crime do riso.

Aos bufões do mundo, que me ensinaram a cuspir provocação, a gargalhar do poder e a usar o ridículo como arma: sem vocês, este TCC seria sério demais — e ninguém merece isso.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso investiga a bufonaria como linguagem cênica e prática social transgressora, articulando referências da bufonaria clássica, contemporânea e urbana com experiências práticas desenvolvidas ao longo da pesquisa. A partir de autores como Jacques Lecoq, Mikhail Bakhtin e Beth Lopes, o estudo discute a bufonaria e como mecanismo de crítica e a potência subversiva do riso como dispositivos estéticos e políticos. A pesquisa dialoga também com a cultura urbana, especialmente com a prática do grau de rua — atividade marginal marcada pelo enfrentamento simbólico às normas sociais — aproximando-a da lógica bufônica que expõe e ridiculariza estruturas de poder. Por meio de experimentos cênicos, criação de personagem e relatos de trajetória pessoal, o trabalho propõe uma visão expandida da bufonaria, entendendo-a como ferramenta de fricção social, tensionamento institucional e construção artística que nasce do corpo, do risco, do deboche e do riso. Conclui-se que a bufonaria, ao ocupar espaços tradicionais e não convencionais, revela potências críticas sobre hierarquias, normas e violências simbólicas, afirmando o riso como forma de insurgência e existência poética no mundo.

Palavras-chave: bufonaria; corpo grotesco; crítica social; teatro popular; cultura urbana; grau de rua; deboche.

ABSTRACT

This undergraduate thesis investigates buffoonery as a scenic language and a transgressive social practice, articulating references from classical, contemporary, and urban buffoonery with practical experiences developed throughout the research. Drawing on authors such as Jacques Lecoq, Mikhail Bakhtin, and Beth Lopes, the study discusses buffoonery as a mechanism of critique and the subversive power of laughter as an aesthetic and political device. The research also engages with urban culture, especially the practice of wheeling— a marginal activity marked by symbolic confrontation with social norms — connecting it to the buffoon logic that exposes and ridicules power structures. Through scenic experimentation, character creation, and personal trajectory narratives, the work proposes an expanded understanding of buffoonery, seeing it as a tool of social friction, institutional tension, and artistic construction that arises from the body, risk, mockery, and laughter. The study concludes that buffoonery, by occupying both traditional and unconventional spaces, reveals critical potentials regarding hierarchies, norms, and symbolic violence, affirming laughter as a form of insurgency and poetic existence in the world.

Keywords: buffoonery; grotesque body; social critique; popular theater; urban culture; wheeling; mockery.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DESENVOLVIMENTO	15
2.1 A Paródia, o Grotesco e a Blasfêmia	19
2.2 Análise de um bufão contemporâneo: Senhora dos Absurdos, de Paulo Gustavo	24
2.3 A bufonaria como contracena ao espetáculo	26
2.4 Grau de rua e a bufonaria urbana: corpo, riso e transgressão	27
3 PROCESSOS DE CRIAÇÕES CÊNICAS EM BUFONARIA	34
3.1 A bufonaria como dispositivo de crítica: a criação da personagem Stanis Lavessecú	34
3.2 Bufonaria e a crítica ao artista-instituição: a zombaria de zé celso no núcleo de humor da SP escola de teatro	42
3.3 Entre o palhaço e o bufão	48
4 CONCLUSÃO	57
5 REFERÊNCIAS.....	Erro! Indicador não definido.

1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória artística iniciou-se em 2010, por meio do teatro. Durante os dez primeiros anos de contato com essa linguagem, até 2020, eu não havia escutado falar sobre bufão ou bufonaria no campo das artes da cena. A única associação existente em minha memória era com a figura medieval do bufão, desvinculada da prática teatral.

O primeiro contato com o termo em um contexto artístico ocorreu em 2020, quando ingressei na graduação em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Durante uma aula remota — em razão da pandemia da COVID-19 — o professor da disciplina de Jogos e Improvisação mencionou brevemente o palhaço e o bufão, destacando que o riso do primeiro é voltado para si, enquanto o riso do segundo é dirigido ao outro. Essa distinção despertou minha curiosidade e me levou a relacioná-la imediatamente à minha própria família, sobretudo às figuras de minha mãe e de meu pai.

Naquele mesmo momento, anotei em minha lousa pessoal a frase “Entre a palhaça e o bufão”, que permaneceu escrita durante toda a pandemia e guardada até o ano de 2024. Esse registro atravessou simbolicamente minha formação acadêmica e retornou em diferentes momentos da trajetória.

Em 2024, já como aluno do curso Técnico em Humor da SP Escola de Teatro, pude compreender de forma mais nítida a marginalização histórica da comicidade. A escolha por essa habilitação surgiu, em grande parte, do incentivo de amigos que me aconselharam a optar pelo humor em vez de outro caminho dentro da escola. Ao final do percurso, percebi o quanto essa decisão foi significativa. Em primeiro lugar, porque estudar humor revelou-se essencial para a formação de quem se propõe a trabalhar com a cena: é uma prática que nos convida a estar abertos ao jogo de modo singular e genuíno, exigindo vulnerabilidade, desprendimento e uma entrega total às próprias falhas e potencialidades — uma verdadeira dança com o próprio ridículo, e isso, para o jogo de cena, é ouro.

Em segundo lugar, o estudo do humor também escancarou suas relações com outras linguagens consideradas “elevadas”, evidenciando como ele é constantemente descredibilizado diante das formas artísticas de caráter dramático elevado ou sublime. Esse rebaixamento não é casual: desde Aristóteles, nossa herança cultural ocidental

européia carrega a ideia de que o riso pertence a um domínio “menor” das artes — associado à subalternidade, ao entretenimento, à terra, à mundanidade e ao corpo — e não ao pensamento crítico. E sim, o humor pertence à esse lugar, porém também pertence ao pensamento crítico.

Durante o primeiro semestre do curso de Humor, tivemos aulas com a professora Beth Dorgan, palhaça, atriz e bufona. Foi com ela que obtive uma aproximação mais efetiva da bufonaria. Recordo especialmente de uma explicação em que utilizou a metáfora do espelho: com a palma da mão voltada para si, representou o palhaço rindo do próprio reflexo; em seguida, ao virar a palma para fora, simbolizou o bufão rindo dos defeitos alheios. Essa imagem marcou profundamente minha compreensão sobre a diferença entre as duas figuras cômicas e reforçou a conexão com a frase escrita em minha lousa desde 2020.

Imagem 1 – Aula com a artista convidada Beth Dorgan



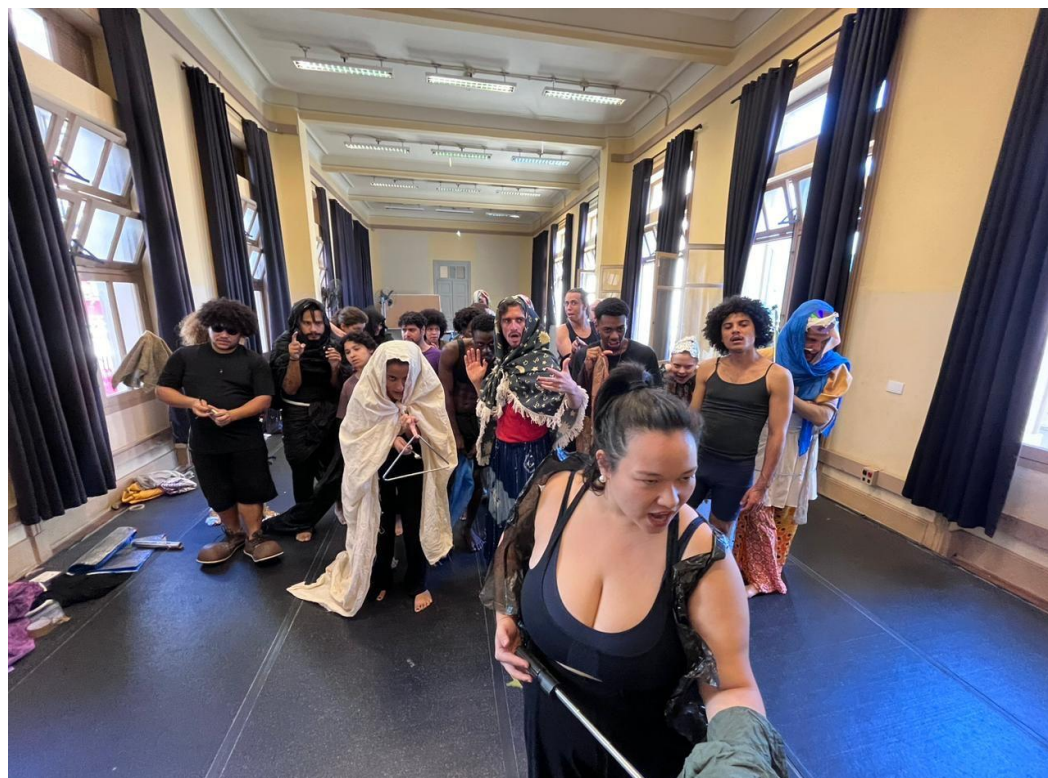
Fonte: elaborada pelo autor, 2024

Imagem 2 – Aula com a artista convidada Beth Dorgan



Fonte: elaborada pelo autor, 2024

Imagem 3 – Aula com a artista convidada Beth Dorgan



Fonte: elaborada pelo autor, 2024

Imagem 4 – Aula com a artista convidada Beth Dorgan



Fonte: elaborada pelo autor, 2024

Ao refletir sobre essa distinção, reconheci que a relação entre palhaça e bufão já se encontrava inscrita em minha própria ancestralidade familiar. Minha mãe sempre se apresentou como uma figura cômica natural, cuja comicidade se dirigia a si mesma. Recordo, por exemplo, um episódio vivido num dia na beira do rio em um rancho na represa do Estreito, no interior de Minas Gerais. Estávamos sozinhos, sem vizinhos por perto, e, no auge de sua espontaneidade, minha mãe atravessou a água até o rancho vizinho — mais sofisticado e pertencente a uma família de maior poder aquisitivo — e passou a imitar uma mulher tomando sol em uma esteira de forma

exagerada e cômica. Não debochava dos vizinhos, mas de si própria, expondo-se ao ridículo com generosidade, falhava miseravelmente no que se propunha a fazer, se ia tomar sol deitada na cadeira de praia, dava um jeito de deitar ao contrário do que se esperava, se ia beber um gole de sua cerveja, ela caía em seu corpo, gestos que remetem claramente à lógica do palhaço.

Meu pai, por sua vez, manifestava outra forma de comicidade, mais próxima do bufão. Desde a infância, acompanho de perto seu trabalho em uma oficina de motos, onde percebia sua habilidade em transformar frustrações em deboche dirigido aos clientes ou a terceiros. Esse riso carregava marcas do grotesco, seja ao exagerar gestos corporais, ao simular deformidades físicas ou ao ridicularizar comportamentos. Em diversas ocasiões, usava o próprio corpo como ferramenta de escárnio — como ao ajustar as calças de forma grotesca, exagerando a exposição das partes íntimas ou criando deformidades visuais. Também lembro de momentos em que ficávamos juntos ao final do expediente na frente da oficina, sentados em banquinhos, cansados do dia de trabalho, debochando das pessoas que passavam na rua, observando seus modos de andar ou seus trejeitos, sempre com uma postura crítica, zombeteira e corrosiva.

Essas observações me permitiram perceber que a frase escrita em 2020 carregava, na verdade, uma dimensão biográfica. A palhaça e o bufão não eram apenas figuras teóricas, mas estavam presentes no interior de minha própria casa: em minha mãe, no riso voltado a si mesma, e em meu pai, no riso dirigido ao outro, com traços grotescos e debochados.

Essa percepção também se estende a mim. Recordo um episódio da infância em que, ao me sentir incomodado por uma tia, respondi de maneira cênica, colocando um travesseiro dentro da calça para imitar de forma grotesca o formato de seu corpo. Através dessa ação, realizei, ainda criança, uma performance de crítica e humor, unindo elementos que mais tarde reconheceria como próprios da bufonaria.

Esse contato mais profundo com a comicidade me levou a refletir também sobre meu processo de formação artística. Tenho feito um resgate de mim mesmo a partir do humor, da palhaçaria e, sobretudo, da bufonaria. Percebo hoje que a educação teatral pela qual passei, desde minhas primeiras aulas de teatro até minha primeira aula de humor, foi um processo que me desterrou de minhas próprias raízes culturais. Reconheço nele um movimento colonizador, que apagou ou soterrou referências cênicas de um modo de fazer teatro ligadas à minha cultura familiar, de bairro e

regional — elementos como a comicidade, o grotesco, a paródia, a blasfêmia, o desacato e o deboche.

O estudo do humor, no entanto, permitiu-me reverter esse processo e recuperar tais referências, possibilitando que minha criação artística se desenvolva de forma mais orgânica por meio da comicidade, principalmente da bufonaria. Esse caminho tem me possibilitado me resgatar desse lugar sublime das artes cênicas no qual fui me enveredando durante os primeiros anos de contato com o teatro, me colocando novamente onde mora minhas raízes, onde meu cordão umbilical me leva, ao grotesco, ao deboche, ao baixo, ao mundano, à terra. Como numa frase que vi um dia desses em um carro rebaixado: “cravado no chão, porque alto fica feio”.

Esse trabalho busca investigar e analisar a bufonaria enquanto linguagem cômica popular e transgressora, entendendo sua trajetória histórica e suas ramificações de linguagem, partindo das bufonarias clássicas e desembocando em possibilidades cênicas contemporâneas com o mesmo cerne bufonesco. Outrossim, trago alguns relatos de processos de investigação e criação de personagem e de cena através da bufonaria como linguagem, compreendendo tanto sua dimensão histórica quanto sua potência crítica, mas também abarcando um ponto de vista biográfico, trajetória que me levou a reconhecê-la em mim, a bufonaria, e em minha família, através de minhas vivências pessoais, meus processos criativos, meu próprio fazer artístico, e através, principalmente, das comicidades do cotidiano, assim como as vejo em minha mãe e meu pai, na palhaça e no bufão.

No primeiro capítulo, passo por um apanhado histórico e teórico sobre essa linguagem cênica, costurando alguns pontos fundamentais levantados por alguns autores usados para alicerçar a construção de uma figura ou de um bando de figuras bufônicas. No capítulo subsequente, apresento o estudo de caso de três personagens criados em processos que participei durante os dois anos que compreendem minha passagem pelo curso de Humor da SP Escola de Teatro, nos quais, parti da investigação prática com a bufonaria. A análise busca compreender como cada figura se constitui enquanto grotesco, blasfêmico e paródico, os procedimentos que a guiaram até a forma que estão até o presente momento, e como dialoga com tradições e referências históricas e, sobretudo, como tensiona discursos hegemônicos por meio do riso. Dessa forma, a reflexão se volta para a dimensão processual, estética e crítica da linguagem, examinando a construção dos personagens como campo de pesquisa sobre a potência subversiva da cena bufonesca contemporânea.

2 DESENVOLVIMENTO

Historicamente, o riso, a comédia e o humor foram colocados em posição secundária dentro da hierarquia das artes e dos discursos culturais. Desde a Antiguidade, especialmente a partir dos relatos da Poética de Aristóteles, a tragédia foi considerada a forma teatral mais nobre, por lidar com temas elevados, heróis e dilemas morais universais. Já a comédia, voltada ao cotidiano, ao corpo, ao erro e ao riso, foi associada ao baixo, ao popular, ao terreno e ao vulgar. Essa distinção fundou uma dicotomia simbólica entre o trágico e o cômico — o primeiro ligado ao espírito e à elevação moral, o segundo ao corpo e à degradação.

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores, não porém com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (Aristóteles, 2017, p.45)

Durante a Idade Média, o riso foi ainda mais reprimido pela Igreja, que via nele um elemento profano e subversivo, contrário à seriedade espiritual. O carnaval e as festas populares, analisadas por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, foram espaços de resistência em que o povo, através do riso, invertia temporariamente as hierarquias, zombando do sagrado e do poder. No entanto, essas manifestações eram toleradas apenas dentro de um tempo e espaço delimitados — fora deles, o riso derrisório era visto como perigoso, demoníaco ou moralmente duvidoso.

Com o passar dos séculos, especialmente no Renascimento e no Classicismo, o teatro “sério” consolidou-se como forma superior de arte, e a comédia passou a ser vista como entretenimento menor. Mesmo na modernidade, o humor foi frequentemente tratado como algo não intelectual, não artístico, improdutivo. Essa marginalização persiste de forma sutil até hoje — muitas vezes o riso é considerado o oposto da reflexão, quando, na verdade, ele pode produzir pensamento crítico, desestabilizar verdades e expor o ridículo das estruturas de poder e das convenções sociais.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do

didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (Bakhtin, 2013, p.105).

Assim, o riso e a comicidade foram historicamente descredibilizados porque ameaçam a ordem: eles desconstroem hierarquias, ridicularizam o sublime e revelam o corpo, o erro e a contradição — tudo aquilo que a cultura dominante tentou ocultar em nome do ideal de pureza, razão e elevação. No entanto, é justamente nesse espaço de desvio e irreverência que reside a potência crítica e libertadora do humor.

Nesse sentido, a bufonaria é uma forma de arte que permite que aqueles que estão à margem do poder social se apropriem da linguagem cênica para expressar suas visões de mundo. Ela representa uma escolha consciente de rir em vez de chorar, diante das hipocrisias e das violências sociais. Esse tipo de teatro me interessa porque dialoga com minhas origens e com o teatro que desejo construir: um teatro popular, que não se fecha em si mesmo, que não é feito apenas de artista para artista, mas que parte do povo e se dirige ao mundo.

A Bufonaria é uma linguagem profundamente enraizada nas classes populares — uma linguagem do “pobre”, que, diante da opressão social, escolhe rir da própria desgraça como forma de resistência. Essa escolha pelo riso se torna, portanto, um gesto político, combativo e performativo: um verdadeiro ato de desacato.

Em *O Riso Sensato do Bobo da Corte*, presente no livro *História do Riso e do Escárnio* de Georges Minóis, podemos compreender um pouco mais sobre os mascaramentos e os jogos simbólicos da bufonaria. A princípio, eu acreditava que a blasfêmia bufônica era sempre dirigida a figuras de poder institucional. No entanto, compreendi que o bufão pode zombar de qualquer figura socialmente sensível, pois se trata de um estado, um modo de olhar o mundo. O texto descreve como, na Idade Média, os bobos da corte se apropriavam de marcas visuais da marginalidade — deformidades físicas, roupas coloridas, cortes de cabelo não normativos —, e ao mesmo tempo, alguns se vestiam como seus soberanos, subvertendo também por imitação.

Essa duplicidade revela que a figura bufônica é capaz de trazer verdades incômodas não apenas ao rei, mas também a toda a sociedade. Pensando a partir da

bufonaria contemporânea, vejo que esse estado de zombaria e paródia aparece em diversas camadas sociais — inclusive, de forma problemática, quando o rico zomba do pobre, ou quando o opressor debocha do oprimido, o que tende a reforçar desigualdades em vez de questioná-las. Como diz Beth Lopes (2005), o bufão é veneno e cura: sua potência crítica depende de quem fala, para quem fala, e com qual intenção.

Assim, a bufonaria se apresenta como um modo popular e crítico de se fazer teatro, um estado debochado de rir e de resistir. Um teatro que parodia o poder, que blasfema contra as normas, e que encontra no corpo grotesco uma ferramenta expressiva e política. Estudar a bufonaria é, portanto, estudar uma forma popular ancestral e ao mesmo tempo atual de escárnio e denúncia social.

No entanto, quando se fala em bufão, é comum e popular, no imaginário presente no meio das artes cênicas, vir à tona a imagem clássica dessa figura, aquela com enchimentos pelo corpo todo, com figurinos desgastados e sujos, com membros deformados - ou às vezes sem alguns desses membros - e com postura agressiva, voraz, voz rouca e amedrontadora. Porém, no campo estético, outras bufonarias coexistem a essa clássica, que na maior parte das vezes já não nos cabe mais utilizar, uma por não nos pertencer em nosso imaginário cultural coletivo e principalmente por não levar em consideração em sua prática, aspectos importantes no debate, como a representação desses corpos não normativos e marginalizados, muitas vezes fazendo alusão a grupos sociais desfavorecidos e fragilizados.

As bufonarias contemporâneas, enquanto estética, abarcam esses desvios geracionais no fazer artístico, não se afastando dos debates atuais e mantendo ainda com o potencial crítico e desvelador dessa tradição artística. Configurando-se como uma linguagem cênica que ressignifica o imaginário histórico do bufão medieval para o contexto atual, como diz Lecoq: “[...] os bufões passaram, ao longo desses anos, por uma evolução muito grande. Sua abordagem diversificou-se, dando acesso a um território muito vasto que era preciso descobrirmos”. (Lecoq, 2010, p.178).

Se, na Idade Média e no Renascimento, o bufão era identificado como figura marginal e grotesca, sua força permanece na atualidade como denúncia por meio do riso. O bufão encarna deformações tanto físicas quanto sociais: sua presença provoca um riso ambivalente — que diverte e, simultaneamente, denuncia. Ao expor excessos,

contradições e incongruências do corpo e das ordens sociais, o bufão transforma o riso em dispositivo crítico, revelando o incômodo que a norma procura ocultar.

No campo estético, a bufonaria contemporânea pode preservar ainda a marca do grotesco como potência criadora. Não apenas o corpo bufo pode ser ampliado, disforme, excessivo e risível, como também encontra ressonância na noção de corpo grotesco proposta por Bakhtin. Segundo o autor:

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele nunca está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. (Bakhtin, 1981, p. 277).

Mas agora essa estética do grotesco se desloca para o discurso e para o gesto, que se volta ao exagero e ao riso coletivo como formas de subversão cultural. Esse corpo/gesto/discurso em excesso rompe com padrões normativos de beleza, moralidade e comportamento, tensionando convenções e evidenciando contradições sociais.

A bufonaria contemporânea também se caracteriza pelo uso da paródia, da blasfêmia e do grotesco como ferramentas de criação. Tais recursos encontram respaldo na noção de carnavalização, uma vez que, como afirma Bakhtin: “A forma carnavalesca da vida, da linguagem e da obra artística é sempre paródica, irreverente, profanadora e rebaixadora.” (Bakhtin, 2010, p. 10). Tornando-se, portanto, meios para questionar discursos de poder, instituições e símbolos tidos como intocáveis, deslocando-os para o campo do riso crítico. Dessa forma, o bufão contemporâneo se coloca como figura que não apenas diverte, mas também incomoda e provoca reflexão. Mais adiante, trago uma breve análise de uma personagem bufônica contemporânea.

Assim, pode-se compreender a bufonaria contemporânea como um dispositivo artístico-crítico que, ao explorar o grotesco, a blasfêmia e a paródia, atualiza a tradição bufa em direção a uma prática viva, híbrida e comprometida com a problematização do mundo contemporâneo.

2.1 A Paródia, o Grotesco e a Blasfêmia

Enquanto linguagem teatral, a bufonaria caracteriza-se por tensionar discursos hegemônicos, expondo contradições e fragilidades de estruturas sociais, políticas e culturais. Esse tensionamento se dá por meio de recursos estéticos específicos que articulam riso, estranhamento e crítica. Entre eles, destacam-se três procedimentos fundamentais: a paródia, o grotesco e a blasfêmia. Esses elementos não apenas estruturam a prática bufonesca, mas também conferem a ela sua dimensão corrosiva e profanadora.

Esse tripé coexiste em um mesmo eixo excêntrico, dançando entre si e transferindo o protagonismo de um fundamento para outro à medida em que a especificidade de cada criação pede, mantendo, cada aspecto, sua função enquanto base da bufonaria. A paródia vem para instaurar um espelho deformado da realidade, apropriando-se de discursos e comportamentos legitimados para expô-los em chave cômica e crítica. O grotesco, por sua vez, manifesta-se no corpo, no discurso e no gesto, ampliando e deformando formas e sentidos, em um processo de desestabilização do que é considerado belo, ordenado e normativo. Já a blasfêmia, em sua potência transgressora, retira do sagrado seu caráter intocável, devolvendo-o ao uso comum e instaurando um espaço de reflexão sobre moralidade, autoridade e fé.

A investigação desses três eixos permite compreender a bufonaria não apenas como prática cômica, mas como linguagem crítica, capaz de articular o riso e o desconforto em um mesmo gesto. Ao lançar mão da paródia, do grotesco e da blasfêmia, o bufão constrói um território cênico fronteiriço, no qual o riso festivo se mistura ao comentário corrosivo, reafirmando a força histórica da bufonaria como dispositivo de questionamento social e cultural.

A paródia constitui um dos elementos centrais da bufonaria, funcionando como instrumento estético, crítico e social. Diferentemente de simples sátira ou imitação caricata, a paródia bufonesca se caracteriza pelo exagero, pela distorção e pela energia que combina riso e estranhamento. Essa prática permite ao bufão subverter discursos, comportamentos e figuras de autoridade, oferecendo uma forma de crítica que se manifesta no corpo, na palavra e no gesto.

Nessa perspectiva, o gesto paródico do bufão aproxima-se da operação que Haroldo de Campos reconhece na tradição antropofágica brasileira, para quem “a paródia, mais do que uma simples deformação irônica, é uma forma de incorporação crítica: devora o texto anterior para recriá-lo.” (Campos, 1976, p.231). Assim, a bufonaria realiza uma devoração simbólica dos discursos e dos gestos de poder, reprocessando-os em matéria risível e reveladora.

Historicamente, no teatro popular, a paródia esteve associada à criação de um riso coletivo e à desestabilização do que era considerado elevado ou intocável. Os bufões apropriavam-se de discursos oficiais – sejam eles políticos, religiosos ou culturais – e os transformavam em formas grotescas, revelando absurdos e contradições. (Lopes, 2018).

O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis "para rir" para o período da festividade. (Bakhtin, 1981, p.4)

A estética do grotesco é intrínseca à paródia bufonesca. Conforme Bakhtin (1981), o corpo grotesco é instrumento de crítica: ele incha, distorce e expõe a fragilidade das instituições e convenções sociais. Por meio de gestos exagerados, trejeitos, alterações vocais e situações absurdas, a paródia pode ganhar um delineado extra criando um distanciamento caricato e crítico que permite ao público reconhecer o absurdo do original, promovendo reflexão sobre hierarquias e normas sociais. (Bakhtin, 1981; Lopes, 2018).

Além da dimensão estética, a paródia bufonesca possui uma função política. Segundo Agamben (2006), ao profanar aquilo que é considerado sagrado ou intocável, o bufão subverte o imaginário dominante, devolvendo ao público uma visão crítica sobre instituições e figuras de poder. Assim, o riso gerado pela paródia não é apenas festivo, mas corrosivo, debochado capaz de expor contradições e fomentar questionamentos sociais.

Portanto, a paródia na bufonaria atua como um dispositivo de desconstrução: ela pode utilizar do grotesco, da distorção e do humor para refletir criticamente sobre o mundo social, político e cultural, sendo central para a construção de personagens e

cenar que dialogam com a tradição do teatro popular e com práticas contemporâneas de crítica cênica.

O grotesco é um dos conceitos centrais para compreender a bufonaria, funcionando como dispositivo estético e crítico que amplia a potência expressiva do corpo, do discurso, do gesto e da cena. Na tradição bufonesca, o grotesco manifesta-se por meio da exageração física, da deformação, da desproporção e da transgressão de normas corporais e sociais, criando efeitos de estranhamento, riso e reflexão. (Bakhtin, 1981; Lopes, 2018).

Segundo Bakhtin (1981), o corpo grotesco representa a abertura de limites: ele é incompleto, exagerado, em constante transformação, e serve para desestabilizar hierarquias e convenções sociais. No contexto da bufonaria, o bufão utiliza o grotesco para tornar visível aquilo que normalmente é oculto ou protegido pelo poder ou pelo decoro. Aquilo que nos aterra, nos coloca em contato com o que somos, humanos que estão em relação com o mundo.

Essa estética do exagero, nas bufonarias contemporâneas, não se limita à aparência física; ela se estende à voz, ao gesto, à linguagem e à própria narrativa cênica, estabelecendo uma tensão entre o familiar e o absurdo. Podendo, dependendo da figura bufa que se trabalha, orbitar mais ou menos uma ou outra dessas áreas.

O grotesco também desempenha uma função crítica e social. Ao deformar para profanar figuras de autoridade, instituições e comportamentos socialmente aceitos, seja no corpo, no discurso ou no gesto, o bufão revela contradições e fraquezas, promovendo um riso que é simultaneamente festivo e corrosivo. (Agamben, 2006). Esse riso grotesco propicia um distanciamento reflexivo no público, permitindo que ele questione normas, valores e estruturas de poder.

Além disso, o grotesco na bufonaria está intrinsecamente ligado à paródia. A deformação corporal, discursiva e gestual reforça a crítica cênica, amplificando o efeito humorístico e reflexivo da sátira. (Lopes, 2018). Dessa maneira, o grotesco não é apenas uma estratégia estética, mas um instrumento de transformação social e cultural, central para a criação de personagens bufonescos que dialogam com a tradição popular e com práticas contemporâneas de teatro crítico.

O corpo grotesco, como descrito por Mikhail Bakhtin (1987), é aquele que transborda: exagerado, aberto, deformado, conectado à materialidade da vida —

comer, defecar, parir, morrer. Diferente do corpo clássico (fechado, idealizado, simétrico), o corpo grotesco não esconde sua imperfeição. Ele mostra o que a norma quer ocultar.

Quando esse corpo pertence ao pobre, ao oprimido ou ao marginalizado, o grotesco deixa de ser apenas uma estética e se transforma em um modo de existir que denuncia a exclusão. É o corpo que a sociedade tenta disciplinar e apagar, mas que insiste em aparecer, em rir, em se mostrar.

Nas festas populares medievais, o grotesco — presente nas figuras do bobo, do bufão, do camponês e do louco — funcionava como uma inversão das hierarquias. O rei era ridicularizado, o padre zombado, e o povo podia rir dos poderosos sem punição.

Esse riso “de baixo”, que vem do chão e da carne, não destrói o poder com armas, mas com o riso. Ele revela o ridículo do que se diz elevado e puro. Como diz Bakhtin (1987), “o riso popular não é cínico nem destrutivo: ele renova” — pois ao rir, o povo reapropria-se de seu corpo e de sua voz.

No corpo do marginalizado, o grotesco é também um gesto de resistência à invisibilidade. Ao assumir suas marcas — o excesso, o erro, o desequilíbrio —, esse corpo recusa o padrão de beleza, pureza e correção imposto pela cultura dominante. Como observa Beth Lopes (2018, p.17), o grotesco bufônico é “um corpo que escancara sua falha como potência”, rompendo o ideal do corpo controlado e civilizado. O grotesco, portanto, é libertador porque liberta o corpo do controle e da vergonha. Ele autoriza o riso sobre si e sobre o mundo, sem se submeter ao olhar que o oprime.

No gesto do pobre e do bufão, o grotesco é uma linguagem da carne, uma fala que não passa pela razão, mas pelo jogo. É um “sim” à vida em sua materialidade. Como afirma Jacques Lecoq (2010, p.142), o ator que trabalha o grotesco “precisa entrar em contato com o ridículo e o feio para reencontrar o humano em sua plenitude.” Assim, o gesto grotesco é libertador porque restitui humanidade ao corpo rebaixado. Ele transforma a dor em riso, a exclusão em presença, o estigma em potência cênica.

O grotesco, quando manifesta-se no corpo do pobre e do marginalizado, torna-se um gesto de insubmissão. É nesse corpo que o riso adquire sua dimensão política: rir de si é reivindicar o direito de existir fora das normas, é profanar o ideal de pureza e devolver à carne seu poder simbólico. O grotesco é, portanto, libertador porque

subverte a vergonha, celebra o excesso e reapropria o corpo como território de resistência.

As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (Bakhtin, 1981, p.245)

Já a blasfêmia constitui um dos recursos mais incisivos da bufonaria, funcionando como estratégia de crítica e subversão. Diferente do simples ato de ofender, a blasfêmia bufonesca opera como instrumento de análise e questionamento das estruturas de poder, da moral e das convenções sociais, utilizando o riso e o escárnio para desestabilizar discursos considerados sagrados ou intocáveis. (Agamben, 2006; Lopes, 2018).

No contexto histórico e estético da bufonaria, a blasfêmia se manifesta na profanação de figuras religiosas, dogmas, rituais e símbolos sagrados, mas sempre em perspectiva crítica. Ao desafiar o sagrado, o bufão cria um espaço de estranhamento que permite ao público refletir sobre hierarquias de poder e normas morais impostas socialmente. (Bakhtin, 1981).

A dimensão do grotesco e da paródia está fortemente presente na prática blasfema. O corpo do bufão, exagerado, deformado ou ridículo, junto com o gesto, a palavra e a ação, intensifica o efeito crítico e humorístico da blasfêmia. Essa combinação permite que a transgressão seja percebida não como mera provocação, mas como comentário social e cultural, revelando absurdos, contradições e hipocrisias (Lopes, 2018).

A função da blasfêmia na bufonaria, portanto, vai além do riso: ela atua como mecanismo de desconstrução simbólica, desafiando tabus e provocando questionamentos sobre autoridade, religião, moralidade e convenções culturais e estéticas. Assim, a blasfêmia torna-se uma ferramenta central para a criação de personagens bufonescos críticos, reforçando a tradição do teatro popular e sua potência reflexiva e transformadora.

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (Bakhtin, 1981, p.80)

Ao longo da história do teatro, a figura do bufão assumiu diferentes funções e estéticas, mas sempre esteve em diálogo com a margem, com aquilo que é excluído, reprimido ou que foge à norma vigente. Nesse sentido, a bufonaria não se limita a uma técnica corporal, mas se afirma como um modo de olhar e de intervir criticamente na realidade, colocando em jogo a carnavalização das relações através do grotesco, da paródia e da blasfêmia como procedimentos artísticos, que como vimos, não estão dissociados entre si, pelo contrário, orbitam o mesmo eixo e se relacionam nessa zona fronteira como expedientes fundamentadores dessa linguagem cênica. A seguir, trago uma breve análise de um bufão contemporâneo que articula essas três bases em sua composição.

2.2 Análise de um bufão contemporâneo: Senhora dos Absurdos, de Paulo Gustavo

A personagem Senhora dos Absurdos, de Paulo Gustavo, constitui um exemplo emblemático de bufonaria contemporânea ao articular, de forma integrada, paródia, grotesco e blasfêmia. Através da paródia, a personagem subverte comportamentos e discursos da norma social, da elite e de estereótipos de gênero e classe. Por meio do exagero e da ironia, Paulo Gustavo transforma elementos cotidianos em crítica social, permitindo que o público reconheça o absurdo do original e se divirta com sua deformação. Tal procedimento corresponde à função da paródia na bufonaria, ao criar distanciamento crítico e revelar contradições sociais e culturais.

Imagem 5 – Senhora dos absurdos



Fonte: site Dailymotion (2018)

No plano do grotesco, a Senhora dos Absurdos utiliza corpo, voz e gestos exagerados para expressar vulnerabilidades e excessos. Seguindo a concepção bakhtiniana, o corpo grotesco se constitui como instrumento de comunicação e crítica, transformando o ridículo em potência expressiva e expondo aquilo que a norma procura ocultar: fraquezas, falhas e desequilíbrios humanos. A deformação corporal e a amplificação vocal criam um efeito cênico que provoca riso, choque e denúncia simultaneamente.

Por fim, a dimensão da blasfêmia se manifesta na transgressão de códigos religiosos, morais e sociais. Ao desafiar os códigos sociais de conduta ou comportamento e ridicularizar normas, a personagem atua como figura subversivamente grotesca, em linha com a tradição do bufão, que questiona os limites do aceitável e reintegra a profanação ao espaço cênico, porém usando do deboche contra uma classe social específica e sua postura diante das outras classes.

Imagem 6 – Senhora dos absurdos



Fonte: site O Globo (2022)

Dessa forma, a Senhora dos Absurdos funciona como um corpo de crítica social: sua comicidade paródica desmonta estruturas de poder simbólico; seu grotesco corporifica o excesso e a vulnerabilidade de uma classe; e sua blasfêmia desafia convenções e hierarquias. A experiência cênica produzida é, assim, simultaneamente prazerosa e crítica, reafirmando a potência do riso como instrumento de reflexão sobre normas, poder, classe e desigualdades sociais.

2.3 A bufonaria como contracena ao espetáculo

Em *A sociedade do espetáculo* (1967, p.13), Guy Debord propõe que “tudo o que era diretamente vivido se esvai em uma representação” — isto é, a experiência humana é substituída por imagens mediadas, e o sujeito torna-se espectador de sua própria vida. O espetáculo, segundo o autor, não é apenas um conjunto de aparências, mas “uma relação social mediada por imagens”. Nesse sentido, a modernidade cria um teatro ampliado, onde o poder e o consumo encenam incessantemente sua própria legitimidade.

É justamente nesse território — o da encenação e da máscara — que a bufonaria encontra seu campo de ação crítica. O bufão, figura fronteira e grotesca,

joga com os mesmos mecanismos da representação, mas os distorce até revelar sua falência. Se o espetáculo debordiano visa naturalizar o poder, o bufão o desnuda; se o espetáculo quer fascinar, o bufão faz rir; e nesse riso há fissura, deslocamento e desobediência.

Bakhtin, ao analisar o riso popular e o carnaval, descreve esse poder transformador do grotesco: “o riso destrói e renova ao mesmo tempo; é ao mesmo tempo negação e afirmação.” Assim como o carnaval medieval suspendia temporariamente as hierarquias sociais, o jogo bufonesco instaura um espaço em que o grotesco desestabiliza a ordem. Na lógica do bufão, tudo é paródia: reis, papas, generais e artistas tornam-se matéria de escárnio, revelando que o poder é, também, uma performance.

Dario Fo, em *Manual mínimo do ator*, retoma essa tradição ao afirmar que o riso é “a arma do pobre contra o poderoso”. Em suas criações, o bufão não representa o povo — ele o encarna em sua esperteza, sua irreverência e sua indignação. É o corpo que fala contra o espetáculo, um corpo que se contorce, exagera, mostra o feio e o obsceno como forma de resistir à estética domesticada do poder.

Nessa perspectiva, a bufonaria pode ser entendida como uma contracena política ao espetáculo. Enquanto Debord denuncia a alienação provocada pela imagem, o bufão devolve a imagem ao corpo, reinserindo o público na experiência do riso e da crítica. O grotesco torna-se um modo de pensar e sentir o mundo: ele não busca restaurar a pureza perdida, mas evidenciar a sujeira constitutiva do real. O bufão, portanto, atua como aquele que “balança o mundo” — não para consertá-lo, mas para revelar suas rachaduras.

2.4 Grau de rua e a bufonaria urbana: corpo, riso e transgressão

Na introdução deste trabalho, falei um pouco das minhas raízes: dos meus pais e como me sinto afetado cenicamente por suas personalidades e comportamentos. A escolha pelo caminho acadêmico eu herdo da minha irmã, uma das pessoas mais estudiosas que conheci e que me influenciou a entrar no caminho dos estudos normativos. Já a escolha pelo tema da bufonaria para esse trabalho, é um encontro dessas referências familiares e dos caminhos que fui traçando nas artes da cena e da não cena. Nesse trecho, trago um pouco de mim e das coisas que fazem meus olhos

brilharem para além da cena propriamente dita, a cena com “c” maiúsculo, aqui falo do Grau.

A prática de empinar motos — popularmente conhecida no Brasil como *Grau* — consiste em manobras sobre motocicletas que envolvem o controle do corpo e da máquina em situações de desequilíbrio aparente. Embora frequentemente associada à infração de trânsito, essa atividade ultrapassa o mero ato de transgressão legal e se configura como uma manifestação cultural e performática, que expressa formas de pertencimento, liberdade e resistência social.

Imagem 7 – piloto de grau de rua



Fonte: página da Osascorte no Instagram

Imagem 8 – piloto de grau de rua



Fonte: página da Osascorte no Instagram

Minha paixão pelas motos é uma herança que recebo do meu pai. Desde a infância, fui profundamente influenciado e incentivado a mergulhar nesse universo das duas rodas. Cresci em meio ao som dos motores, às ferramentas da oficina e às conversas sobre mecânica. A relação entre o corpo e a máquina sempre me fascinou — observar meu pai regulando o motor, testando o desempenho nas ruas, buscando a potência exata, era como assistir a um ritual entre homem e máquina, em que o corpo e o som se tornavam um só gesto.

Também foi ele quem me levou, desde cedo, aos grandes encontros de motociclistas, verdadeiros espetáculos populares. Esses eventos misturavam música, exposições e manobras — quase um circo sobre duas rodas. Existia ali uma dimensão

lúdica e performática, com figuras marcadas que apareciam recorrentemente e um ambiente de celebração coletiva. Essa experiência formou em mim um olhar sensível para a moto não apenas como objeto técnico, mas como instrumento simbólico e expressivo.

Considero, inclusive, como primeiros espetáculos teatrais que assisti e presenciei, eventos automobilísticos que iam desde arrancada de carros preparados a treinos de grau com equipes de motos que meu pai me levava quando tinha uns oito, nove anos. Me lembro até hoje do cheiro de gasolina e pneu queimado que se misturava a uma atmosfera cênica de liberdade que pairava no ar.

Imagem 9 – encontro de motos em Franca/SP em meados dos anos 2000



Fonte: elaborado pelo autor, 2004

Imagem 10 – encontro de motos em Franca/SP em meados dos anos 2000



Fonte: elaborado pelo autor, 2004

Com o passar dos anos, percebo como essa prática se transformou e se expandiu, dando origem ao que hoje conhecemos como *grau de rua*. Apesar de ser prevista no Código de Trânsito Brasileiro (art. 244) como uma infração, o grau pode ser compreendido como uma manifestação marginal, cultural e performática — uma bufonaria urbana contemporânea.

Sob o olhar da bufonaria, o *grau* revela-se uma prática de resistência estética e política, em que o corpo do piloto assume a transgressão como potência expressiva.

Especialmente no que tange a relação entre corpo, desacato, deboche e resistência simbólica.

O grotesco aparece tanto na indumentária, nos gestos ampliados, no riso aberto e debochado e na postura corporal quanto na própria atitude de desafiar o equilíbrio e o perigo. Há, nesse corpo em manobra, um estado de estranhamento, uma quebra da norma que subverte o lugar comum de quem conduz uma moto — aquilo que deveria ser utilitário e discreto torna-se espetáculo e excesso.

No eixo da paródia, o *grau de rua* reconfigura as hierarquias e ironiza o poder estabelecido. Empinar a moto é parodiar a autoridade, é disputar a posse simbólica do espaço urbano. É transformar a rua — espaço tradicionalmente controlado por regras e vigilância — em território de afirmação e pertencimento popular.

Por fim, no eixo da blasfêmia, o *grau* se constitui como ato de desacato e deboche. Ele rompe com a norma, afronta o limite e transgride o que é socialmente aceitável, desacatando o poder. O gesto de empinar, nesse contexto, é também um gesto político: um corpo que passa o limite, que desobedece, que não se curva às leis do comportamento padronizado.

Eventos contemporâneos de motos que surgiram e se popularizaram nos últimos tempos, como o Bololo Natalino – onde pilotos, motoqueiros e amantes das motos, se encontram em um ponto pré-determinado da cidade há poucos minutos da meia noite do dia 25 de dezembro para fazer uma passeata sobre duas rodas – exemplificam um estado de jogo e presença que poderíamos colocar dentro de uma perspectiva de bufonaria de bando. Esse estado, presente em práticas essencialmente cênicas pertencentes ao palco, também pode ser identificado nesses eventos de ocupação do espaço urbano de forma lúdica, debochada e contestatória.

Nesses encontros, a marginalidade é celebrada, o riso coletivo e subversivo é celebrado. O ato subverte a autoridade policial e a norma social, e o corpo/moto transgressor atua como veículo de crítica. A festa assume o caráter de profanação, ao devolver ao uso comum aquilo que a lei e a ordem social pretendem separar ou controlar, o estado festa do corpo marginal nas ruas. O riso, o risco e a transgressão se articulam como formas de resistência simbólica, transformando o espaço urbano em palco para a expressão bufônica urbana contemporânea, o grau.

Imagem 11 – piloto de grau de rua



Fonte: página da Osascorte no Instagram

Assim, o grau não é apenas uma infração de trânsito ou um risco gratuito, mas uma cultura performática de resistência. Se configura como um gesto de libertação estética e simbólica da carne, pois consiste em desacatar normas pré-estabelecidas sobre o uso correto de motos e a regulamentação de circulação urbana. Um corpo grotesco que, entre o riso e o perigo, desafia o poder e reconquista o direito de existir no asfalto.

3 PROCESSOS DE CRIAÇÕES CÊNICAS EM BUFONARIA

3.1 A bufonaria como dispositivo de crítica: a criação da personagem Stanis Lavessecú

Começarei pela personagem Stanis Lavessecú, que foi desenvolvida no âmbito da disciplina de Encenação II, do curso de Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista, como modo de investigar e aprofundar o potencial subversivo da comicidade bufonesca. Poderia dizer que a proposta surgiu do desejo de responder cenicamente à uma provocação criativa dada pelo professor que ministrou essa disciplina, porém, o desejo em zombar da figura do professor-artista e teatro vem de antes.

Imagem 12 – Stanis Lavessecú



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Acredito que venha, antes de tudo, das minhas raízes, das minhas ancestralidades mais próximas, da minha família. Como relatei anteriormente, a veia ácida, debochada e provocativa que carrego dentro das ferramentas de comichidades que possuo até então - pois é um caminho que se constrói como quase tudo nessa vida - está muito atribuída ao lado da família do meu pai. Os marginais que riem na cara de quem os coloca nessa posição. Que usam da crítica travestida de humor, para extravasar suas frustrações em forma de deboche.

Movido por esse motor e tendo passado por inúmeros professores e professoras de teatro, tanto no período da graduação, quanto antes e ou paralelamente a isso, em cursos, oficinas e outras vivências artísticas, fui observando tanto suas posturas e práticas, quanto as minhas - pois me enquadro, em certa medida, nessa classe, porém, um pouco mais a margem pois ainda me mantenho em contato com outras esferas sociais, me mantenho transitando em outras possibilidades de sociabilizar, trocando com outros grupos sociais que trabalham com outras coisas, que veem o mundo de outra maneira, que dialogam em outros dialetos, que se posicionam de outras formas que se diferenciam das cosmovisões que carregamos como artistas. Porque antes de nascer artista, nasci diversas outras coisas e concepções e profissões e ainda as carrego, não as descartei no caminho com a falsa pretensão de ter encontrado o caminho pra mim predeterminado - e ao adquirir esse hábito de observar nosso jeitinho artista de ser, comecei a notar as fronteiras desse modo de estar no mundo.

Tenho essa mania de friccionar demais dentro de lugares que não costumam fazer isso, ou que fazem dentro de regras que não uso. Poderia fazer isso - e às vezes o faço - com outra área que tangencia minha vida, com outro modo de ser e estar no mundo que também carrego, como por exemplo a área da mecânica de motos, lugar esse que herdei do meu pai e ainda carrego comigo em certa medida. Mas aqui, por se tratar de teatro, me mantive nessa zona. E ao observar esse conjunto de posturas, práticas, hábitos, dialetos e visadas de mundo, comecei a identificar como essa classe, nossa classe de artistas, carregamos, em algumas situações, uma gama de prepotências, soberbas, ensimesmamentos e chaves de comportamentos que se isolam, se fecham e as vezes se sobrepõe a outras esferas da vida social e cotidiana. Como se, em alguma medida, achássemos que sabemos mais que os outros.

Uma frase que ouvi certa vez há muito tempo atrás de um professor de teatro exemplifica muito bem isso. Em uma aula ele disse: “nós, artistas, temos a capacidade

de subir até o olho do furacão e observar a sociedade de cima, para que possamos voltar para baixo com respostas sobre o que fazer” É nesse lugar que falo sobre a nossa prepotência. É nesse lugar que decidi revelar, por meio do grotesco, da paródia e do deboche discursivo, os vícios e hipocrisias que permeiam os ambientes institucionais da arte, mais especificamente do teatro, e da pedagogia teatral.

A criação da personagem Stanis Lavessecú teve como ponto de partida a escolha consciente de zombar da figura do professor-artista de teatro. Essa figura carrega uma carga simbólica de poder hierárquico, tanto na sua função pedagógica quanto artística. Apresenta-se como uma figura socialmente vulnerável, porque carrega consigo certa rigidez. E assim como o aço, que quanto mais rígido, mais fácil se quebra, figuras rígidas - seja no discurso, em seu posicionamento social ou sua visão de mundo - são alvos poderosos para a bufonaria. Tal rigidez e autoridade delineiam fronteiras claras de poder institucional. Ao escolher essa figura como alvo da zombaria bufonesca, assumo também a crítica de mim mesmo, já que pertenço a esse mesmo grupo social. Trata-se, portanto, de uma crítica interna, voltada para os vícios, contradições e absurdos que essa persona manifesta no campo da arte e da pedagogia.

A personagem foi construída em paralelo com o trabalho da colega de turma, Bárbara Brunelli, que criou Pina Baixa, uma figura inspirada na coreógrafa Pina Bausch, zombando da artista-professora de dança. Ambas as personagens — Stanis Lavessecú e Pina Baixa — representavam tipos caricatos de figuras de poder artístico. A partir dessas personas, criamos uma cena conjunta que se materializou como um falso programa de auditório. A proposta consistia em transformar atividades clássicas do ensino artístico em desafios performativos interativos, nos quais o público era convidado a competir.

O motor de partida para essa construção bufônica dessas figuras foi o exagero grotesco do corpo. Nos propusemos a investigar expedientes de criação da bufonaria clássica nesse trabalho, aproximando-nos dos procedimentos usados por Lecoq.

No início dos trabalhos, começamos a explorar e entender possibilidades de relação entre nós até conseguirmos estabelecer algumas que nos deram possibilidades para avançar nos procedimentos. À medida em que nos sentíamos conectados e com certa gama de relações possíveis entre nós, fomos aos poucos inserindo deformidades e trabalhando com enchimentos como balões nas costas, nas pernas, no peito e ombro, usamos também fita adesiva como mecanismo para

deformar nossas faces ou nos limitar na fala ou em algum dos membros e dedos, além de maquiagem para trazer mais possibilidades de grotesco para nossos corpos. Tais procedimentos nos guiaram como forma de deformar a silhueta e, a partir daí, permitir que o corpo conduzisse o jogo cômico e provocativo.

Após encontrar esse estado de jogo grotesco que as deformidades físicas nos possibilitaram, começamos a proferir, de maneira paródica e até blasfêmica, o que chamamos de “palavras de teatro”. Essas palavras partiam do lugar profanador que queríamos explorar ao debochar da nossa classe. Então nessa estapa da sala de ensaio, nos apropriamos de uma breve lista feita previamente por nós mesmos, onde haviam essas frases de comando, esses clichês e procedimentos clássicos conhecidos por quem faz teatro. Nessa lista, haviam coisas como: “andando pelo espaço; olho no olho; não se esqueçam de respirar; vamos aquecer o espaço; vamos azeitar as juntas; o que te atravessa?; vamos fazer o exercício da sementinha; etc. Começamos, como que num toró de ideias, a jogar, em estado bufônico, com esses códigos. A paródia e a blasfêmia começam a se manifestar em nossos procedimentos nesse momento, pegando características desse alvo a ser debochado, se apropriando e ressignificando, através do jogo em estado grotesco, essas possibilidades derrisórias dessa figura.

O grotesco não permaneceu restrito ao plano físico: ele se expandiu para o gesto, o discurso, a postura e o pensamento após esse jogo paródico e blasfêmico. A ideia era explorar a dissonância entre o corpo deformado e a autoridade da figura zombada, instaurando uma quebra irônica do lugar de fala tradicionalmente respeitado desse “sujeito-símbolo”.

Imagem 13 – processo de criação da cena de bufões



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Como em muitos processos de construção cênica, tivemos momentos de esvaziamento e perda de estados outrora conquistados. Lembro-me de um ensaio em que, apesar de ter encontrado algum estado corporal do grotesco, nos sentimos muito vazios de palavras e sem combustível para parodiar e blasfemar. Nesse dia, Bárbara trouxe uma proposta de jogo que nos possibilitou reencontrar um caminho para retornar ao estado de deboche que havíamos encontrado em outro ensaio. Ela propôs

que escrevessemos, cada um, um breve texto que trouxesse um pouco de nossa história pessoal com o teatro, seguindo o seguinte comando: “quem sou eu no teatro?”. Com este curto relato em mãos, começamos um jogo de apresentação de si, em estado de bufão, com o discurso do outro. Como num ping pong, íamos a cada rodada de apresentação, distorcendo cada vez mais o texto do outro até chegarmos em uma narrativa completamente diferente da original. No começo da prática havia uma certa hesitação em se lançar no procedimento pois estávamos tratando de algo valioso ali: a história de vida do outro. Aos poucos fomos entendendo os mecanismos por trás do risco de zombar do rei na frente dele. Através do “blasfemar” a história do outro, percebemos que há, além do pacto previamente estabelecido no jogo cômico do bufão - onde o grotesco, seja ele no corpo, no gesto ou na palavra, desloca para o campo lúdico porém ácido e crítico do riso carnavalesco, onde quem ri não se exclui do mundo e dos movimentos de mudança nos quais também se encontra incluído (Bahktin, 1981) - uma necessidade de uma autoestima elevada e inabalável nessa figura para que ela possa desacatar a autoridade.

Com esse breve repertório de descobertas e estados bufonescos em mãos, decidimos nos lançar nos corredores da universidade montados como bufões para buscar entender como isso tudo dialogava com o público. Experimentamos provocar diretamente as pessoas que cruzavam nosso caminho. Ríamos desses primeiros espectadores transeuntes, imitávamos seus trejeitos, apontávamos dedos. Em alguns momentos eles riam juntos, em outros havia um certo silêncio desconfortável de quem tenta entender essas duas figuras deformadas. A sensação era de estar sempre pisando num limite: até onde posso ir sem perder o jogo? Essa tensão virou combustível que levamos para a cena.

A cena se passava em um programa de auditório onde o público alvo era os artistas da cena. Os apresentadores, Stanis Lavessecú e Pina Baixa utilizavam exercícios típicos de sala de ensaio — como o “andar pelo espaço” e aquecimentos corporais — e os colocava em um contexto de competição lúdica e absurda com a platéia. O resultado foi uma resposta de incômodo perceptível. O professor da disciplina, convidado a participar da cena, respondeu com ações que interferiram diretamente na estrutura performativa. Ao se reconhecer na figura zombada, adotou uma postura provocadora e obstrutiva. A cena quase foi interrompida por esse embate, o que evidencia o potencial da bufonaria como dispositivo de crítica. A

provocação bufonesca, nesse caso, não apenas tensionou o jogo teatral, como revelou a fragilidade da autoridade diante do riso debochado.

A experiência prática com a criação da personagem Stanis Lavessecú revelou a potência da bufonaria enquanto linguagem crítica e estética do escárnio. Ao zombar da figura do professor-artista, foi possível instaurar uma cena que não apenas gerou riso, mas provocou desconforto, reações e deslocamentos. A tensão instaurada com o público — e, especialmente, com a figura zombada — evidencia o quanto o bufão ainda hoje é capaz de tocar em feridas sociais e simbólicas. Como defende Bakhtin (1981), o riso grotesco é um riso que expõe, que desmascara, que permite à arte ocupar um espaço de resistência simbólica. Nesse sentido, o trabalho com a bufonaria não se limita ao jogo teatral: ele é um exercício de crítica, coragem e exposição, que transforma o corpo e a cena em campos de batalha simbólica.

A criação dessa personagem não ficou retida na cena em questão. Stanis Lavessecú se mostrou uma figura muito pertinente para continuar trabalhando e aprimorando, tanto para um futuro uso em cenas ou apresentações quanto para estudo de procedimentos em bufonaria. Ainda não considero essa figura terminada pois reflexões surgiram desde sua estreia. O uso de deformidades corporais passou a ser algo por mim refletido para a continuação de sua construção. Ela nasceu de expedientes clássicos da bufonaria e acredito que ainda possa ser lapidada para contemplar discussões contemporâneas acerca da representação de corpos em cena.

Imagem 14 – Stanis Lavessecú



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

3.2 Bufonaria e a crítica ao artista-instituição: a zombaria de zé celso no núcleo de humor da SP escola de teatro

Imagem 15 – persona Zé Celso



Fonte: Clara Silva

A linguagem da bufonaria, ao longo de sua história, mostrou-se eficaz como forma de expor e ridicularizar estruturas de poder simbólico e social. O bufão não ocupa o lugar do herói ou da autoridade, mas o de quem está à margem — o grotesco, o deformado, o expulso da cidade. É justamente desse lugar de exclusão que ele tem liberdade para zombar dos que mandam, revelando o ridículo escondido por trás de suas máscaras de seriedade e prestígio.

O riso bufonesco não é leve ou inofensivo: é um riso que morde. Ele atinge os poderosos ao expor a contradição entre o que eles dizem ser e o que realmente são. É um riso de desconstrução que desestabiliza a seriedade e a sacralidade do poder simbólico. Enquanto o poder simbólico tenta se legitimar pelo sagrado, pela moralidade ou pela razão, o bufão insiste no contrário: o baixo, o vulgar, o obscuro. Ao trazer para o centro aquilo que é indigno ou impróprio, ele revela que as bases do poder são sustentadas por convenções frágeis.

A bufonaria dessacraliza o que parecia intocável e ridiculariza o que parecia sublime. Nesse processo, ela denuncia as estratégias de dominação simbólica (religiosa, política, cultural, acadêmica) e mostra que o poder só existe enquanto se mantém a farsa de sua seriedade.

No segundo semestre de 2025, na SP Escola de Teatro, no curso de Humor, tivemos como tema central do módulo azul (performativo) o Tropicalismo. A escolha de revisitar a Tropicália — movimento de ruptura cultural e política da década de 1960 — abriu caminhos para uma abordagem crítica sobre os próprios artistas que a compuseram. No núcleo de criação cênica 8, em que estive inserido, optamos por trabalhar a partir da bufonaria, zombando de certas posturas cristalizadas de artistas brasileiros, em especial, das figuras que encabeçaram a criação do movimento tropicalista. Cada atuante seguiu um caminho e identificou uma figura ou comportamento da classe em questão para se apropriar e aplicar os expedientes de bufonaria, buscando sempre o deboche, a blasfêmia e o grotesco. Como escolha de processo de criação pessoal, elegi a figura de Zé Celso Martinez Corrêa. A construção de uma persona bufonesca inspirada nesse artista teve como objetivo desnudar a arrogância, o distanciamento social e a prepotência frequentemente presentes no campo artístico-intelectual.

A escolha da SP Escola de Teatro pelo Tropicalismo como tema do semestre não impediu uma abordagem crítica e debochada sobre os artistas que integraram o movimento. Partimos do princípio de que, apesar do caráter revolucionário da Tropicália, muitos de seus protagonistas assumiram posições rígidas sobre o que seria o “Brasil possível”. Essa atitude acabou por reduzir, em certa medida, a pluralidade da cultura brasileira. Ao se colocarem como vozes autorizadas, os artistas tropicalistas também construíram uma figura de autoridade simbólica que merecia ser desafiada. Nesse sentido, identificamos o bufão como o agente ideal para tal desafio: aquele que, por meio da ironia, da deformação e do deboche, expõe as fissuras da autoridade e da intelectualidade artística.

Minha escolha foi zombar da figura de Zé Celso, ícone do teatro antropofágico e um dos nomes centrais da Tropicália. O incômodo que sua postura me gerava — um artista que, muitas vezes, parece descolar-se da realidade cotidiana e falar de um lugar elevado, messiânico — tornou-se motor criativo. A prepotência que muitas vezes atravessa o discurso do artista-teórico, sua autoproclamação como “detentor da arte” e “salvador do povo”, foi ponto central da crítica bufonesca. Isso não descarta o valor

que ele agregou ao teatro brasileiro e toda sua luta política. Aqui a questão não é essa, mas ao observar que profissões como faxineiras, sapateiros e mecânicos não reivindicam tal soberania simbólica, percebi o quanto essa arrogância artística é fabricada e, portanto, passível de riso.

Imagem 16 – persona Zé Celso



Fonte: Clara Silva

Começamos os trabalhos de construção dessas figuras bufonescas explorando possibilidades dentro dos seus respectivos espectros. Já encabeçados com a ideia de parodiar esses artistas e com algumas figuras já em mente como o foco dessa parodia, os diretores do núcleo foram nos conduzindo com jogos de construção corporal, onde lançavam comandos para que possamos testar jeitos de andar, jeitos de comemorar, de chorar, de ouvir uma notícia triste, uma alegre, jeitos de dançar, ocupar o espaço e de se exilar, etc. A construção da minha persona baseou-se em debochar do célebre pensamento antropofágico e ironizá-lo ao pé da letra. Em um dos encontros, nos foi pedido que pensasse em uma frase que simbolizasse essa figura que tínhamos em mente e pra mim a frase “comer o que é de fora para cagar o que é de dentro” surgiu ali no momento como uma representação literal para o termo “Antropofagia”, e de

certo modo traduzia bem o que esse movimento antropofágico representava, se tratando de Zé Celso. Com a frase em mente, além de outros discursos que reforçam a visão de um artista iluminado, incumbido de levar arte ao povo ignorante, fui delineando possibilidades para essa personagem. esses enunciados foram ressignificados dentro da cena como gestos de arrogância a serem escancarados. Como aponta Jacques Lecoq, a criação do bufão parte de deformações físicas e simbólicas que revelam verdades incômodas através do riso grotesco (Lecoq, 1997). A persona criada, portanto, blasfemava esse falso poder intelectual, trazendo à tona a fragilidade das estruturas que sustentam o ego do artista-instituição.

A camada do grotesco se deu nos expedientes performáticos que haviam na cena. Por estamos cursando no presente momento, o módulo performativo da escola, era imprescindível que abarcássemos em nossa cena alguns dispositivos dessa linguagem. Os diretores Monaliza Fileno e João Alves, nos pediram que pensássemos em uma partitura de movimento que pudesse ser repetitiva e que minimamente se conciliasse com a construção dessa figura bufônica que estamos trabalhando individualmente. E foi aí que a camada do grotesco se revelou na construção dessa personagem. Escolhi utilizar novamente a frase antropofágica: “comer o que é de fora e cagar o que é de dentro” para pensar nessa ação performática repetitiva, e o que surgiu foi quase que a tradução literal dessa frase em forma de ação: comer, comer e comer.

Em dado momento da cena, recebíamos comandos sonoros para mudar nosso registro de atuação: ora persona bufonesca, ora programa performativo. E nesse limiar onde as linguagens se misturavam e se contaminavam mutuamente, que o grotesco do bufão se delineava nas figuras ali em cena. O registro da comilança performática invadia o registro da paródia blasfematória contra os artistas-instituição e o registro paródico contaminava o performático trazendo camadas novas e únicas a cada mudança de modo que a figura ia se construindo mais e mais e se mostrando cada vez mais grotesca ali na cara do público.

Imagem 17 – experimento cênico Tropicalixismo



Fonte: Clara Silva

A performance construída, intitulada “Tropicalixismo”, foi apresentada ao público interno da escola, incluindo artistas, pedagogos e formadores da própria instituição. O experimento, que se destacou como um dos mais elogiados do semestre, teve um retorno intenso. Enquanto alguns riam abertamente da zombaria ao movimento artístico da década de sessenta e à classe artística — especialmente à figura do artista de teatro paulistano —, outros demonstravam visível incômodo. Alguns artistas-espectadores reagiram fechando a expressão, outros riam de nervoso ou constrangimento. A potência da cena esteve justamente em provocar tais reações: desestabilizar os códigos de reverência intelectual e artística, utilizando-se dos próprios signos dessas figuras para expô-los ao riso.

A experiência de criação de uma figura bufônica inspirada em Zé Celso evidenciou, mais uma vez, o valor político da bufonaria como ferramenta cênica de desacato. Ao zombar do artista enquanto símbolo de poder e saber, foi possível instaurar um espaço performativo onde o riso não servia à conciliação, mas à denúncia. Como destaca Bakhtin (2010), o riso grotesco é um instrumento de subversão e renovação, capaz de destruir hierarquias e abrir espaço para o novo. A

boa recepção da cena — ainda que marcada por incômodos — só reforça que o bufão ainda tem seu lugar como figura necessária no teatro contemporâneo: aquele que ri, mas ri com os dentes à mostra.

Imagem 18 – persona Zé Celso



Fonte: elaborado pelo autor, 2025

3.3 Entre o palhaço e o bufão

No segundo semestre de 2025, participei, na SP Escola de Teatro, do processo conhecido como *microcen*as — um exercício que ocorre a cada semestre e propõe a criação de cenas curtas, com duração máxima de dez minutos. Trata-se de um projeto integrador entre os cursos de Direção, Atuação e Humor, no qual os estudantes de Direção assumem o papel de propositores, responsáveis pela concepção e condução criativa das cenas, enquanto os alunos de Atuação e de Humor colaboram na materialização dessas propostas, oferecendo corpo e presença à dramaturgia construída coletivamente.

Por se tratar do meu último semestre no curso de Humor, decidi me desafiar e participar de duas microcen

as distintas, orientadas por dois diretores diferentes. A proposta geral do semestre, definida pela coordenação do curso de Direção, consistia em um exercício de multiplicidade interpretativa: todos os alunos deveriam desenvolver suas microcenas a partir de um mesmo texto-base — uma obra de Samuel Beckett, *O Improviso de Ohio*.

Os dois diretores com quem optei por colaborar foram Isabela Gsil e João Alves. Apesar de partirem do mesmo texto, cada um adotou caminhos estéticos e conceituais bastante distintos. Isabela propôs uma leitura mais leve e colorida, atravessada por memórias e pela presença do amor como camada sensível, explorando uma atmosfera de comicidade mais suave e poética, com tonalidades próximas ao universo do palhaço. João, por outro lado, direcionou sua investigação para uma abordagem mais grotesca e bufonesca, marcada por um humor ácido e escrachado, aproximando-se de uma comicidade mais crítica e corporal.

Ambos, de modos diferentes, buscaram o riso como via expressiva — seja pela delicadeza ou pela deformação — permitindo-me transitar entre dois registros cômicos distintos e experimentar contrastes significativos dentro de um mesmo material dramático.

Nada é por acaso e nas coincidências da vida, me lembrei de uma aula que tivemos com Alysson Lemos - integrante da casa bufa, professor, pesquisador, palhaço e bufão - algumas semanas antes de iniciarmos os processos de construção das microcen

as. Nesse encontro, Alysson compartilhou conosco um pouco de sua pesquisa em bufonaria, nos conduzindo através de um dos caminhos, como ele chamou, fundamentais da bufonaria, o estado.

Em sua prática, Alysson coloca como possibilidade de criação bufônica, três caminhos: a forma, o discurso e o estado, além de defender que a prática cênica do bufão se torna mais efetiva quando criado em bando, ou seja, em bando de bufões. Nesse encontro curto que tivemos, porém muito proveitoso, nos mantivemos em explorar e entender o terceiro caminho, o estado, juntamente com a potência do bando, da coletividade.

O encontro iniciou-se com uma proposta de escuta corporal em níveis baixos, deitados no chão. O exercício consistiu em brincar com o alongamento e a contração, partindo das extremidades — dedos das mãos e dos pés — e avançando gradualmente pelas articulações: tornozelos e punhos, joelhos e cotovelos, ombros e bacia, costas e centro. Essa sequência, conduzida de modo atento, possibilitou o reconhecimento da mobilidade do corpo e de suas pequenas tensões. À medida que as articulações eram ativadas, a energia do grupo crescia, permitindo a transição para níveis médios e, posteriormente, para o alto, sempre em um percurso de ascensão que não retornava ao estágio anterior. Essa progressão contínua criava uma sensação de expansão e presença, como se o corpo inteiro fosse, aos poucos, sendo despertado.

Na sequência, exploramos o jogo “você sabe o que é anhanha?”, realizado em roda. O jogo, aparentemente simples, estimula a observação, a escuta e a prontidão cênica. A cada nova rodada, um gesto é adicionado, criando um acúmulo de ações que exigem do grupo atenção e memória corporal. Esse acúmulo torna-se também um exercício de ritmo e contaminação coletiva, em que o gesto de um passa a ser o gesto de todos.

Outros jogos de deslocamento e relação no espaço deram continuidade à investigação. No exercício de andar pelo espaço com foco de visão, cada participante deveria escolher uma pessoa para manter no campo de visão, e, posteriormente, duas, depois três. O aumento gradual dessa multiplicidade de focos aguçava a percepção espacial e o estado de alerta. Com o acréscimo da variação de velocidades, de 0 a 10, o grupo passou a experimentar a intensidade do movimento coletivo, ora em suspensão, ora em explosão.

A seguir, trabalhamos o acúmulo de corpos em movimento. Iniciando em duplas, os participantes encontravam um ritmo comum, respondendo aos comandos de velocidade. Aos poucos, as duplas se encontravam, formando quartetos, e depois grupos maiores, até se tornarem um único corpo coletivo. Essa dinâmica gerava a

sensação de unidade, um corpo múltiplo, orgânico e pulsante — o que nos levou naturalmente à proposta do cardume ou coro, em que um movimento conduzido por uma pessoa passa a ser seguido pelo grupo todo. Nesse momento, o funk foi utilizado como trilha sonora, ajudando a acessar estados corporais baixos, festivos, populares, ligados ao ventre e à festa.

Em outro momento, experimentamos andar pelo espaço deixando diferentes partes do corpo guiarem o movimento — o cotovelo, o dedinho que seduz, a língua que provoca, o ventre e, por fim, o ânus. Essa sequência permitiu um contato direto com o grotesco e o erotismo do corpo, explorando zonas de vergonha, comicidade e potência física. O retorno ao cardume, com ênfase nas regiões baixas do corpo, intensificou o estado de festa e transgressão.

O corredor do tucunaré, como o decidi chamar, propôs o risco e a confiança coletiva. Em duplas intercaladas, formava-se um corredor por onde uma pessoa corria e se lançava, sendo transportada pelo grupo. A experiência exigia entrega e firmeza: o corpo precisava permanecer rígido, permitindo que a coletividade sustentasse seu peso. Esse exercício reforçou o sentido de apoio mútuo e a dimensão ritualística do jogo.

Encerramos com uma massagem em grupo, momento de relaxamento e cuidado coletivo. Cada pessoa, ao centro, recebia o toque do grupo, num gesto de acolhimento após a intensidade das práticas.

Imagem 19 – aula com Alysso Lemos



Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Ao longo da aula, foi possível perceber a importância do saber quando tensionar e quando relaxar — tanto fisicamente quanto energeticamente. O bufão, assim como o palhaço, atua nessa fronteira entre o sublime e o grotesco: ambos retiram o sublime do pedestal e o lançam à terra, ao ventre, ao baixo. A prática buscou justamente esse acesso ao estado de festa, de carnaval, de funk — não por um caminho psicologizante, mas pela via do corpo e da presença.

O trabalho revelou a força do bando bufonesco: o poder que emerge do coletivo, da partilha e da contaminação de energias. E, ao mesmo tempo, apontou para o desafio do solo bufonesco, no qual é preciso reencontrar essa força diretamente com o público, transformando o olhar coletivo em cumplicidade cênica.

Compreendo, portanto, que nesta vivência trabalhamos um dos principais eixos da bufonaria: o estado — aquele que antecede a forma e o discurso, e que nasce do corpo em festa, da vibração e da entrega ao jogo.

Embebidos desses ensinamentos e descobertas, os colegas de humor, Alana Reis, Mateus Dornelles - com quem compartilhei o palco nessa primeira microcena - e eu partimos para a construção. O processo de criação foi guiado por Isabela Gsil, a cena, intitulada *Caça aos Fantasma*s, teve como ponto de partida o conceito de bando. As primeiras práticas foram estruturadas em torno de jogos teatrais voltados à construção e ao fortalecimento da coletividade em cena. Buscava-se compreender, na prática, o funcionamento do grupo enquanto organismo coletivo, explorando o jogo compartilhado e as dinâmicas de escuta, resposta e interdependência entre os corpos presentes.

Imagem 20 – microcena *Caça aos Fantasma*s



Fonte: Clara Silva

Inicialmente, tratava-se de uma cena muda, mas, com o avanço do processo, ela se transformou em uma cena em granelô — linguagem vocal característica do universo do palhaço, na qual o som, mais do que o sentido literal da palavra, conduz o ritmo e a relação entre os atuentes. Assim, a pesquisa se desenvolveu a partir do corpo e, especialmente, do corpo coletivo, que se tornou o eixo central das experimentações.

Imagem 21 – microcena Caça aos Fantasmas



Fonte: Clara Silva

Esse trabalho foi diretamente atravessado pela oficina de Bufonaria ministrada por Alysso Lemos, cujas práticas e provocações alimentaram a investigação corporal da cena. A partir dessa experiência, o grupo pôde perceber de forma mais evidente a potência do bando — entendido aqui não apenas como conjunto de intérpretes, mas como um corpo múltiplo, pulsante e uníssono em suas diferenças. *Caça aos Fantasmas*, portanto, emergiu como uma cena de comicidade palhaçística, sustentada pelo jogo físico e pela expressividade coletiva, na qual o riso se constrói a partir da cumplicidade e da organicidade entre os atuantes.

A microcena dirigida por João Alves, intitulada *O Dentista*, foi construída a partir do trabalho de dois atuantes — Vini Soares e eu — e manteve uma forte relação com o estado de jogo corporal descoberto durante a oficina de Bufonaria ministrada por Alysso Lemos. Essa experiência serviu como base para todo o percurso criativo, possibilitando que a cena se desenvolvesse em outra camada expressiva, mais ligada ao corpo, ao riso e à fisicalidade grotesca.

No início do processo, João nos conduziu por uma série de exercícios tradicionais da bufonaria, com foco na descoberta do corpo em cena. Partimos da observação e da incorporação de animais, escolhendo cada um uma espécie para investigar. A partir das orientações do diretor, fomos graduando a proporção entre humano e animal, até encontrar uma fisicalidade híbrida que revelasse tanto a natureza instintiva quanto a identidade caricatural das personagens. Essa investigação corporal trouxe à tona o grotesco dessas figuras e evidenciou as cargas simbólicas que carregavam — suas fragilidades, excessos e contradições.

Imagem 22 – microcena O Dentista



Fonte: Clara Silva

Somado a isso, trabalhamos o estado do baixo-ventre, explorando um corpo aterrado, denso e oposto ao sublime. Esse corpo baixo, mundano, presente no chão e nas vísceras, foi o ponto de conexão direta com o estado de jogo bufônico — um estado de festa, provocação e cumplicidade. Assim, o jogo entre os dois atuantes foi se consolidando como um diálogo de escárnio e celebração, em que o riso emergia tanto da relação entre as figuras quanto do próprio prazer em jogar.

Imagem 23 – microcena O Dentista



Fonte: Clara Silva

Comparando as duas experiências — *Caça aos Fantasma*s, com cinco atuentes, e *O Dentista*, com dois — pude vislumbrar que o estado de jogo do bufão é uma potência que pode atravessar diferentes estéticas cômicas. Ele não se restringe à forma bufonesca em si, mas pode alimentar a palhaçaria, a comicidade física, a paródia ou qualquer outra linguagem que se sustente no prazer do jogo. Durante esses processos, sinto que transitei entre o palhaço e o bufão, habitando um território fronteiro entre essas duas águas. O que esse encontro me revelou foi que o estado de jogo — bufonesco, palhacístico, carnavalesco — nasce de um corpo-festa, corpo-desacato, um corpo enraizado, que se liberta do sublime e encontra força no chão, no ventre, na ousadia do deboche e na escuta.

Imagem 24 – microcena O Dentista



Fonte: Clara Silva

Ativar essa escuta pelo corpo, pelo chão e pelo bando é acionar um campo de potência performativa em que tudo pode se transformar em jogo, em riso e em relação viva. Nesse estado, a cumplicidade entre os atuantes e o público se torna verdadeira e recíproca. Há confiança — entre quem atua, entre quem assiste e entre todos que compartilham o espaço da cena. Quando somos atravessados por esse estado debochado, escrachado e sedutor, estamos completamente imersos em um campo de confiança e entrega, semelhante ao que experimentamos no jogo do tucunaré, vivenciado na oficina de Alysson: um espaço ritual de confiança, escuta e comunhão, onde o corpo que se lança aos braços de quem segura, se torna o principal instrumento da comicidade.

4 CONCLUSÃO

A trajetória deste trabalho se constrói a partir de um reencontro com minhas raízes. Um resgate do mundano em detrimento do sublime. Uma negação consciente de um jeito “certo” de se fazer teatro e uma aceitação de um modo marginal de fazer arte. Seja na comicidade dos palcos ou no desacato das ruas. Este trabalho tenta entender a zona fronteira entre as bufonarias clássicas e contemporâneas, além de friccioná-las com performances urbanas, buscando entender no cruzamento entre a Cena e a cena, entre o palco e a rua, o riso e o asfalto, entre o corpo bufônico cênico e o corpo bufônico que empina motos, entre o bufão e o sujeito que se inscreve na cidade a partir da transgressão. Ao longo desta pesquisa, a bufonaria foi entendida não apenas como linguagem teatral, mas como postura existencial e política — um gesto de afronta, de inversão e de liberdade. O bufão, figura marginal, expulsa e deformada, reaparece como espelho cômico da sociedade: aquele que revela, por meio da paródia, do desacato e do deboche, as contradições do poder e o absurdo do mundo normativo.

A bufonaria tradicional, herdeira das feiras e do teatro popular europeu, mostrou-se um campo fértil para compreender o corpo em estado de exagero, o riso como ferramenta crítica e o grotesco como potência vital. Nesse universo, o riso não é apenas entretenimento, mas insurgência; é o riso que revela a podridão por baixo da máscara do sagrado, que debocha do rei e do clero, que inverte hierarquias e expõe o ridículo das instituições.

Ao longo deste percurso, compreendi que o bufão é antes de tudo um corpo que escapa à norma, uma curva fora da reta — um corpo que, em sua deformação e desmedida, tensiona o que é considerado normal, belo ou aceitável. O grotesco emerge como linguagem e como ética, seja através do próprio corpo, do discurso, do gesto ou do estado, se torna uma forma de olhar o mundo a partir do avesso, rasgando os véus da aparência e expondo as vísceras do social com deboche, desacato e prazer.

A bufonaria contemporânea amplia esse campo, deslocando-o para novos territórios e corpos. A rua, o asfalto, o corpo urbano e marginal tornam-se novos palcos de transgressão. O bufão contemporâneo pode surgir de um corpo em desequilíbrio, de uma moto no grau, de uma performance que desafia a lei e o olhar moral. O *grau de rua*, nesse sentido, não é apenas prática sobre duas rodas: é gesto performativo e

bufônico. É o corpo que desafia a gravidade e o controle social, que se coloca em risco para afirmar sua presença no mundo. Assim como o bufão medieval era o exilado que voltava para zombar do rei, o praticante do grau é o corpo marginal que ocupa o espaço urbano com desobediência e poesia.

Minhas próprias narrativas e memórias atravessam esse campo como parte inseparável da reflexão sobre bufonaria. A oficina do meu pai, o cheiro de pneu queimado e gasolina, as rodas livres girando pra cima e o corpo em suspensão são também imagens de uma formação sensível que se mistura à pesquisa cênica. O corpo que ri e o corpo que empina são o mesmo corpo — ambos desafiando a norma, ambos encontrando liberdade no desequilíbrio. A herança das duas rodas, recebida do meu pai, se transforma aqui em possibilidade de linguagem cênica: o bufão mecânico, o palhaço de oficina, o artista que rasga o real com o riso.

O estado de jogo e de cena bufônicos presente tanto em manifestações cênicas tradicionais, como em uma peça de teatro de bufões, quanto em manifestações urbanas como o Bololo Natalino me interessa, seja ele coletivo ou não, seja ele na cena oficial ou não. Esse estado pode vir a ser o campo comum, onde se pode identificar a coabitação de diferentes manifestações cênicas e culturais marginais. Ou seja, o campo do bufão.

Dessa forma, este trabalho buscou construir uma ponte entre o teatro e a rua, entre o riso e o risco, entre o grotesco e o cotidiano. A bufonaria, em sua dimensão tradicional e contemporânea, revelou-se um modo de estar no mundo que questiona, subverte e ri das estruturas que nos oprimem. O *grau de rua*, por sua vez, emergiu como metáfora viva dessa mesma potência: o corpo que se lança ao ar para afirmar sua autonomia, que encontra beleza no perigo, que cria arte a partir da marginalidade.

Concluo, portanto, que a bufonaria — seja no palco, seja no asfalto — é um território de resistência e invenção. É nela que o riso se torna ferramenta política, que o corpo grotesco se assume como força estética e que a transgressão se transforma em linguagem. Entre o bufão e o grauzeiro, entre o teatro e a rua, há uma mesma busca: a de libertar o corpo das amarras, a de rir do que oprime e a de fazer da vida, ainda que por um instante, um gesto de arte.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Tradução de Lucas Baldovino. 3. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- HUMOR MULTISHOW. **Sociedade hipócrita - Senhora dos Absurdos - 220 Volts**. Dailymotion, 10 maio 2019. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x72692f>. Acesso em: 20 de out. de 2025.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac, 2010.
- LOPES, Beth. **Bufão: máscara, grotesco e riso**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- LOPES, Beth. **Corpo, gesto e comicidade: práticas de bufonaria contemporânea**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.
- LOPES, Beth. **A blasfêmia, o prazer, o incorreto**. São Paulo: ECA-USP, v. 5, p. 921, 2005. Revista Sala Preta.
- MARQUES, Jéssica. Caso Roberto Jefferson: 'senhora dos absurdos', personagem de Paulo Gustavo é lembrada nas redes. *In*: O GLOBO. **Blog sonar - a escuta das redes**. Rio De Janeiro, 24 out. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/sonar-a-escuta-das-redes/post/2022/10/caso-robertojefferson-senhora-dos-absurdos-personagem-de-paulo-gustavo-e-lembrada-nasredes.ghtml>. Acesso em: 20 de out. de 2025.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- OSASCORTE. **Ninja brasil**. São Paulo, 3 out. 2025. Instagram: @osascorte. Disponível em: <https://www.instagram.com/osascorte?igsh=N2QydWUzYm9meGM0>. Acesso em: 10 de out. de 2025.

OSASCORTE. **De garupa**. São Paulo, 14 out. 2025. Instagram: @osascorte.
Disponível em: <https://www.instagram.com/osascorte?igsh=N2QydWUzYm9meGM0>.
Acesso em: 10 de out. de 2025.

OSASCORTE. **Foguete do brasil**. São Paulo, 16 out. 2025. Instagram: @osascorte.
Disponível em: <https://www.instagram.com/osascorte?igsh=N2QydWUzYm9meGM0>.
Acesso em: 10 de out. de 2025.

SILVA, Clara. **Mostra de microcenas do segundo semestre: caça aos fantasmas**. [2025]. 1 fotografia, color. 0.2 Mb. Formato JPEG. Disponível em:
<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/mostra-microcenasprimeiro-dia-segundo-semester-2025>. Acesso em: 10 de out. de 2025.

SILVA, Clara. **Mostra de microcenas do segundo semestre: o dentista**. [2025]. 1 fotografia, color. 0.4 Mb. Formato JPEG. Disponível em:
<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/mostra-microcenasprimeiro-dia-segundo-semester-2025>. Acesso em: 10 de out. de 2025.