

# À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo

*Looking for the Buffoon State in the Buffoon Masquerade*

*Buscando el estado bufón en la mascarada bufona*

André Alencar

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: paivandre16@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2872-8090>

Ana Caldas Lewinsohn

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: ana.caldas@ufrn.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1646-5270>

## RESUMO

Este artigo discorre sobre o *estado bufão* na poética da cena, atentando para alguns elementos que o constituem. Centrando sua reflexão na dimensão grotesca, lúdica e cômica dessa figura, cujo mascaramento se expressa comumente na dilatação do corpo de atrizes e atores, o presente enfoque se utiliza de duas perspectivas decorrentes da pesquisa do coautor à procura do seu objeto de estudo: um breve olhar sobre a performance do artista contemporâneo Leo Bassi e a experiência na condução de uma oficina no Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras (LabMask) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Resvalando num paralelo crítico acerca da associação entre o *clownesco* e a bufonaria, o estudo dimensiona o modo bufo de atuação, atrelado às pluralidades da figura.

Palavras-chave: *estado bufão; mascaramento; grotesco; comicidade.*

## ABSTRACT

This paper discusses the buffoon state in the poetics of the stage, paying attention to some of the elements that make it up. Focusing its reflection on the grotesque, playful and comic

---

ALENCAR, André; LEWINSOHN, Ana Caldas. À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52655> >

dimension of this figure, whose masking is commonly expressed in the dilation of the body of actresses and actors, this approach uses two perspectives arising from the co-author's research in search of his object of study: a brief look at the performance of contemporary artist Leo Bassi and the experience of conducting a workshop at the Laboratory of Experiments in Acting and Masks (LabMask) of the Federal University of Rio Grande do Norte. Drawing on a critical parallel about the association between clowning and buffoonery, the study examines the buffoon's way of acting, linked to the pluralities of the figure.

Keywords: *buffoon state; masquerade; grotesque; comicity.*

## RESUMEN

Este artículo aborda el estado bufón en la poética de la escena, examinando algunos de los elementos que lo componen. Centrando su reflexión en la dimensión grotesca, lúdica y cómica de esta figura, cuyo enmascaramiento se expresa comúnmente en la dilatación del cuerpo de actrices y actores, esta aproximación utiliza dos perspectivas surgidas de la investigación del coautor en busca de su objeto de estudio: una breve mirada a la performance del artista contemporáneo Leo Bassi y la experiencia de la realización de un taller en el Laboratorio de Experimentos en Actuación y Máscaras (LabMask) de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte. Deslizándose hacia un paralelo crítico sobre la asociación entre clown y bufonería, el estudio analiza la forma de actuar del bufón, vinculada a las pluralidades de la figura.

Palabras clave: *estado bufón; enmascaramiento; grotesco; comicidad.*

Data de submissão: 18/05/2024

Data de aprovação: 18/08/2024

## Introdução

A investigação da figura do bufão surge a partir do contato do coautor deste artigo com as técnicas desenvolvidas por Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, por meio da etapa de conclusão no último semestre do Curso de Interpretação para Teatro (CIT) do Sesc Santo Amaro,<sup>1</sup> em 2018, que resultou na montagem do espetáculo *Ubu rei ou a revolta dos coadjuvantes*,<sup>2</sup> inspirado na obra de Alfred

---

ALENCAR, André; LEWINSOHN, Ana Caldas. À procura do *estado bufão* no mascaramento bufo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52655> >

Jarry, *Ubu rei*, e dirigida por Marianne Consentino, responsável pela condução da disciplina final do curso. Essa experiência motivou a pesquisa de mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte entre 2022 e 2024.

A pesquisa debruçou-se sobre a identificação de características de um *estado bufão*, com base em diferentes experiências práticas do coautor, conversas, entrevistas e análises de espetáculos. Partiu-se da experiência com as técnicas de bufão convencionais europeias, nas quais se construiu o espetáculo mencionado e a performance do coautor como o Pai Ubu, considerando os diferentes processos de montagem – as descobertas, os fracassos e as potências – com ênfase sobre a primeira temporada em 2018; dialogou-se com outras performances e encenações do campo da bufonaria, seja pela poética concebida a partir das técnicas convencionais, seja por outras características intrínsecas à sua prática e jogo, bem como com artistas, pesquisadoras, bufonas e bufões que vêm refletindo acerca do tema e têm ajudado a pensar caminhos possíveis de investigação cênica.

O contato com outras pesquisadoras, pesquisadores e artistas fizeram-no atentar para algumas discussões emergentes acerca da cena contemporânea, que resvalam sobre as técnicas francesas do bufão e a constituição da máscara corporal dessa figura, no tocante, sobretudo, à questão da representatividade e ao lugar de fala. Problematiza-se a mimetização de corpos considerados anômalos e marginalizados pela sociedade na constituição do corpo grotesco dos bufões, que se dá através de alguns dos procedimentos dessas técnicas, e que foi utilizada por alguns artistas desde o fim da década de 1990 no Brasil. A problematização acerca desses procedimentos e a investigação sobre o *estado bufão* para além da máscara corporal construída com uso de enchiamentos e artifícios que provocavam essa mimetização, leva-nos a refletir sobre aspectos cruciais na concepção do imaginário bufo e da atuação bufonesca no campo poético, tais como o grotesco, o riso zombeteiro, a paródia e o jogo.

A pesquisa foi desenvolvida com a orientação da Profa. Dra. Ana Caldas Lewinsohn, dentro do Laboratório de Experimentos em Atuação e Máscaras (LabMask) da UFRN, coordenado pela orientadora Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes. Em outubro de 2023, o LabMask promoveu um encontro entre o pesquisador e o grupo de estudos O Mascaramento em Espaços Urbanos<sup>3</sup>. Naquela ocasião, ele teve a oportunidade de compartilhar o andamento de sua pesquisa e de

propor alguns exercícios relacionados à linguagem bufonesca, somando à sua proposição no mestrado, substancialmente voltada a uma prática atorial, o trabalho enquanto facilitador. Esse momento prático, bem como a roda de conversa ao final daquele encontro, o ajudou a refletir ainda mais sobre o *estado bufão*.

Aqui, discutimos alguns dos aspectos inerentes à bufonaria, como o grotesco, partindo de um estudo sobre a performance do artista contemporâneo Leo Bassi<sup>4</sup> e a investigação do corpo extra-cotidiano, por meio da paródia e do jogo, compartilhando impressões e inquietações suscitadas durante o encontro com o LabMask. Com isso, procuramos dimensionar o *estado bufão* imanente à essa figura na poética da cena, estado que impulsiona a máscara bufônica, o que resvala num paralelo crítico acerca da associação entre o *clownesco* e a bufonaria.

## No âmbito do grotesco: a provocação de Leo Bassi

Quando Leo Bassi surge de roupa social, a conduzir o público por um passeio turístico político em *Bassibus*, ou quando com a mesma indumentária se apresenta em *Instintos ocultos*, ele insere aparentemente o bufão no “ambiente institucional”, socializa-o, chamando a nossa atenção ao discurso proferido, e nos fazendo pensar sobre o que vem a ser “bufonizar” num cenário político em que determinados personagens se apropriaram desta ação mediante certos comportamentos nada diplomáticos. Em *Bassibus*, denuncia-se a especulação e a violência imobiliária em Barcelona, que resultou na expulsão de diversas famílias. Quadros grotescos estão na própria realidade, avistado pela janela de um ônibus, ou dos locais onde ocorrem as paradas desse “antiturismo”, com a inserção do discurso que desvela a história decorrida naqueles lugares.<sup>5</sup>

Em *Instintos ocultos*, chama a atenção a efetivação da imagem grotesca a partir de algumas ações, como na cena em que Bassi começa furando latas de Coca-Cola, fazendo jorrar a bebida no palco e sobre o público, até trazer um carrinho de supermercado cheio delas (Fig. 1). Sacudindo freneticamente o carrinho, ao ritmo de um *hip hop* norte-americano cuja letra toca no preconceito racial, o bufão dança e as latas estouram espirrando a bebida por todos os lados.<sup>6</sup> Uma evidente crítica ao consumismo desenfreado e às multinacionais, ironizada pelo próprio bufão que ao final da cena

lamenta o crescimento da Coca-Cola nos últimos anos – período em que circulou com o espetáculo por diferentes países, repetindo com entusiasmo essa cena. É inclusive recorrente essa autoironia durante a peça.



Figura 1. Leo Bassi. Cena de *Instintos ocultos*. Fonte:

<https://www.diariodepontevedra.es/gl/articulo/cultura/comico-italiano-leo-bassi-traera-pontevedra-espectaculo-ultimo-bufon/201901262054161019666.html>. Acesso em: 26 ago. 2024.

Ao final do espetáculo, outra cena chama a atenção para a sua dimensão grotesca.<sup>7</sup> Após despir-se de sua roupa social, dançando, Bassi traz uma jarra cheia de mel. Usando apenas um calção curto, ele faz algumas posturas que remetem a esculturas conhecidas da arte ocidental, como *O Pensador* de Rodin, até finalmente despejar o mel, com o braço estendido, sobre a boca aberta, deixando o líquido transbordar e descer sobre o peito até o sexo. E vai espalhando com as mãos o mel pelo corpo inteiro, lambuzando-se. Uma contrarregra joga algo que remonta a penas de aves. Aqui compõe-se um outro corpo, a do “palhaço mais doce do mundo” – um anjo decaído que Deus não queria ao seu lado, como ele mesmo diz ao final.<sup>8</sup> O discurso que precede a cena introduz sua motivação na criação dessa imagem patética e poética ao mesmo tempo.

Refletindo acerca do senso comum de que a “provocação” estaria associada ao comportamento asqueroso, “grotesco”, de ir contra as convenções, Bassi ressalta que, num ato provocativo, o simples movimento de opor-se à “normalidade” pode gerar formas menos agressivas. Provocar significaria apenas “fazer o contrário do que fazem os demais”, diz ele. E nesse sentido, diante de uma realidade grosseira, onde há ganância de poder, violências em diversas esferas, a verdadeira provocação pode residir hoje em ações mais “românticas”, na criação de algo “mágico e profundo”. “Num mundo onde tudo é agressivo, a provocação hoje é doce e poética”, ele conclui. Daí a relação/brincadeira com o mel. Em todo o espetáculo, a seriedade inerente às temáticas abordadas mescla-se à autoironia e à brincadeira, ou por vezes alternam-se. No primeiro exemplo, a performance com o carrinho de supermercado é sucedida pela reflexão irônica sobre o “fracasso” de sua denúncia. No segundo, o discurso dito com seriedade acerca do que seria a provocação nos dias atuais, quando se propõe a apresentar um ato verdadeiramente provocativo, introduz sua ação grotesco-lírica com o mel e as penas.

É certo que a procura pela deformação física, proposta pelas pedagogias de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, e que remontam à mimetização de corpos considerados anômalos e marginalizados pela sociedade, atua como recurso técnico para que atrizes e atores acessem a dimensão do grotesco, uma vez que permite a elas e eles a construção de uma máscara corporal que provoca uma outra corporalidade, distinta do seu modo habitual de ser, e que confronta o ideal de beleza hegemônico. É um artifício facilitador no processo de investigação do *estado bufão*. Acessando esse estado, caberia então dispensar esse recurso e manter o corpo cotidiano? Imaginamos que a dispensabilidade de um corpo grotesco na performance bufa só seja possível quando o performer nos distrai com a sua aparente normalidade para imprimir outras formas e expressões grotescas, como ocorre em Leo Bassi.

É, portanto, sobre esse domínio que o bufão opera. É necessário, por sua vez, redimensionar o olhar sobre o grotesco, a fim de perceber na bufonaria outros elementos para além da deformidade ancorada num cenário real. Os trabalhos desenvolvidos por autores como Mikhail Bakhtin (2010), sobre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, e Wolfgang Kayser (2013), em sua abordagem na pintura e na literatura ocidental acerca d’*O grotesco*, ainda que se contraponham em muitos aspectos, ajudam a encontrar nesse campo características fantásticas e extracotidianas. O primeiro ressalta a importância de entender o corpo grotesco como um “corpo em

movimento”(Bakhtin, 2010, p. 277), imbricado às raízes e à superfície da Natureza, como uma partícula microcômica. O segundo acentua o elemento abismal da estrutura grotesca, dissociando-a de um viés estritamente cômico, quando temor e riso podem compor uma mesma sensação.

[...] o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés (Kayser, 2013, p. 61).

O crítico mexicano Octavio Paz (1979), no ensaio “A Metáfora”, embora não mencione o termo “grotesco”, dedica-se a algumas dualidades e contribui para as discussões acerca do caráter transgressor decorrente das “transformações” do riso. Ele aborda as relações de afinidade e oposição entre o “princípio da realidade (repressivo)” e o “princípio do prazer (explosivo)”, metaforizados por meio da dualidade “rosto” e “bunda”, ou “alma” e “corpo”. Quando negamos essa dualidade, provocamos o cômico – “o resultado e o testemunho de nossa violenta separação do mundo natural” (Paz, 1979, p. 14). Mas quando o que se propõe é o rompimento dessa dualidade, dando vazão ao princípio do prazer, chegamos à estrondosa gargalhada em que nossos princípios vacilam.

A comicidade implica dois elementos; o que olha e o que é olhado, ao passo que, na gargalhada, a distinção se desfaz ou, pelo menos, se atenua. A risada não apenas suprime a dualidade como nos obriga à fusão com o riso geral, com o grande estrondo fisiológico e cósmico do cu e do falo: o vulcão e o monção. [...] [A] gargalhada é um regresso a um estado anterior; voltamos ao mundo da infância, coletiva ou individual, ao mito, ao jogo. Volta à unidade do princípio, antes do tu e do eu, em um nós que abarca todos os seres, bestas e elementos (Paz, 1979, p. 14-15).

Paz encontra, como Kayser, uma zona de subversão que extrapola o riso de âmbito social. Num outro viés, ao analisar o “cômico popular”, expresso no grotesco medieval e renascentista, Bakhtin (2010, p. 17) evidencia o “rebaixamento” ao plano material e corporal, em sua “indissolúvel unidade”, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É no “baixo corporal” que reside a força vital do ser humano. Seja, portanto, na perspectiva de um estado propiciador do rompimento entre o “eu” e o “outro”, de que fala Paz, ou do rebaixamento dos valores ditos “elevados” e “divinos” ao plano material e terreno, como no pensamento bakhtiniano, é por meio do corpo que se promove a quebra ou a inversão.

Por isso o corpo performativo bufo se mascara, se expande, se deforma, ele quer ser visto, é o próprio rompimento, a própria subversão em carne, osso e vísceras expostas. Daí porque vemos em alguns personagens da rua, no cenário real, verdadeiros bufões, por estamparem o desconcerto em meio à pretensa civilização moderna. E daí a necessidade de tomarmos consciência do que é movido quando investigamos a linguagem bufa para a cena. A busca por uma outra corporeidade, distinta do eu cotidiano, derrisória, não pode ser apenas um “artifício” usado como pretexto para nos inserir num baile à fantasia ou para nos “socializar” durante o carnaval, por exemplo. Deve ser o próprio espírito do carnaval, o desejo brincante e desforrado de recriar o mundo.

No caso da performance de Leo Bassi, evidencia-se uma atitude crítica frente a determinadas realidades, pautadas por relações de poder que excluem aqueles que não aceitam, não se adaptam ou não se “adequam” a um determinado projeto urbano ou a um discurso religioso, político, econômico. No caso da *Iglesia Patólica*, outra de suas obras, o figurino está associado à imagem do papa e a dos bobos da corte da Idade Média, centralizando no corpo a burla e o grotesco ao agregar símbolos socialmente delimitados (vale destacar a imagem do pato no centro da mitra, que o artista usa na cabeça). Tanto aí quanto nos espetáculos mencionados anteriormente, quando o bufão se disfarça num traje formal, imprimindo ações e imagens que recriam o espaço, o artista evidencia essa criticidade social, ressignificando também o mascaramento bufo e o grotesco na contemporaneidade.



## Da experiência com o LabMask: o corpo extracotidiano e o jogo parodístico

Para roteirizar a vivência com o grupo de estudos, o pesquisador recorreu à experiência que teve com a linguagem da bufonaria, voltando-se aos exercícios praticados durante o CIT. Considerando as problematizações levantadas no seu processo de pesquisa, como também o tempo que teriam para essa etapa da oficina com atividades físicas, foi proposta uma dinâmica não vinculada ao uso de enchementos ou artefatos para compor as deformações e o mascaramento bufo. Inclusive porque o caráter introdutório da dinâmica, focada sobretudo na investigação de um *estado*, mais do que na de uma *forma*, tornava esses recursos dispensáveis naquela situação. Ainda assim, achava que era preciso que os atuantes-pesquisadores buscassem no corpo uma postura e um comportamento extracotidiano transgressor e que extrapolassem os seus modos habituais de ser, o que nos leva a pensar que “estado” e “forma”, na verdade, não se desvinculam na bufonaria.

Para essa finalidade, além dos exercícios vivenciados no Sesc, buscou-se na adaptação de um recorte da *técnica dos movimentos*, proposta por Jacques Lecoq (2021), uma dinâmica a partir da qual os participantes da vivência iriam experimentar em seus corpos o inabitual, em sua faceta ridícula, através da acentuação de determinadas posturas. Trata-se do movimento da “ondulação”, encontrável em todas as locomoções do corpo humano no cotidiano. Enquanto exercício, o professor francês propunha que se adotassem sucessivamente quatro “atitudes de passagem”, relacionadas à infância, à idade adulta, à maturidade e à velhice, realizando “percursos físicos”<sup>9</sup>

O condutor propôs que os atadores fizessem as quatro atitudes/posturas, sem a necessidade de uma precisão, e que fossem transitando de uma para a outra. A cada uma dessas formas-imagens que iam se construindo com as posições, solicitou que fossem exagerando-as. Tais exageros já imprimiam um tom risível. A atividade com esses percursos físicos, no sentido de fortalecer o quadril enquanto região motora dos movimentos, contribui no trabalho de consciência corporal de atrizes e atores, independentemente da poética desenvolvida. Aqui, por sua vez, era também um caminho de experimentação para que pudéssemos, ainda que sutilmente, propiciar uma alteração no corpo a partir de uma movimentação relacionada a atitudes comuns acrescida de uma caricatu-

rização, construindo um corpo-máscara. A ideia era acessarmos um corpo ao mesmo tempo nosso e em certa medida desconhecido por nós mesmos, sem utilizarmos objetos, adereços ou qualquer outro elemento externo.

Antes dessa etapa, consideramos pertinente compartilhar uma outra percepção que nos faz refletir sobre como pensar a comicidade na cena bufa atrelada ou não a uma determinada forma. Quando foi pedido que andassem pela sala, automaticamente os corpos se “endireitaram”, procurando uma certa “neutralidade” talvez, numa postura ereta e um olhar focado para a frente. É comum observarmos em oficinas e cursos esse comportamento entre os participantes, especialmente porque em alguns casos é solicitado mesmo que busquemos um caminhar decidido, com foco e neutro. O rosto sério tende a ser natural nessas situações. Para sairmos desse registro, portanto, foi pedido que a turma andasse da forma “mais comum possível”, como se caminhassem pela rua. Ainda que tivessem um foco, a ideia era que saíssem da postura “neutra” e “fossem como são” no cotidiano.

A partir daí, foi proposto o exercício de imitação do outro em sua maneira de caminhar, de falar, de gesticular etc. É, inclusive, do desdobramento desse exercício, relatado no capítulo dedicado a *Os bufões*, que Lecoq (2021, p. 155) encontra na “transformação corporal” a possibilidade dos alunos assumirem com mais liberdade o ato zombeteiro da paródia, quando “o corpo inteiro tornava-se máscara”. Gaulier, que também se utiliza da paródia entre os alunos como uma das etapas no estudo do bufão, assim discorre:

Divertir-se imitando outro aluno. Isso para mostrar que a paródia não prejudica em nada a interpretação do personagem. Para que a paródia, então? Ela é como um traço rápido, um esboço. A paródia é como um desenho das partes baixas, algo que está abaixo da cintura (Gaulier, 2016, p. 102).

Como imitar um outro quando o grupo caminha uniformemente (“neutro”)? Era necessária a pluralidade dos corpos, em suas formas individuais e cotidianas. Há sempre algo de imitável em cada uma e cada um, algo que se destaca, ou que se esconde, algo de mais charmoso ou mais patético, ou aquela inflexibilidade de que fala Henri Bergson (2018), algo que é, muitas vezes, peculiar. O olhar de quem imita também é relevante nessa escolha, além do potencial da própria “vítima”. Mas houve um cuidado natural nesse primeiro momento de imitação do outro.

Quando passamos pela investigação das quatro atitudes e da movimentação em sala com as imagens construídas, fruto da adaptação do exercício de Lecoq, propôs-se novamente o exercício de imitar alguém do grupo. Cabe frisar que cada um encontrara um corpo-máscara a partir daquela exploração. Como a turma, em grande parte, já se conhecia previamente, a ação de imitar alguém na sala provocou em muitos o reconhecimento da pessoa parodiada. Independentemente disso, por sua vez, importa destacar que, após o acesso a essa outra corporeidade experimentada por cada ator, o jogo da imitação rendeu mais enquanto ação cômica, enquanto divertimento. Observa-se, portanto, o princípio de que zombar do outro quando assumimos um posicionamento ridículo e aparentemente inofensivo é mais permissivo. A derrisão propiciada por uma figura disforme burla a proibição.

Num outro momento da vivência prática com o grupo de estudos, a fim de atentarmos ao reconhecimento histórico e social dessa figura na cultura ocidental, foi mencionada a condição de escória da sociedade, de esquecido e marginalizado, que lhe é atrelada. Essa fala foi trazida enquanto o grupo exercitava movimentos de contração e de expansão, mais precisamente num momento em que todos estavam contraídos, recolhidos o máximo que podiam (Fig. 2). Quando expandiram, trouxeram consigo um impulso festivo – o desejo e o prazer de estarem vivos apesar de renegados.



Figura 2. Oficina “Estado bufão: uma roda de experimentos e conversas”. Fonte: LabMask.

Daí em diante, os partícipes-bufões foram criando relações. Numa proposição improvisada, não prevista no roteiro e movida pela escuta do grupo, conforme se estabelecia a relação entre si, foi pedido que andassem em bandos. Antes, enquanto andavam isoladamente, já se havia pedido que realizassem movimentações e pequenas ações com as suas formas grotescas, motivadas por alguns comandos. Agora, ampliavam o olhar para os outros corpos, deixando fluir o relacionamento a partir de uma lógica própria que era minimamente percebida/sentida por cada corpo-mente. A fim de estimular e não deixar esmorecer aquele estado de prazer de existir ridiculamente, propôs-se que haveria uma grande festa, para a qual infelizmente nenhum deles havia sido convidado. Baltazar<sup>10</sup>, que surgiu na primeira dinâmica naquela tarde, voltaria agora para dizer que tinha a permissão de deixar entrar na “festa” apenas um daqueles bandos. Instaurava-se o estado de jogo

coletivo. Além da motivação, uma intenção movia aquelas figuras, preservando o calor da relação e os corpos-máscara que iam investigando. Cada bando precisava mostrar algo “espetacular” para poder ganhar o “acesso” à festa.

Destacamos ainda, sobre a oficina, a importância do olhar que se estabeleceu durante o momento prático do encontro, o que nos leva a refletir sobre a preciosidade do contato visual no jogo do bufão. Permitir-se olhar e ser olhado, na condição inabitual e ridícula em que se está, é o que amplifica as possibilidades de se relacionar e de se fazer novas proposições na brincadeira, fazendo fluir, antes de tudo, a verdade nas suas ações. Se tentamos nos esconder, não sustentamos o contato com o outro. Por outro lado, não há como enganar-se quando se divide o olhar. É comum “fugirmos” quando iniciamos um processo no território da palhaçada, dado o caráter de exposição que sempre se exige nesses trabalhos.

Ativemo-nos a isso no transcorrer da vivência, mas sobretudo ao final, quando cada bando se apresentava na tentativa de ir para “a festa”. O condutor procurou olhar bastante para cada um(a). Uma necessidade que sentiu enquanto facilitador e que foi percebendo que era por meio dessa atitude que ia conduzindo a dinâmica. Ia percebendo como continuar, quando interromper um grupo, quando dar vazão a uma brincadeira que surgia, quando estimular determinada ação, quando sugerir outra coisa a um grupo que ia deixando cair a energia. Sem dizer diretamente, ia sugerindo que se voltassem para “Baltazar” (olhando para ele enquanto o “juiz” do jogo), a fim de que aqueles que desviassem o olhar pudessem redirecioná-lo.

## **Dimensionando o *estado bufão* e os seus elementos**

Intensificando a nossa procura acerca do que seria efetivamente o *estado bufão*, recorreremos a outras expressões formadas pelo termo “estado” e que são comumente utilizadas no universo da palhaçada. Antes, atemo-nos a alguns sentidos atribuídos pelos dicionários online Priberam e o Houaiss a essa palavra. No primeiro, destaca-se “estado” como um “modo atual de ser (de pessoa ou coisa)”, em sua primeira definição. No Houaiss, como primeira acepção do termo, aponta-se para um “conjunto de qualidades ou características com que as coisas se apresentam”. O Priberam ainda sugere como sinônimos os termos “condição, disposição, posição, situação”. Se mesclarmos as concepções dispostas nas fontes aqui referenciadas, pensaremos no “estado”, na acepção sobre a

qual nos debruçamos, como um “modo atual de ser carregado de características com que determinada coisa ou pessoa se apresenta”. No caso do modo bufo de ser, uma “condição”, “(dis)posição” ou “situação” sem limites pré-definidos – um modo descabido e que tem como resultado a presentificação de uma determinada “forma”.

Nos processos criativos ou em aulas relacionadas ao fazer teatral, e sobretudo na investigação acerca da palhaçada, é comum ouvirmos as expressões “estado de presença” ou “estado de jogo”, cujas significações são imanentes ao *estado bufão*. Somando-se a esses termos, o ator e pesquisador Renato Ferracini (2003, p. 217-230), ao referenciar o trabalho do *clown* no Lume, da Unicamp (SP), fala de um “estado orgânico”, que permite à figura agir em sua lógica própria de relacionamento real com tudo o que o cerca. A atriz e pesquisadora Ana Caldas Lewinsohn (2020, p. 33), em artigo que trata de experimentos com teatro e culturas populares, menciona um “estado brincante”, com o qual é possível “aprender com as leis que regem a brincadeira”, sem que seja necessária a apropriação das técnicas de uma determinada manifestação tradicional. Ao relatar como nessas manifestações a maneira pela qual o conhecimento é transmitido não passa por um “ensinamento” da técnica, mas pela observação do brincante, a autora destaca como o estado é capaz de misturar “a forma e uma intenção, gerada por uma motivação” (Lewinsohn, 2020, p. 32). Ativar o estado, portanto, permite uma corporificação quase instantânea repleta de sentidos motivados.

Ao discorrer sobre as problematizações que vêm sendo levantadas sobre as técnicas da bufonaria nos trabalhos, sobretudo, de Lecoq e Gaulier, e ao ampliar a concepção do grotesco, com base nos autores citados anteriormente, percebemos que o caminho de construção dos corpos no mascaramento bufo, propostos pelos professores franceses, pode ser um dos vieses possíveis de exploração da linguagem, jamais único. Alguns procedimentos nessas técnicas, inclusive, esbarram hoje em questões de identidade e de representatividade, como dissemos, devido ao tom preconceituoso que se imprime em determinadas ações e formas quando se mimetiza corpos de pessoas com deficiência ou socialmente marginalizados, por exemplo. Atualmente, outros caminhos vêm sendo propostos e experimentados por pesquisadoras, pesquisadores e artistas no Brasil, atentos a outras cosmologias para além da referência europeia.

É nesse sentido que a pesquisa procura dimensionar, à medida do desejo, o que seria o *estado bufão*, para além das metodologias possíveis na constituição da máscara corporal. Essa querência, que não resulta em definições, parte do entendimento de que todo processo, sejam quais forem os recursos técnicos de investigação, de criação e de encenação no âmbito da bufonaria, estão embebidos da necessidade de se acessar esse *estado*. Um estado no qual e com o qual transitam diferentes formas dessa figura, ainda que nem se reconheçam “bufões”.

Jogo, presença, organicidade, brincadeira: estados próximos ao nosso *estado bufão*, e que encontram no corpo em movimento o seu modo material de ser. É sobretudo na esfera da performance cênica que atentamos o nosso olhar. É sobre a importância de acessar verdadeiramente esse estado para se conectar com a linguagem o que nos interessa, percebendo o motor que transforma, ou o que impulsiona a transmutação na presença física dos atores, seja o grotesco plasmado no próprio corpo, nas ações ou em outros moldes. Chamamos o foco para o estado atrelado a esse corpo.

Diante disso, identificamos três elementos inerentes a esse modo de ser: o *transgressor*, o *festivo* e o *lúdico*. As performances de Leo Bassi estão carregadas desse primeiro aspecto. Agressivo na cena das latas de Coca-Cola ao som do *rap*, mais suave na cena final ao som da música erudita, ou incisivo e determinado no passeio turístico político do *Bassibus*, há sempre um espírito inquieto e reivindicativo, provocativo e, por vezes, autoirônico com a própria provocação. Essa autoironia, bem como o prazer de estar em cena, reforça o elemento festivo; a alegria é imanente, não cessa, apesar da estupidez humana. O lúdico, e aqui se entenda por estado de jogo, é próprio da relação com o público e da paródia recorrentes nessa linguagem. O *Bassibus* parodia a viagem turística que esconde as mazelas ao mostrar apenas o “cartão-postal” das cidades, fazendo justamente o oposto. Na *Iglesia Patólica*, o público joga enquanto fiéis de uma doutrina absurda.

Em grau similar, esses três elementos compõem o *estado bufão*. É na fusão deles e no âmbito da comicidade grotesca que esse estado se constitui. É evidente que outras poéticas e linguagens da cena podem carregar consigo o jogo, a transgressão e a festa, nas quais se exija dos atores um estado carregado dessas características. Mas há na bufonaria uma necessidade premente e desregulada desses impulsos, presentes de maneira simultânea e elevada à décima potência. Uma necessidade que nos remonta à ancestralidade e à cruzeza: é o estado bruto, de que fala Beth Lopes

(2005, p. 17). Daí resulta, portanto, a constituição da máscara corporal: da necessidade de transmutar-se, na tentativa de expressar a “brutalidade” grotesca e bela (sob os olhos da crueza/nudez e não do que é cultural e socialmente instituído) que carregamos.

Dentre os palhaços de manifestações tradicionais brasileiras, a figura do Mateus no Cavalo Marinho de Pernambuco é um exemplo que revela sobremaneira o imaginário bufo e que carrega consigo esses aspectos. Sua caracterização grotesca o situa num espaço indefinido, no limiar (lúdico) entre o mistério e o telúrico. Chamado pelo Capitão para tomar conta do terreiro, ele é a própria subversão (transgressora) das regras impostas pela hierarquia do mundo. É o caos e a brincadeira (festiva), o responsável por abrir uma “fenda no cotidiano”, como diz Lewinsohn (2020) em referência ao ambiente onde se encontram determinadas brincadeiras e manifestações populares.

Artistas mais experientes encontram também formas outras de exhibir suas bufonarias. Vide Chacovachi (Argentina), Jango Edwards (EUA), ou os “artistas”, como os referencia Bordin (2013): Reverend Billy (EUA), Guillermo Gómez Peña (México/EUA) e o já mencionado Bassi. Pensemos ainda nos bufões eclesiásticos, de que trata Gazeau (1995), quando, mesmo com a abolição das “festas dos loucos”<sup>11</sup> e de outras cerimônias do gênero, no século XVII, a bufonaria não desapareceria completamente das igrejas, refugiando-se no púlpito, em favor das oratórias de alguns pregadores. Atos bufônicos para além do cetro, do capuz com orelhas de burro, dos sinos e da túnica amarela e verde que vestiam os bufões na Idade Média. Artistas brasileiros contemporâneos, com vieses bufonescos, os quais talvez nem se autointitulassem dessa forma, como Zé Celso Martinez, Tom Zé e Dercy Gonçalves, carregam também entremeados na vida e na criação artística aqueles elementos.

Pensando nas similaridades entre determinadas técnicas no estudo do *clown* e da figura bufônica, como o percurso de criação que parte de uma investigação pessoal, de “dentro pra fora”, no sentido de que cada um descobre o seu próprio *clown* como o seu próprio bufão, fica evidente a necessidade de uma construção autopoietica no trabalho atorial com essa linguagem, o que dialoga bastante com a atuação limítrofe do bufão entre a vida e a arte, expressa nos exemplos dos artistas aqui referenciados.

Além disso, o “estado orgânico”, a “lógica própria” e a “relação real”, como elementos que tornam vivo o *clown*, remontados por Ferracini, acentuam a equivalência, nestes aspectos, entre o estado *clownesco* e o estado bufo. É coerente que a organicidade e a relação verdadeira com o que está em



volta por meio de ações resultantes de uma lógica própria sejam elementos comuns aos dois. Todas essas características nos remetem ao acontecimento presente e à materialidade das coisas, em que o jogo se dá com o concreto, dificilmente impulsionada por uma subjetividade.

Entendemos, por sinal, que as figuras do bufão e do palhaço (insiro aqui o *clown*), em suas mais diferentes expressões e denominações, advém de um mesmo arquétipo, presente em diversos povos. No âmbito pedagógico, diferentes proposições como a da tradição teatral francesa ou da Sue Morrison resultam na distinção entre as duas técnicas. Na concepção do Lume acerca do *clown*, ressalta-se inclusive determinadas características em detrimento de outras quanto ao que é inerente à condição humana. Ferracini (2003, p. 217) ressalta a “dilatação da ingenuidade e da pureza” como caracterizador do *clown*, que é “lírico, inocente, ingênuo, angelical [e] frágil”, segundo ele. É certo que o trabalho iniciado por Luís Otávio Burnier propunha um caminho diferente das abordagens circenses, no qual o palhaço se inicia com a apropriação de técnicas e gags para depois imprimir sua personalidade, sempre no interesse de provocar o riso da plateia. Para Burnier, era preciso inicialmente promover o autoconfronto, numa busca que almeja, antes do riso, a sinceridade consigo mesmo.

Rodrigo Scalari (2023), por sua vez, remonta a uma imagem importante que vem a somar ao entendimento do estado orgânico do *clown*: a “criança” como modelo nas pedagogias de Copeau, Lecoq e Gaulier. A relação *clown*-criança permite acrescer à noção de inocência, citada por Ferracini, outras qualidades como a autenticidade, a singularidade e a criatividade, inerentes a esses dois arquétipos (o da criança e o do *clown*). Ora, a autenticidade de uma criança revela muitas vezes a sua perversidade, ou, na mais sociável das situações, a sua sinceridade quando não esconde a sua insatisfação diante da presença ou da atitude de alguém que o incomoda.

A descoberta do bufão, conforme entendemos, ao provocar essa autopercepção e aceitação das próprias fragilidades e potencialidades, evidencia em cada pessoa também os caracteres da “criança”, de que fala Scalari, revelando o que para nós se percebe como contradições do humano. A distinção, portanto, entre *clown* e bufão se efetiva parcialmente em função de um procedimento pedagógico, configurando-se como linguagens próprias a fim de que sejam exploradas separada-

mente e dado o devido enfoque às suas peculiaridades, evidenciadas, por exemplo, pela finalidade dos seus discursos, cuja intenção pode ser facilmente distinguida, uma vez que o bufão quer, por natureza, incomodar a sociedade e problematizar o mundo.

Na prática performativa, por sua vez, *clowns*, bufões e palhaços circenses podem borrar os limites das técnicas e atuar num estado comum entre eles, motivo pelo qual encontramos figuras palhaescas com vieses bufonescos, como os já mencionados Jango, Chacovachi, e os brasileiros Marcio Douglas, com o palhaço Klaus (SP), Enne Marx, com a palhaça Mary En (PE), e Raquel Franco, com a sua Keke Kerubina (PE), para citar alguns nomes. Talvez existam “bufões” mais líricos também, ou mais refinados, como o personagem Tonheta, concebido por Antônio Nóbrega.<sup>12</sup>

É importante reconhecer, na dilatação decorrente de uma descoberta bufônica, que, para além da “criança”, revela-se também o “louco” – arquétipos similares que, somados, potencializam a imagem transgressora e festiva dos bufões. Lírico e grotesco. Inocente e perigoso. Ingênuo e provocativo. Angelical e monstruoso. Frágil e subversivo. Autêntico, singular, criativo. Intuitivo. O bufão dilata o que há de torto, inteligente, patético e potente. É dessas “contradições” que se constituem o *estado bufão*, sobre o qual escolhemos três elementos (a transgressão, a festa e o jogo) como possibilidade de vislumbrarmos a sua natureza ou como tentativa de abrirmos uma brecha a esse domínio.

É o caráter *transgressor* o que se evidencia na necessidade de criação de um corpo-máscara grotesco, ou de ações que evidenciem o grotesco, o que nos alheia da realidade (como sugere Kayser) ou a subverte. Se é transgressor quando se ri de si, do outro, da sociedade – a ação zombeteira e blasfematória. É transgressora a necessidade de se reinventar; ou de se reencontrar. De desestruturar. É transgressora, portanto, a *forma*.

O riso zombeteiro, do qual ninguém se salva, reitera também o elemento *festivo*. Um festivo jocoso, burlesco, mas, antes de tudo, prazeroso, liberto e orgânico. Prazer, liberdade e comunhão caracterizam esse elemento. Sem convenções. Se se institucionaliza deixa de ser festa e se torna instrumento de poder. O *estado* é festivo porque é coletivo. É festiva a brincadeira, o carnaval, o desejo de comer o mundo, a vontade de viver apesar dos absurdos e do comportamento destrutivo do ser humano, apesar das dores pessoais e comunitárias. É festiva, portanto, a *motivação*.

A presença coletiva institui o elemento *lúdico*. Movido pelo impulso de festejar a existência, sob a forma subversiva uma vez que é sempre contra a normalidade que se apresenta, o *estado bufão* caracteriza-se pela necessidade de jogo. Esse elemento se revela na paródia; na liminaridade entre a espetacularização e o real; no mascaramento; na abertura de um portal onde o riso e o risco se mesclam; na relação constante com os outros e com as coisas. É a sustentação do impulso festivo em ato transgressor. É lúdica, portanto, a *intenção*.

## Considerações finais

É certo que as técnicas teatrais francesas que viabilizam a criação da bufona e do bufão com base na construção de corpos deformados partem da necessidade de transformação impulsionada por esse *estado* que almeja desentranhar o mais bruto do ser humano. Além disso, ressaltam o caráter histórico e social dessa figura cujo discurso blasfemo é aceito devido à sua condição propositadamente risível e aparentemente inofensiva, como podemos observar no jogo da paródia proposto na oficina.

O corpo é, portanto, matéria central na bufonaria. É matéria central da atriz e do ator, de uma forma geral, certamente. Mas investigar o *estado bufão* implica não só em reconhecer o próprio corpo e as suas particularidades enquanto chaves motrizes para a criação, mas em acessar a própria crueza e visibilizar o “imperfeito”, aquilo que fugiu à “imagem e semelhança” de um Deus. Para alguns povos e culturas tradicionais, desatrelados do pensamento cristão ocidental, implicaria talvez no reconhecimento de uma movência comum da subversão, necessária à natureza que abarca o humano, o bicho e todas as coisas.

Seja qual for o caminho de criação de uma máscara corporal na performance bufa, essa, por conseguinte, não pode ser limitadora. Ela deve potencializar o desempenho da figura. Máscara que disfarça e revela. Disfarça porque o atuante se transforma, se transveste, “o bufão é do mundo das imagens”, como diz Lopes (2017, p. 28). Revela porque advém da mesma família do *clown*, sua expressão é a expansão de um eu escondido ou já manifesto, é uma versão de si mesmo, é sua potência ou uma existência mínima que grita urgência. Ou a potência risível do coletivo, de um povo imaginário<sup>13</sup>. Ele pode ainda carregar feridas sociais, do humano, e metaforizá-las na cena, como se evidencia em Bassi.

É evidente também a necessidade de atentarmos para a ética no fazer artístico, quando reconhecemos os efeitos do que é comunicado em cada imagem-discurso e entendemos que o uso de deformações físicas que se apoiam na mimetização de determinados corpos considerados anômalos pela sociedade não se traduz como único percurso investigativo e pode imprimir um teor preconceituoso se a performance não for bem direcionada. Daí a importância de nos voltarmos inicialmente às próprias imperfeições e “mutilações” no processo de descoberta dessa fisicalidade, e de reconhecer o grotesco que cada um carrega, amplificando essa dimensão no corpo, em múltiplas e indeterminadas possibilidades de se constituir enquanto forma.

Na bufonaria, portanto, pulsa uma pluralidade de formas. Artistas, atores e encenadores do desbunde e do deboche, músicos irreverentes, figuras de brinquedos populares, palhaços, bufões da rua, dentre outros “papéis” em variados espaços. Há nessas referências um espírito comum: cada um, a seu modo, carrega cicatrizes sociais e se mostram ao mundo numa imagem reveladora, no mínimo inquietante, por vezes gritante, misturando alegria, loucura e sarcasmo.

Concernente aos elementos, aqui elencados como inerentes ao *estado bufão*, vale ressaltar que *forma*, *intenção* e *motivação* estão fortemente imbricadas na caracterização desse *estado*. O caráter festivo é por si só transgressão, opera na contramão do que é prudente e aceitável. O jogo se constitui por meio do prazer. E a própria subversão ocorre na ludicidade. Pensando a dimensão prática, por sua vez, na tentativa de contribuir para o trabalho atorial na linguagem bufonesca, com base nos elementos que destacamos e nos estudos aqui referenciados, o *estado bufão* seria, assim, um modo orgânico de atuar como corpo-grotesco na relação direta e constante com o público, movido pelo prazer desregrado do jogo e por uma lógica própria, sempre com vontade de transpor determinados limites estruturalmente convencionados.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec: Editora da Unb, 2010.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.
- BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BRONDANI, Joice Aglae. Bufão: máscara e conexões rituais. **Conceição / Concept.**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan./jun. 2017.
- DEL BOSQUE, Andrés. A tribo imaginária. **Rebento**, São Paulo, n. 9, p. 82-101, 2018.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- FERREIRA, André Luiz R. **Bufonaria e política a partir de Leo Bassi**. 2018. 318 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Sesc, 2016.
- GAZEAU, A. **Historias de Bufones**. Versión española de Cecilio Navarro. Madri: Miraguano Ediciones, 1995.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. A cena como brincadeira: experimentos com teatro e cultura popular. In: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020. p. 29-43.
- LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). **O bufão e suas artes**: artesanaria, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2017. p. 13-30.
- LOPES, Beth. A Blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 9-21, 2005.
- NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves**: o corpo torto do teatro brasileiro. 2009. 364 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (org.). **O bufão e suas artes**: artesanania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2017. p. 57-74.

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 O Curso de Interpretação para Teatro (CIT) é um curso técnico de formação de atrizes e atores, com 1.500 horas/aulas, oferecido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) de Pernambuco, em duas unidades, uma localizada no bairro de Santo Amaro, na cidade do Recife, e outra no bairro de Piedade, em Jaboatão dos Guararapes. Entre 2016 e 2018, o coautor cursou o CIT na unidade de Santo Amaro.

2 O espetáculo teve três temporadas: a primeira em 2018 (como trabalho final do curso do Sesc), depois em 2021 (no formato remoto em decorrência da pandemia de Covid-19) e em 2022 (em única apresentação pelo Palco Giratório – Circuito PE).

3 Esse projeto de extensão do Departamento de Artes (DEART) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte vem sendo desenvolvido pelo LabMask desde 2023. Site: <https://www.labmask.art/>. Instagram: @labmask.ufrn.

4 Nascido em uma família circense tradicional, Leo Bassi vive hoje na Espanha. Desde a década de 1970, afastou-se dos picadeiros do circo e passou a desenvolver um trabalho autoral a partir do jogo cômico. Dentre as suas principais obras estão *Instintos ocultos* (2011), *Bassibus* (2004-2014), *La Revelación* (2006), *Igreja Patólica* (2012) e *Yo, Mussoline* (2022).

5 Reportamo-nos aqui à apresentação ocorrida em julho de 2005, conforme descrição da postagem do vídeo *Bassibus a Barcelona*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sjza1hrf8kU>. Acesso em: 26 ago. 2024. A obra, por sua vez, foi recebida primeiro em Madri, chegando também nas cidades de Lanzarote, Maiorca e Múrcia, como aponta Ferreira (2018).

6 Recorremos à apresentação no Centro Cultural de Espanha no México, em período não divulgado, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MQWASMzbpOw>. Acesso em: 26 ago. 2024. A referida cena pode ser vista entre 30:40 e 47:20.

7 *Idem*. Vide 1:22:40 a 1:35:40.

8 Todas as citações do ator performer, que seguem até o próximo parágrafo, foram obtidas por meio da apresentação já mencionada. As citações são em língua espanhola e a tradução é nossa.

9 Mais detalhes sobre o exercício estão em Lecoq (2021, p. 103-107).

10 Na brincadeira “Baltazar mandou”, conhecida também por outros nomes, joga-se com a relação de “um” que manda e “outros” que obedecem. Na forma de brincar proposta, o condutor utilizou um objeto (pau de macarrão, de madeira) nomeado Baltazar, com o qual se “punia” aqueles que “erravam” durante a atividade. A punição acontecia mais como ameaça, pela forma do objeto, do que pelo castigo em si, que consistia apenas em encostar nas pessoas com ele. Interessante observar a materialidade de um estado geral de apreensão e diversão gerado pela presença de Baltazar.

11 A festa dos loucos eram cerimônias profanas realizadas ao final do ano pelo baixo clero, durante a Idade Média. Ocorriam dentro das igrejas e pelas ruas e era marcada pela subversão da ordem, pela irreverência na parodização dos bispos e do alto clero e pelo escracho excessivo.

12 Tonheta é um carroceiro andante, que se assemelha a figuras como João Grilo e Pedro Malasartes. No espetáculo *Brincante*, de 1992, Nóbrega cria uma epopeia picaresca a partir das façanhas e aventuras desse personagem. Baseio-me, aqui, em sua performance no filme *Brincante*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HXpQwTFifN8>. Acesso em: 26 ago. 2024.

13 Referência ao artigo “A tribo imaginária”, de Andrés Del Bosque (2018).