



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES

RAFAEL DAYON DE SOUSA SANTOS

**A PARÓDIA EM MEIO AO CAOS:
O JOGO DO BUFÃO NA SALA DE AULA**

Recife
2020

RAFAEL DAYON DE SOUSA SANTOS

**A PARÓDIA EM MEIO AO CAOS:
O JOGO DO BUFÃO NA SALA DE AULA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciatura em Teatro.

Orientação: Profa. Dra. Marianne Tezza Consentino.

Recife

2020

RAFAEL DAYON DE SOUSA SANTOS

**A PARÓDIA EM MEIO AO CAOS:
O JOGO DO BUFÃO NA SALA DE AULA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciatura em Teatro.

APROVADO em 26 de novembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Marianne Tezza Consentino
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Dra. Vanessa Benites Bordin
Universidade do Estado do Amazonas

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus por me nutrir com fé em tudo que faço e almejo, por me manter seguro diante das dificuldades, por nunca desistir de mim, mesmo quando tudo parece estar contra. Sou muito grato por colocar em meu caminho verdadeiros amigos de curso, e por sempre estar me proporcionando oportunidades de estudos.

Agradeço a toda minha família por ser a base das minhas essências como pessoa, em especial a minha querida mãe, Dona Nete, por sempre me apoiar nessas andanças artísticas, mesmo dizendo que eu vou enlouquecer de tanto estudar.

Um agradecimento aos meus amigos e parceiros da vida acadêmica por terem aguentando minhas, como eles dizem, chatices. Em especial a Bruna Luiza Barros e a Raquel Franco pela força, companheirismo e aprendizado proporcionados, e que continuarão dentro e fora da academia e dos palcos. Meus enormes agradecimentos.

Agradeço a minha orientadora, Marianne Consentino, por acreditar no valor deste trabalho, indicando as direções apropriadas para o seu desenvolvimento, e por estar sempre à disposição. Meu muito obrigado!

Agradeço também a professora Flávia Roberta, da Escola Municipal Divino Espírito Santo, pela abertura de espaço para desenvolver este trabalho em uma de suas turmas.

RESUMO

A proposta deste trabalho é explorar alguns dos pressupostos conceituais e práticos que contornam o universo artístico e mítico da figura do bufão, como possibilidades para o ensino do teatro na escola formal. O estudo propõe uma prática pedagógica, no ensino do teatro, que se acerca de uma abordagem lúdica por meio do riso, do humor e da diversão com o jogo do bufão numa turma do ensino fundamental. A paródia bufonesca é o princípio fundamental trabalhado nesta intervenção artístico-pedagógica, por trazer o aspecto cômico da ação bufônica e por estimular a reflexão crítica diante de um contexto histórico, político e social. O trabalho também apresenta os riscos e desafios, na qualidade de artista-docente em formação, ao se pensar o bufão para a sala de aula.

Palavras-chave: Bufão. Paródia. Sala de aula.

ABSTRACT

The purpose of this final paper is to explore some of the conceptual and practical assumptions that outline the artistic and mythical universe of the buffoon figure, as possibilities for teaching drama in the regular school. The study proposes a pedagogical practice, in teaching drama which approaches a playful approach through laughter, humor and fun with the buffoon game in an elementary school class. The buffoonish parody is the key principle worked on in this artistic pedagogical intervention for bringing the comical aspect of the buffonic action and for stimulating critical reflection in the face of a historical, political and social context. The paper also presents the risks and challenges, as an artist teacher in training, when thinking about the buffoon for the classroom.

Keywords: Buffoon. Parody. Classroom.

RESUMEN

La propuesta de este trabajo es explorar algunos de los presupuestos conceptuales y prácticos que rodean el universo artístico y mítico de la figura del bufón, como posibilidades para la enseñanza del teatro en la educación formal. El estudio propone una práctica pedagógica en la enseñanza del teatro con un abordaje lúdico por medio de la risa, del humor y de la diversión con el juego del bufón en la escuela básica. La parodia bufonesca es el principio fundamental trabajado en esta intervención artístico-pedagógica por traer el aspecto cómico de la acción bufonesca y por estimular la reflexión crítica frente a un contexto histórico, político y social. El trabajo también presenta los riesgos y desafíos, en la calidad de artista-docente en formación, al pensar el bufón para el salón de clases.

Palabras clave: Bufón. Parodia. Salón de clases.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 BUFÃO DE CORPO A CORPO.....	11
1.1 UM CORPO HISTÓRICO	11
1.2 UM CORPO TEATRAL.....	18
1.3 UM CORPO PARÓDICO	23
2 O BUFÃO NA SALA DE AULA.....	30
2.1 DESEJOS E DESAFIOS DE UM ARTISTA-DOCENTE EM FORMAÇÃO	30
2.2 CERTO E ERRADO: DO PLANEJAMENTO IDEAL AO CAOS IDENTIFICADO	37
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57
ANEXOS.....	59
ANEXO A – CRONOGRAMA DE AULAS (PLANO DE ENSINO).....	60
ANEXO B – TEXTOS TRABALHADOS EM SALA DE AULA	63
<i>Texto 1: Bufão, bufões (trecho)</i>	63
<i>Texto 2: O bufão, ancestral do clown (trecho)</i>	65
<i>Texto 3: Quem são os bufões hoje?</i>	66
ANEXO C – DEPOIMENTOS	68

INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu de um interesse pessoal a respeito da figura mítica e irônica do bufão. Interesse que surgiu durante a disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4, do curso de Teatro/Licenciatura, da UFPE, ministrada pela Professora Marianne Tezza Consentino¹ – que também orienta este estudo. Nessa disciplina foram abordadas metodologias para o ensino do teatro com especial ênfase na técnica do palhaço e no jogo cômico, na qual também tive a oportunidade de conhecer e experimentar os pressupostos conceituais que rondam o universo do bufão ao planejar e realizar uma minioficina sobre o tema.

Na qualidade de artista-docente a que se propõe minha formação nesta graduação em teatro, e, portanto, com interesses artísticos e pedagógicos, busco com este trabalho me aprofundar nos estudos acerca do universo artístico do bufão, e, investigar que especificidades dessa figura podem ser exploradas como proposições metodológicas no ensino do teatro voltado para o espaço formal de ensino-aprendizagem com adolescentes. Essa proposta de metodologia de ensino foi realizada por meio de uma intervenção artístico-pedagógica, vinculada à disciplina Estágio Curricular Supervisionado em Ensino do Teatro 2, do curso de Teatro/Licenciatura da UFPE, na Escola Municipal Divino Espírito Santo (EMDES).

Os alunos da EMDES, como é o caso da maioria das escolas públicas, não têm o teatro como uma disciplina regular. Por outro lado, é bastante comum ver os alunos se envolverem com a linguagem do teatro por meio de atividades extracurriculares, em que o aluno elege participar. Contudo, essa intervenção na EMDES foi realizada integrada à disciplina Artes, na qual a professora titular, Flávia Roberta, cedeu uma de suas três aulas semanais com a turma, para a realização da prática pedagógica na qualidade de professor estagiário.

As escolas públicas e a comunidade em volta, no geral, possuem uma estrutura social frágil e carente de estímulos às artes. Um ambiente, muitas vezes, caótico, rígido e desigual, mas que possui um terreno fértil para criar e recriar. A professora Célida Salume Mendonça ao refletir sobre o ensino do teatro em meio ao caos da escola pública diz que "[...] produzir ordem a partir do caos faz com que a experiência teatral seja ainda mais gratificante e desafiadora" (MENDONÇA, 2009, p. 11).

¹ Marianne Tezza Consentino é Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Artes e coordenadora do Curso de Teatro/Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco.

Embora ainda persista a ideia do teatro na escola como uma abordagem utilitária para se aprender *algo* e não *teatro*, é importante sempre reforçar que a linguagem teatral, assim como as demais linguagens artísticas, é também uma área do conhecimento, sobretudo para uma educação estética.

Dentro das inúmeras abordagens metodológicas para o ensino do teatro, o jogo cômico é pensado como método de aproximação e apreciação da linguagem teatral por meio do riso, do humor e do prazer. Considerando, também, que o jogo cômico pode introduzir elementos básicos da iniciação teatral, como a presença, a escuta, a improvisação e a relação com o outro.

Dentro das possibilidades pedagógicas, em que o universo do bufão pode ser explorado como metodologia para o ensino do teatro, o jogo da paródia foi o princípio fundamental trabalhado em sala de aula, não apenas numa perspectiva de experimentação teatral, mas também, de reflexão político-social. A paródia bufonesca carrega em si o poder de questionamento por meio da ironia das hierarquias, trazendo à tona uma crítica de cunho social ao julgar o que está mal dentro da sociedade. De acordo com Lopes (2001, p. 85), “[...] o bufão denuncia e opõe-se às relações hierárquico-sociais da vida dos homens”.

A paródia com humor provoca o riso por meio da imitação exagerada do objeto parodiado, que pode ser uma figura de poder que representa um sistema social excludente, autoritário e opressor. “Percebemos que o riso da paródia é potencialmente crítico, pois possui uma estrutura de desmoralização ao zombar do poder, e está intrínseco ao jogo do bufão desde sua origem” (BORDIN, 2013, p. 14).

Trazer o universo do bufão para o ambiente da sala de aula, de uma escola pública, é poder estimular nos alunos uma experiência estética prazerosa com o teatro por meio do riso e do humor, estimulando o exercício do pensamento crítico em relação aos padrões morais impostos, aos poderes autoritários estabelecidos na sociedade.

Este trabalho tem como objetivo principal pesquisar os pressupostos conceituais e práticos que contornam o universo do bufão, como possibilidades para o ensino do teatro na escola formal. Os objetivos específicos compreendem: entender os fundamentos artísticos, míticos, humanos, políticos e sociais da figura do bufão por meio de uma compilação teórica; elaborar um plano de ensino voltado para educandos do ensino formal, com base na técnica do bufão para o teatro; realizar em sala de aula uma intervenção artístico-pedagógica apoiada no plano de ensino elaborado; e, realizar uma análise crítica entre os resultados obtidos com a intervenção na sala de aula e a metodologia proposta no plano de ensino.

No primeiro capítulo, é apresentado um referencial teórico sob a perspectiva de três *corpos* do universo do bufão. *Um corpo histórico* trata de trazer um breve panorama da atuação do bufão pela história do teatro ocidental em algumas de suas acepções, como o mítico, o doméstico e o popular, adentrando um pouco mais na sua colocação mais célebre na história, a do bobo da corte do período medieval e renascentista. *Um corpo teatral* traz também um apanhado histórico das investigações realizadas com a figura do bufão para o universo do teatro, como uma estética nas criações teatrais de encenadores como Meyerhold e Brecht, e como uma técnica para o treinamento de atores e atrizes nas pedagogias teatrais de Lecoq e Gaulier. *Um corpo paródico* trata de se aprofundar nos conceitos e nas práticas do jogo da paródia do bufão, detalhando os elementos que constituem esse jogo, como a ironia, o riso, o grotesco, a blasfêmia e a crítica.

No segundo capítulo, são trazidas algumas reflexões e questionamentos que surgiram durante o trabalho, fora e dentro da sala de aula. A primeira parte fala dos desejos e dos desafios na formação do artista-docente, das dificuldades e das contradições que um estudo imerso na figura do bufão na pedagogia teatral pode encontrar, como as críticas que este trabalho recebeu. A segunda parte relata a experiência da sala de aula em si, do encontro com os educandos, dos quais muitos nunca haviam entrado em contato com a linguagem do teatro, de como o percurso metodológico apoiado nos pressupostos do bufão se desenvolveu diante do caos que é a sala de aula, do que deu certo e do que deu errado.

Este estudo teórico-prático tem o caráter qualitativo, e se apresenta no formato de uma pesquisa-ação, incluindo em sua estrutura um relato de experiência na qualidade de artista-docente. A metodologia deste estudo seguiu os objetivos traçados, como a realização de uma pesquisa bibliográfica apontando conceitos e experiências de alguns autores e pesquisadores que são referências no tema, como Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Beth Lopes, Joaquim Elias, Juliana Jardim e Vanessa Benites Bordin. Compreendeu também a elaboração e a aplicação, por meio de uma intervenção artístico-pedagógica em sala de aula, de um plano de ensino estruturado com base na pesquisa realizada, direcionado a estudantes do ensino fundamental da escola formal. Por fim, o estudo apresenta uma análise crítica dos resultados alcançados na intervenção realizada em sala de aula.

1 BUFÃO DE CORPO A CORPO

Este primeiro capítulo apresenta três linhas de pensamentos, o *corpo histórico*, o *corpo teatral* e o *corpo paródico*, que tratam de trazer um abrangente referencial teórico sobre o universo do bufão seguindo essas três temáticas: um breve panorama histórico da atuação do bufão em algumas de suas acepções, uma breve contextualização da passagem do bufão medieval para o universo teatral, e alguns preceitos que contornam o jogo de paródia do bufão. Por esse levantamento teórico trazer estudos e pesquisas de diversos autores e pesquisadores, este primeiro capítulo se coloca na primeira pessoa do plural para o compartilhamento desses conteúdos.

1.1 Um corpo histórico

E lá vão eles, jogando, imitando, despistando, colorindo, insultado,
assustando, e, sobretudo, divertindo.
(Joaquim Elias)

Bobo da Corte, Charlatão, Corcunda, Fanfarrão, Louco, Trapaceiro, Tolo. Esses são alguns dos nomes dados ao bufão, figura arquetípica de origens primitivas, e que atravessa tempos e culturas humanas, tendo o seu auge na cultura cômica popular ocidental durante a Idade Média e o Renascimento.

No *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, podemos encontrar a seguinte definição: “O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida” (PAVIS, 2008, p. 35).

De acordo com a professora e pesquisadora Bya Braga² (2017, p. 40), os bufões “[...] são historicamente conhecidos como figuras cômicas. Estariam regidos sob a estética do

² Bya Braga é artista cênica, professora e pesquisadora no campo das Artes da Cena (Teatro, Atuação, Improvisação performativa, Mascaramento). Professora do curso de graduação em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Diretora da Escola de Belas Artes da UFMG (2013-2017). É líder do Grupo de pesquisa Lapa/CNPq (Laboratório de Pesquisa em Atuação). Autora de publicações diversas, entre elas o livro *Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a sabedoria* (Ed. UFMG, 2013).

realismo grotesco, geralmente associadas às manifestações espetaculares e rituais da cultura medieval como a *Festa dos loucos* e a *Festa do asno*, o *Riso Pascal*, os *Mistérios* e as *Soties*".

Para Joaquim Elias³, definir o bufão incorreria no risco de reduzi-lo diante de suas incontáveis manifestações, e julga não ser satisfatório compreender o bufão apenas pela sua expressão mais celebre na história, a do bobo da corte do período medieval. Deste modo, embora possa parecer vago, Elias (2018, p. 25) considera o bufão como "[...] uma espécie de símbolo da cultura cômica popular de todas as épocas". O autor ainda reforça que são diversas as manifestações dessa figura na história, com suas diferentes características geográficas, antropológicas, psicológicas, míticas e artísticas.

Jacques Lecoq (2010, p. 184) também relativiza a ideia de tentar simplificar a atuação dessas figuras na humanidade, pois os bufões recobrem um território extremamente vasto, o qual não podemos delimitar os contornos de maneira definitiva.

Diferentes autores citam, embora não se trate de aparições em ordem cronológica, três *manifestações* dos bufões ao longo da história: os míticos, os domésticos e os populares. Os *bufões míticos*, segundo a professora e pesquisadora Beth Lopes⁴ (2005, p. 10), apesar de não pertencerem ao universo específico do teatro, seriam vistos em festas e rituais como representações de figuras extraordinárias, excêntricas e risíveis, como monstros, bruxas, anões, gigantes, xamãs, bailarinos diabólicos, marcando os aspectos monstruosos, ridículos e sexuais do sagrado.

Em meio às manifestações míticas, destaca-se a figura do *Trickster*, considerado uma raiz ancestral do bufão. É possível encontrar o *Trickster* em diferentes mitologias e contextos culturais. "As descrições de tal personagem lembram que, além da sua aparência ambivalente, meio deus meio demônio, transformava-se em mulher ou em diferentes animais, envolvendo um travestimento não apenas físico, mas também espiritual" (LOPES, 2005, p. 10).

³ Joaquim Elias é diretor, ator, dançarino, coreógrafo e professor reconhecido por sua atuação na cena mineira, desde 1987. Integrou o Grupo 1º Ato, e trabalhou em parceria com artistas como Adriana Banana, Margô Assis, Jimena Castiglioni e Eliseu Custódio. Entre 2002 e 2003, estudou com Philippe Gaulier (Paris), investigando, entre outros temas, o bufão, o clown, a tragédia grega, máscaras, criação de personagens e direção.

⁴ Beth Lopes é professora da graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora com foco na corporeidade, memória e performance. É membro do *International Federation for Theatre Research* (IFTR) e do *Hemispheric Institute of Performance and Politics*. Em sua formação artística destacam-se experiências com Philippe Gaulier, Jacques Lecoq e Richard Schechner, além do *Odin Teatret* e do *Workcenter of Jerzy Grotovski and Thomas Richards*.

O professor José Tonezzi⁵ (2017, p. 79) relata que na Antiguidade havia crenças de que deuses com aparências disformes divertiam crianças e também protegiam a vida, e dessa crença teriam, então, surgido os *bufões domésticos*, uma espécie de bufão solitário com a responsabilidade de divertir e de satirizar a vida. Contudo, os bufões domésticos não se limitavam apenas a fazer rir, mas também ocupavam a função do *louco sábio*, o qual confundia suas ações ridículas com profundas reflexões filosóficas.

A professora Cláudia Müller Sachs⁶ nos aponta também que:

Desde a Antiguidade até o século XVII, os ricos e poderosos gostavam de manter por perto alguns bufões. Eram eles que anunciavam o futuro ou as vontades dos deuses, que arriscavam-se a dizer verdades proibidas e muitas vezes eram convidados a se apresentarem em festas para divertirem os nobres. (SACHS, 2017, p. 65)

Dentre as figuras do grupo de bufões domésticos da Antiguidade, destaca-se Esopo, por ser considerado, embora haja contrassensos, um dos bufões mais antigos de que se tem notícia. Esopo, "o fabulista feio e tartamudo" (LOPES, 2005, p. 11), teria servido a diferentes senhores, difundindo sabedoria e perspicácia por meio de suas fábulas, que ainda inspiram autores nos dias de hoje.

As características físicas de Esopo, por exemplo, dão a dimensão imagética em torno da figura grotesca do bufão, "[...] era terrivelmente feio, gago, corcunda, tinha a cabeça pontuda, o nariz achatado, uma barriga enorme e lábios protuberantes" (ELIAS, 2018, p. 57).

O bufão alcança o seu ápice durante a Idade Média ao se fixar definitivamente no interior dos castelos como bobo da corte, um bufão doméstico do rei. Era um funcionário do monarca, que inclusive era pago por seus trabalhos. Nesse período, tem-se a notícia de que todas as cortes da Europa, principalmente as da França, possuíam um *fou du roi* (louco do rei). "Além de servir, ele teria que 'brilhar' distraindo os convidados, arremedando as atitudes do seu amo com ações, palavras e chocarrices" (LOPES, 2005, p. 11).

⁵ José Tonezzi é ator e diretor teatral, com estudos na Unicamp, Unirio e *Université Sorbonne Nouvelle - Paris III*. Autor dos livros *Distúrbio de Linguagem e Teatro: o afásico em cena* (Plexus, 2007) e *A Cena Contaminada: um teatro das disfunções* (Perspectiva, 2011). É docente na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

⁶ Cláudia Müller Sachs é atriz, diretora e professora de Teatro, com ênfase em interpretação, movimento corporal, improvisação e preparação de ator. Professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado (2013) e Mestrado (2004) em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Estudou na *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (1992/93).

Essas figuras passaram a ocupar um papel importante dentro da sociedade medieval, eram adoradas e respeitadas, sempre acompanhando seus reis em festas e em compromissos importantes, levando, além da diversão, sabedoria e revelações por meio de suas brincadeiras e paródias. Para a professora e pesquisadora Vanessa Bordin⁷ (2013, p. 27), o bobo da corte “[...] é a própria representação derrisória do rei com seu corpo grotesco, adquire o ofício de bobo, proporcionando divertimento e revelando verdades, por meio da paródia com humor, que ninguém mais ousaria revelar”.

Aos bufões da corte era permitido, principalmente durante as festas cômicas populares, como o carnaval, inverter as hierarquias e criticar membros da Igreja e do Estado Feudal, rebaixando-as por meio de uma linguagem ofensiva, carregada de palavrões, de xingamentos e de licenciosidades. No entanto, era proibido criticar o rei sob o risco de decapitação. Segundo Bordin (2013, p. 16), “[...] o riso do bufão traz em sua história um caráter de degradação do poder, que surge como metáfora da subversão das regras através do linguajar injurioso e blasfematório ligado ao 'baixo material corporal' [corpo grotesco] intensificando a paródia”.

Um dos mais ilustres, e considerado o mais famoso de todos os bufões, foi o bufão Triboulet, de nome original Fevrial, que serviu aos reinados franceses de Luis XII e de Francisco I. Triboulet aparece em registros históricos não só como um bobo debochado que ridicularizava os senhores feudais com sua linguagem blasfematória ao dizer o que pensava, mas também como um verdadeiro sábio e conselheiro político do rei. “Triboulet ficou conhecido como um louco de gênio cáustico, que a todos arremedava, dançando, fazendo travessuras e réplicas de tamanha agudeza. Parece ter sido tão importante e perspicaz este bufão, que Francisco I, por exemplo, seguia pontualmente seus conselhos” (LOPES, 2001, p. 49).

Talvez, a sua fama hoje se deve ao seu aparecimento como personagem na obra de Victor Hugo intitulada *Le Roi S'amuse (O rei se diverte)*, que posteriormente inspirou o italiano Giuseppe Verdi a escrever uma de suas óperas mais famosas, e que leva o nome do bobo da corte, o protagonista *Rigoletto*.

Outro famoso bufão, e considerado o maior bufão de todos os tempos, foi Brusquet, que atuou como bobo da corte nos reinados seguintes de Enrique II, de Francisco II e de Carlos IX. Assim como Triboulet, Brusquet, cujo nome verdadeiro era Jehan-Antoine Lombart, sempre

⁷ Vanessa Benites Bordin é atriz-performer e bufona. Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Sua linha de pesquisa está direcionada para a formação do artista teatral. Atualmente é professora do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

acompanhava o rei em todas as ocasiões da corte, tanto privadas como públicas, o que lhe dava a imunidade para zombar dos membros de outros setores privilegiados da sociedade medieval, como a nobreza, o clero e o parlamento, parodiando inúmeras situações dessa alta sociedade francesa, o que caracterizava o seu lado subversivo. No entanto, Brusquet chegou a ser preso e a sofrer perseguições da Inquisição por ter parodiado mais de uma vez os valores da Igreja.

É importante frisar que o modo de atuação dos bufões medievais ao divertir o público, blasfemando membros e situações das camadas mais dominantes, era o de fazer suas críticas com o uso de uma linguagem cômica. “É notável a astúcia do bufão que fala as verdades com humor, pois ele mantém o caráter de brincadeira nas suas ações, por isso elas se tornam aceitas: brincando, suas verdades são ditas” (BORDIN, 2013, p. 31).

Ao lado de eventos sérios e solenes, como festas e cerimônias importantes da corte, fora dos muros dos castelos e à margem da sociedade medieval, era possível observar a ação de outros atores sempre em bandos, exibindo-se com suas artes e entretendo o público nas feiras, nas praças, nos circos e nos mercados, os chamados *bufões populares*. Eram *jongleurs*, brincantes, menestréis, saltimbancos, acrobatas, contorcionistas, equilibristas, malabaristas, ventríloquos, titeriteiros, marionetistas, contadores de histórias, imitadores, mímicos. Segundo Elias (2018, p. 94), essas variadas formas de manifestações artísticas podem ser vistas nas ruas e praças públicas desde a Grécia Antiga, e estão intimamente relacionadas com a história do teatro cômico popular.

O termo francês *jongleur* é utilizado por alguns autores (LOPES, 2005; ELIAS, 2018) para descrever o artista profissional que não se limitava a uma única habilidade artística em suas apresentações, era um artista múltiplo que sabia cantar, dançar, atuar, tocar instrumentos, contar histórias e fazer acrobacias. Os *jongleurs* vagavam de cidade em cidade à procura de satisfazer os prazeres do público com suas criativas e divertidas façanhas, e muitas vezes carregadas de ironias e de deboches, adaptando-se às diferentes situações e plateias, o que os levou a desenvolverem um grande domínio de público.

Em suas atuações sempre zombavam dos comportamentos sociais, brincando com temas-tabu, em *performances* estimulantes, e geralmente obtendo uma grande aprovação do público. Eles não pertenciam a nenhuma categoria definida, a nenhum espaço específico e infiltravam-se por todos os lugares. Mesmo quando não se utilizavam de um discurso necessariamente politizado, eles eram a própria marca da liberdade de movimento e de expressão. (ELIAS, 2018, p. 94)

Tanto os bufões míticos quanto os domésticos e os populares se caracterizavam pelo humor subversivo, irônico e blasfemo. Entretanto, alguns autores questionam o quanto o riso provocado por essas manifestações era, de fato, libertário, sobretudo aquele promovido pelo bobo da corte na sociedade medieval.

Os bobos da corte se destacaram na Idade Média pela audácia de provocar o riso em confrontação ao caráter sério e formal da sociedade feudal e eclesiástica da época. Para Bordin (2013, p. 31), “[...] o bobo é um privilegiado, o que garante a ele o direito de rir até mesmo do clero, o que era considerado crime durante a Idade Média. E não era apenas do clero que ele podia zombar, mas também da nobreza”.

Nomes como Triboulet e Brusquet dão um pouco da dimensão subversiva e libertária que os bobos da corte conquistaram ao longo do tempo dentro da sociedade medieval. Bordin (2013, p. 14) ainda diz que, "Ao parodiar, o bufão conquistava o universo sério do mundo medieval colocando-se como igual, ou melhor, invertia a hierarquia e assumia o papel de 'rei', colocando-se acima do sistema que oprimia, podendo assim, rir desse mesmo sistema".

No entanto, para alguns autores (BORDIN, 2013; ELIAS, 2018), essa ideia de subversão das hierarquias por meio das paródias bufonescas nas festas, como o carnaval, não passava de um mascaramento para reafirmar o poder da hierarquia vigente, e não uma expressão libertária do caráter sério e opressor desse período. Como nos falam Icle e Lulkin (2013, p. 121) “[...] sua autorização [a do bufão] é temporária, curtíssima no tempo e no espaço”.

Vanessa Bordin, em sua dissertação, traz a visão de George Minois que critica a de Mikhail Bakhtin em relação à função do riso nas festas cômicas populares da Idade Média e do Renascimento. Enquanto Bakhtin afirma que o riso dos bobos do rei e de todos os bufões presentes nas festas populares era de caráter subversivo, Minois afirma ser opressor o riso medieval.

Para Minois, quando os opressores permitiam aos bufões fazer a paródia com seus corpos grotescos e sua linguagem blasfematória, estavam, na verdade, mostrando ao povo o que não era normal, o que estava fora dos padrões estabelecidos, tratando isso como um exemplo a não seguir. Deste modo, liberava-se o travestimento, a paródia e a utilização livre da linguagem blasfematória para que a população experimentasse aquilo que era anormal e após o período festivo voltasse à vida com mais disciplina às normas. Para ele, a paródia dos poderosos ao invés de rebaixá-los ao plano do “baixo material e corporal”, aumentava sua autoridade e por isso era aceita pelo sistema feudal e eclesiástico. (BORDIN, 2013, p. 20)

Joaquim Elias também demonstra uma visão menos generalizada sobre o poder subversivo do riso nas festas cômicas populares do período medieval. Para o autor, os bobos da corte eram apropriações dos reis, que funcionavam como um recurso regulador do sistema vigente, sob o pretexto de que podiam subverter e criticar as figuras de poder abertamente. Em contramão, os cômicos populares, como os já citados *jongleurs*, seriam “[...] os verdadeiros agentes da subversão, assumindo voluntariamente uma postura política de transgressão da ordem e dos tabus” (ELIAS, 2018, p. 110).

Apesar das divergentes visões sobre as funções do riso, se subversão ou se afirmação do poder vigente, o que mantinha todos os bufões – bobos da corte e cômicos populares –, numa mesma linha de existência era a sua função primária de entreter, de divertir o público por meio do riso blasfemo.

A figura do bufão chega ao auge de suas manifestações na Idade Média na sua forma mais conhecida, a do bobo da corte, e, gradualmente essa forma entra em declínio e a vemos desaparecer de dentro das cortes. A professora Beth Lopes pressupõe que a censura, o controle do riso pela Igreja, pode ter sido um dos motivos para o desaparecimento dos bobos da corte, ou, talvez, não tenham sobrevivido ao florescimento do pensamento renascentista, em que o teocentrismo dá lugar ao antropocentrismo, retirando, assim, Deus e colocando o homem como o centro do mundo. De acordo com Lopes (2005, p. 12), “[...] a falta da dimensão sagrada a que se propõe o ator bufo do período medieval, de certa maneira, teria esvaziado a sua função. Sem o teor blasfemo que o bufão possuía ao inverter a ordem cristã e todo poder dominante, o humor perdia a força crítica”.

Enquanto isso, nas ruas e nas feiras, outras formas de bufonear continuaram se proliferando por meio de diferentes tipos de artistas populares que seguem perambulando pelo mundo até os dias de hoje em busca de seu público.

1.2 Um corpo teatral

O bufão é um catalizador de valores e códigos culturais, com capacidade de produzir processos perceptivos em termos especificamente teatrais.
(Beth Lopes)

A cultura dos bufões, mesmo com a desaparecimento dos bobos da corte durante o período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, teria se permeado pelas várias esferas da arte, como a literatura, a pintura, a música e o teatro até os dias de hoje.

No teatro, o modo de agir e de ser dessas figuras excêntricas ganhariam espaço na dramaturgia, na encenação, no treinamento de atores e atrizes, e seria nas peças do dramaturgo renascentista mais famoso do mundo, Shakespeare, que os bufões se tornariam eternos. “O autor celebrizaria esta figura bizarra em uma gama bem variada de aspectos. Bufões sábios, mágicos, excêntricos, grotescos, selvagens, endiabrados, trapalhões, trapaceiros [...] tornam-se os personagens tão sonhados pelos grandes atores” (LOPES, 2005, p. 12).

Segundo Cláudia Sachs (2017, p. 65), os bufões vêm, desde a Antiguidade, atuando em paralelo com toda a produção teatral, “[...] sempre com sua forma específica de jogo, sua crítica ferina, seu riso debochado e seu corpo com deformações”.

No final do século XVI, ao passo que se dava o esvaziamento do teatro literário, o produzido nas cortes aos moldes de um teatro grego declamativo, os cômicos das ruas e das feiras erguiam um teatro popular engajado no aperfeiçoamento de técnicas e na profissionalização dos atores, priorizando o jogo de improvisação e o contato direto com o público, contexto em que propiciou a formação de várias companhias estáveis e, em que teria surgido a *Commedia dell'Arte*.

Na escala das grandes transformações e descobertas do período renascentista, o teatro também entra nessa tendência, como os recursos da perspectiva na representação teatral e o palco ilusionista à italiana que herdamos. Segundo Beth Lopes, esse novo teatro vai, de alguma maneira, usufruir dessas formas cômico-teatrais que estavam em constante ascensão nas ruas.

Diante da sofisticação das novas descobertas artísticas, o interesse pelo teatro clássico e pela arquitetura cênica, que florescem no período renascentista, torna possível que as formas populares sejam colocadas também a serviço desse novo teatro. A *Commedia dell'Arte*, (também chamada de comédia “bufonesca”) que eclodiria nesta época e cujo êxito popular era incontestável,

passaria das ruas para o palácio, tamanho era o interesse que despertava a originalidade do desempenho dos atores. (LOPES, 2005, p. 12)

Essa retomada do teatro cômico popular para as salas de espetáculos se viu oportuno também em outros momentos da história do teatro. Alguns importantes encenadores do século XX que pensavam num teatro crítico, como Meyerhold e Brecht, em resposta ao Naturalismo e ao teatro burguês da época, recuperaram os aspectos do grotesco e do cômico popular dos bufões na concepção de seus trabalhos, por essas figuras disporem de uma ação de improviso e de uma relação com o público diferente do que estava em voga no teatro tradicional europeu. De acordo com Lopes (2005, p. 13), esses encenadores buscavam, ao reviver essas figuras, a expressividade e o encantamento que exerciam sobre o grande público, o que valorizaria a teatralidade, o jogo, a alegria e a espontaneidade do teatro cômico popular.

Meyerhold investigaria o grotesco em seu teatro não como um estilo, e sim como uma técnica na intenção de eliminar o ilusionismo adotado pela representação realista-naturalista do teatro de Stanislavski. O ator grotesco em Meyerhold traria uma representação estilizada da realidade cotidiana por meio da hiperbolização dos gestos, distanciando-se da imitação detalhada da vida, do parecer natural.

Brecht identificou na bufonaria e no humor, alguns elementos, como a capacidade de denunciar por meio do riso, que poderiam constituir um novo modo de fazer teatral em reação ao teatro dramático aristotélico, propondo um teatro político com atuação crítica. Para Brecht, o prazer e a diversão eram importantes no seu teatro, ele acreditava que a reflexão crítica não exclui o divertimento e o riso. “A função social da galhofa é divertir, mas sem deixar de exercitar o espírito crítico e a consciência política com ironia” (LOPES, 2001, p. 63).

Brecht pensava em “[...] uma nova técnica da arte de representar que aflorasse no ator a necessidade de assumir um posicionamento de análise crítica perante o seu personagem e a fábula trazidos à cena, despertando também no público um posicionamento crítico” (BORDIN, 2013, p. 40). Brecht recupera do bufão e dos cômicos populares de seu tempo, como Karl Valentin, o efeito de distanciamento, em que era possível perceber ao mesmo tempo no ator o ser representado e o ser que representa, em outros termos, a figura parodiada e quem a parodia. É com esse jogo de paródia com humor que o bufão e os cômicos faziam revelações e denúncias dos comportamentos sociais.

De acordo com Lopes (2005, p. 16), nas encenações de Meyerhold e de Brecht, “[...] a figura grotesca do bufão foi retomada da literatura para os palcos, carregada da inteligente ironia necessária para desmascarar a vida política e social de seu tempo”.

Diante desse vasto universo de atuações artísticas, políticas e sociais do bufão – desde suas origens até os dias atuais –, alguns estudiosos do teatro aprofundaram suas pesquisas trazendo os princípios que permeiam o universo bufonesco como treinamento para atores e atrizes. O treinamento com a máscara do bufão tem como uma das suas finalidades, além a de suscitar um pensamento e uma colocação crítica sobre as incongruências sociais, explorar a expressividade em sua máxima potencialidade, como nos aponta a atriz e professora Juliana Jardim⁸:

[...] o universo treinado pela máscara do bufão diz respeito à grandiloquência, ao grotesco, ao exagero, à paródia, aos aspectos animais do homem, à questão da exclusão física e social, à marginalidade, à revelação dos aspectos do outro relativos à tentativa da exclusão e da eliminação. (JARDIM, 2002, p. 22)

No teatro contemporâneo, o mestre francês Jacques Lecoq é considerado uma das maiores referências mundiais em pedagogia teatral. Em 1956, Lecoq fundou em Paris a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, uma escola de teatro, onde passou a investigar as diversas possibilidades pedagógicas da comédia, como a *Commedia dell’Arte*, a palhaçaria e a bufonaria.

Explorando os elementos do jogo do bufão, Lecoq desenvolveu uma metodologia com exercícios partindo da experimentação com a paródia, em que um ator ridiculariza outro por meio da imitação, prática inerente ao exercício de observação do ator. A observação e a imitação do jogo de paródia com humor surgem como um meio de familiarização dos atores com a técnica do bufão. O mestre francês explica que a paródia consiste no simples ato de zombar o outro com o uso da imitação. "Quando alguém anda na rua, basta imitar seu jeito para que apareça a zombaria e a paródia. Acontece o mesmo com a voz e o comportamento. A imitação constituiu um primeiro nível, relativamente gentil, do sarcasmo do bufão" (LECOQ, 2010, p. 180).

⁸ Juliana Jardim é atriz, diretora, pesquisadora e professora de Teatro, desde 1991 ministra cursos de *Clown* e dirige espetáculos com estética *clownesca*, entre outras linhas de pesquisa e prática.

Jacques Lecoq (2010), ao longo de suas experiências pedagógicas, foi categorizando três famílias de bufões: a do mistério, a do grotesco e a do fantástico. Os *bufões do mistério* seriam os profetas que prenunciam grandes revelações sobre a humanidade e sobre o mundo. Os *bufões grotescos* se aproximam mais da vida cotidiana sob uma forma caricaturizada, sempre questionando a função social. As grandes bizarrices, como várias cabeças e formas animais, são vistas na família dos *bufões fantásticos* que se sustentam na mais louca imaginação.

Philippe Gaulier é outro dos grandes nomes do teatro na atualidade. Seu envolvimento com a técnica do bufão começou ainda quando aluno de Lecoq, passando a colaborar com seu mestre na escola até abrir a sua *École Philippe Gaulier*, em 1991, em Londres, instalando-se definitivamente em Paris, em 2002. Gaulier é conhecido por sua resistência a teorias e também por ter criado uma maneira peculiar de abordar a aprendizagem da bufonaria, que tem como inspiração as pessoas excluídas da sociedade. “Gaulier é impiedoso na sua pedagogia, incorporando a mesma atitude ‘amoral’ do bufão. Ele nos faz rir da bíblia, de Deus, do Filho e do Espírito Santo no texto *Celui-ci n’est pas mon fils*” (LOPES, 2017, p. 20).

Embora essas duas escolas europeias tenham origem na mesma raiz, de acordo com Gaulier, elas possuem particularidades em suas conduções artístico-pedagógicas que estão estritamente relacionadas ao modo com que cada um de seus mestres enxerga o mundo. Sobre essa distinção de abordagens pedagógicas, Gaulier nos conta que:

Assim, abrem-se duas vias de estudo: a primeira é a do esteticismo artístico: os bufões elegantes, graciosos, refinados, bem-vestidos, os dos jogos de sorte (cartas, tarô etc.). Eles vêm do céu, riem das imperfeições humanas, se divertem com elas. E a segunda, a dos bufões grosseiros, ordinários, sem firulas, ásperos, rudes, primitivos, malcriados, desengonçados, obscenos, deformados, toscos, loucos, pederastas, putas, judeus; ou seja, aqueles a quem as pessoas de bem haviam mandado para o pântano, os guetos, as florestas; aqueles que foram parar nos campos de concentração; aqueles que antes do século XIV blasfemavam nas igrejas católicas, no Dia do Asno; as bufonas que haviam sido expulsas do paraíso. Jacques, que não gostava de conflitos de nenhum tipo, mas gostava das coisas artísticas, escolheu a primeira via de pesquisa; eu, a segunda. Para Deus, a arte, os artistas refinados! [...] Sempre me opus às concepções artísticas de Jacques. Ele me chamava de anarquista. Para mim, era uma saudação! Jacques seguiu seu caminho de bom moço. E eu, o meu. (GAULIER, 2016, p. 100-101)

Na atualidade, é possível encontrar diversas manifestações artísticas que experimentam os elementos do bufão em suas composições, como a estética do grotesco em encenações, a exemplo, o espetáculo *Ubu Rei ou A Revolta dos Coadjuvantes*⁹, que traz à cena, além do conteúdo crítico do texto de Alfred Jarry para o contexto atual, o corpo sujo, o corpo fálico, o corpo grotesco das personagens. Bem como a paródia como arma de denúncia, a exemplo, a performance *Bufa Cidade* de Raquel Franco¹⁰, em que a atriz, travestida com sua máscara grotesca, realiza críticas contra músicas que fazem apologia à violência contra a mulher, ao machismo e à misoginia.

A performance de Raquel Franco se aproxima do que Vanessa Bordin vem a chamar de *ativismo*, que é a atuação de uma figura política, o ativista, que usa a arte a favor de suas ideologias, carregando um forte teor crítico e de denúncia em seus trabalhos. De acordo com Bordin (2013, p. 101), “Os ativistas são figuras políticas com pensamento político, isso vai além de técnicas de atuação, que adotam uma forma de vida condizente com aquilo que pregam utilizando a arte como instrumento para provocar transformações sociais a partir de suas convicções”.

O que marca a diferença entre o ativista e o artista que usa a técnica do bufão é a de que o primeiro tem o modo de vida atuante no ativismo político e social, vive essa situação em tempo integral – uma das principais características dos bufões da Idade Média. Já o segundo, não necessariamente tem uma atuação política e ativista como modo de vida, e sim explora em seus trabalhos artísticos o poder crítico do jogo do bufão.

Vanessa Bordin (2013) aponta em sua pesquisa de mestrado três exemplos de ativistas, relacionando-os com as famílias de bufões conceituadas por Lecoq: o profeta, o grotesco e o fantástico. Como referência ao bufão profeta, tem-se Reverend Billy (EUA) que faz seu ativismo denunciando atitudes de uma sociedade capitalista de consumo. Ao se disfarçar de reverendo evangélico de televisão, que se confunde com um astro do rock, Reverend Billy profana a imagem do televangelista, figura que prega a humildade e a vida sem vícios, com a da estrela do rock, figura rodeada de luxos, exageros de consumo e vícios. Como bufão grotesco, tem-se Leo Bassi (EUA/ES), um dos bufões contemporâneos mais importantes, que busca na paródia com humor uma arma para realizar suas denúncias, sendo a Igreja Católica o

⁹ Montagem de conclusão do Curso de Interpretação para Teatro do Sesc Santo Amaro (PE), com direção de Marianne Consentino.

¹⁰ Raquel Franco é atriz, palhaça e bufona. Graduada em História (UFMA) e Mestra em Artes Cênicas (UFRN). É também diretora artística da Trupe Circuluz, grupo com pesquisa em comicidade, circo e teatro de rua.

alvo principal de suas críticas, como a criação da sua própria igreja, a *Igreja Patológica de Lavapies*, com sede no *Paticano*, e que tem um pato amarelo de borracha na figura de deus. Leo Bassi se apresenta como papa usando uma roupa com traços agigantados constituindo o corpo grotesco do bufão, numa referência muito próxima aos bobos da corte da Idade Média. O artista Guillermo Gómez-Peña (MEX/EUA), na figura do bufão fantástico, se apresenta de modo mais visceral e instintivo na sua relação com o corpo ligado ao princípio do baixo material e com o linguajar blasfematório ao realizar suas críticas em busca de romper com barreiras e definições sociais, como identidade cultural, gênero e sexualidade.

Vimos até aqui um curto panorama do extenso universo em que o jogo do bufão pode ser investigado e aprofundado no teatro, seja como estética ou como técnica, e em diversas instâncias, do corpo grotesco à crítica que denuncia e que revela os absurdos do mundo, sobretudo por artistas que embarcam pela linha da comicidade. Contudo, o propósito deste trabalho é identificar, diante desse universo, quais especificidades podem ser utilizadas como método para o ensino do teatro no espaço formal da escola.

1.3 Um corpo paródico

E a paródia não é nada simpática, porque quando o bufão – que vai fundo no seu desejo, no prazer, na volúpia, no deleite, na caçoada, na imitação – deseja de corpo e alma que sua vítima, o monte de estrume que o havia proscrito, ao ver-se ridicularizado, morre de ataque cardíaco.
(Philippe Gaulier)

A palavra paródia, em seu senso mais comum, remete-nos aos trocadilhos jocosos de músicas e de clipes musicais com uma explícita intenção cômica, de fazer rir, de divertir. De acordo com o dicionário online Michaelis, a palavra paródia significa “Imitação satírica e jocosa de uma obra literária, musical, teatral [...]” e “Imitação burlesca que, usando o exagero, mostra o ridículo de qualquer coisa ou situação [...]” (PARÓDIA, 2020).

Já no *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2008, p. 278) diz que a paródia envolve, simultaneamente, um texto parodiante e um texto parodiado, havendo entre os dois um distanciamento crítico marcado pela ironia. O que podemos destacar dessa definição específica para o teatro, de Pavis, é a presença simultânea dos objetos da paródia – o que parodia e o que

é parodiado –, e entre os dois há uma lâmina que os separam, a crítica, assim evitando que se confundam.

Pavis se refere a um texto dramático original parodiado por outro, o texto parodiante. No contexto da bufonaria, esse texto, como um objeto que parodia e que é parodiado, pode ser entendido como uma imagem, um corpo, um discurso que zomba, que blasfema e que transforma ironicamente uma outra imagem, um outro corpo, um outro discurso preexistentes.

A paródia bufonesca, então, não se trata apenas de uma imitação da coisa, e sim uma imitação burlesca, exagerada que transforma e que deforma a coisa com o uso da ironia e da blasfêmia, abrindo espaço para o riso e para a crítica.

É muito importante frisar que a paródia bufonesca se diferencia, na sua intencionalidade e no seu conteúdo, da paródia que se vale apenas do humor calcado no deboche. Segundo Bordin (2016, p. 143), esta paródia calcada no deboche é constantemente fundamentada em preconceitos e estereótipos, usada apenas para reforçar tabus e preconceitos sociais contra indivíduos já marginalizados na sociedade, como negros, LGBTQIA+, gordos, disformes, entre outros.

Para melhor entendermos a paródia bufonesca, vamos adentrar um pouco nos conceitos de alguns dos seus principais elementos constituintes – a ironia, o riso, o grotesco, a blasfêmia e a crítica. Embora cada elemento tenha a sua ação específica dentro do jogo, não há uma hierarquia entre eles, mas sim uma conglomeração com uma organização própria que potencializa a paródia do bufão. É possível perceber a ironia, a crítica e o riso presentes tanto no corpo grotesco quanto no discurso blasfematório, assim como o aspecto grotesco que se percebe tanto no corpo quanto na linguagem blasfematória, na ironia, no riso, na crítica. Como nos diz Lopes (2001, p. 130), no bufão “[...] tudo é grotesco, do corpo aos sentimentos”.

A ironia é um elemento indispensável no jogo paródico do bufão. É ela que afasta o parodiante do objeto parodiado e, também, dá vazão para que a crítica aconteça e que seja percebida pelo espectador. “A ironia desempenha o papel de *distanciamento* que quebra a ilusão teatral e convida o público a não tomar ao pé da letra aquilo que a peça conta. [...] Ela convida o espectador a perceber o *insólito* [o incomum] de uma situação, a não acreditar em nada sem submetê-lo à crítica” (PAVIS, 2008, p. 216).

[...] o jogo da ironia e do texto paródico são condições fundamentais para o questionamento da racionalidade e dos poderes que ela sustenta. Essa prática não se reduz a uma questão de retórica: o discurso está em jogo nas suas proposições, quando os textos religiosos, jurídicos, políticos e históricos são confrontados com distorções propositais. (ICLE, 2013, p. 126)

O discurso é irônico quando se diz o contrário daquilo que se quer dizer. Além de seu sentido evidente, ele revela também o seu sentido oposto. Essa característica ambivalente da ironia, como elemento isolado, é igualmente marcante no jogo paródico do bufão que “[...] também revela algo de quem está parodiando, neste caso, é o pensamento crítico do artista que transparece [...]” (BORDIN, 2016, p. 140).

Além disso, a ironia, pelo seu jogo ambíguo dos sentidos, consegue produzir um ar de comicidade, provocando, assim, o riso. Como diz Beth Lopes (2005, p. 9-10), “Rimos da ironia”. A autora se refere a um outro lugar do riso, que não aquele em que se constata a superioridade lógica e existencial do indivíduo quando ri de algo ou de alguém por ser diferente, por ser “menor”, e que assim o aceita ou o nega. Mas, sim, do riso “[...] resultante do reconhecimento de algo que não havíamos percebido sobre nós mesmos, e ao mesmo tempo nos coloca como portadores de defeitos e imperfeições. Desta vez, nós somos o objeto do qual se deve rir” (LOPES, 2005, p. 10).

Segundo Lopes (2001), o bufão não ri de si mesmo, ele ri de nós, ele ri dos outros. O que difere do jogo do palhaço, em que ele ri de si mesmo, e nós rimos do ridículo do palhaço. No humor do palhaço o riso é o do ridículo, já no humor do bufão o riso é o da blasfêmia. O riso blasfemo do bufão tem a intenção de realçar o ridículo dos outros. Sendo esse *outro*, que o bufão blasfema, sempre figuras e instituições consideradas sagradas para a sociedade, e nunca figuras e coletivos minoritários excluídos dessa sociedade, afinal, o bufão já é o excluído.

Embora o bufão não ria de si mesmo, o ator que experimenta essa técnica, no seu treinamento teatral, precisa rir de si mesmo, rir do seu ridículo, rir dos seus defeitos no intuito de quebrar algumas das couraças que bloqueiam a sua expressividade artística. Para Bordin (2016, p. 142), “[...] é importante que o ator ultrapasse algumas barreiras de seus próprios preconceitos e o jogo de ver-se enquanto parodiado poderá ajudar nesse sentido”.

Os elementos do grotesco e da blasfêmia são também valiosos na constituição das dimensões cômica e crítica da paródia. O aspecto grotesco, quando associado à linguagem blasfema, incita o riso degradante do bufão. Bordin (2013, p. 33) diz que o corpo grotesco e a

linguagem blasfematória caracterizam e potencializam o jogo de paródia com humor do bufão, que travestido com a máscara da loucura que envolve seu corpo grotesco, faz, de modo divertido, revelações e denúncias com o seu linguajar blasfematório o que acredita ser equivocado.

Segundo Bakhtin (1987, p. 38), “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade”. O que caracteriza esse aspecto grotesco e exagerado do corpo do bufão, tradicionalmente, são as suas “deformidades”, como nariz e barriga grandes, genitálias exacerbadas, corcundas, apenas um braço, um olho, sete dedos, e seu aspecto monstruoso e animalesco que ao mesmo tempo causa repulsa e atração.

A palavra *deformidades* está entre aspas para ser relativizada, questionada, discutida, principalmente no contexto da bufonaria. Tendemos a atribuir essa adjetivação, de deformado, a coisas estranhas, a coisas incomuns, a coisas consideradas impróprias por se encontrarem fora dos padrões, fora das normas. Pavis (2008, p. 188) trata o grotesco como a deformação significativa dessas formas hegemônicas aceitas como padrões e normas. Não estaríamos aqui falando do próprio bufão?

A questão das deformidades no bufão está além dessa percepção mais visual da superfície, da materialidade grotesca do corpo. São as deformidades mais profundas da humanidade exteriorizadas no corpo do bufão. Como nos conta Burnier:

Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade. [...] O bufão é grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da *lepra* das relações sociais e da pequenez humana. (BURNIER, 2001, p. 215-216)

No conjunto da paródia com humor, além do grotesco que marca o “impróprio” no corpo, há também a blasfêmia que marca o linguajar “impróprio” dos discursos bufonescos. Segundo Lopes (2017, p. 22) “Blasfemar é o ato-fala de alguém que insulta ou ofende uma divindade, a religião ou aquilo que é considerado sagrado ou respeitável”. Esse linguajar blasfematório do bufão busca degradar as figuras “intocáveis” e reverenciadas da sociedade.

Pelo uso carregado de grosserias, de xingamentos, de palavrões e de gesticulações obscenas, a blasfêmia consegue criar uma atmosfera cômica, do riso, por ter esse caráter de

violação das regras da linguagem, de deformação das convenções verbais na relação com essas figuras, desconsiderando deliberadamente todo tipo de etiqueta, de cortesia e de respeito às hierarquias.

Os elementos da ironia, do grotesco, da blasfêmia que criam essa atmosfera cômica, do riso, no jogo do bufão, também são os artifícios para que o bufão realize suas críticas e faça suas denúncias por meio da paródia. Para Lopes (2001, p. 9), por trás do riso grotesco, o bufão revela grandes verdades da sociedade.

De acordo com Bordin (2016, p. 141), a paródia com humor “[...] desperta a consciência para aquilo que pretende denunciar, porque o riso serve como lente de aumento sobre determinada situação e conseqüentemente possibilita chamar atenção para ela”. Quando o bufão parodia algo ou alguém, nessa ação há sempre um teor crítico transparente com uma intenção explícita de denúncia.

A questão da comicidade é um paradoxo, na medida em que o que serve de mote para o ator rir e fazer rir, é um tema sério e veraz. O riso do ator é sarcástico e por isto, incita à problematização do tema. O riso do público poderá ser de cumplicidade e de perplexidade, cujo humor o levará a refletir sem se ofender com a pilhéria. Caso contrário, se o espectador for atingido pelas farpas do insolente, se tornará seu inimigo e não achará nenhuma graça na bufonaria. (LOPES, 2001, p. 132)

A ação de deformar e de ridicularizar o objeto parodiado – lembrando que esse objeto aqui é entendido como uma figura ou uma instituição de poder – tem a finalidade de causar estranhamento no espectador quanto a sua percepção diante desse objeto, de olhá-lo com outros olhos e de ouvi-lo com outros ouvidos, e de questionar o seu comportamento ante às atitudes do tirano, do opressor, da igreja, do político. “Ele [o bufão] cita o discurso original deformando-o; apela constantemente para o esforço de reconstituição do leitor ou do espectador” (PAVIS, 2008, p. 278).

Como visto anteriormente com os bufões da Idade Média, o jogo de paródia é uma arma dos excluídos, dos marginalizados contra as arbitrariedades da sociedade que os excluía e que os marginalizavam. Hoje, a paródia pode ser um caminho para que os artistas, que trabalham com a comicidade ou com a técnica do bufão, coloquem as suas questões sociais, religiosas e políticas em evidência, coloquem o seu discurso em meio a tantos discursos nefastos.

O jogo com a paródia representa uma forma de libertação para o ator que utiliza a sua arte como arma na luta por algo que acredita poder transformar na sociedade, algo que pretende denunciar para que se modifique, ou simplesmente atentar para uma determinada situação, fazendo com que as demais pessoas reflitam e tirem suas próprias conclusões. (BORDIN, 2016, p. 141)

Os estudos realizados por Vanessa Bordin com uma turma de estudantes do curso de graduação em Teatro, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), produziram um rico material acerca da pedagogia teatral com a técnica do bufão. Em seus estudos, Bordin descreve um percurso metodológico de ensino dessa técnica para alunos-atores e alunas-atrizes, abordando o jogo da paródia com humor como ferramenta de denúncia. Bordin levanta algumas observações acerca do exercício de parodiar e de ser parodiado no decorrer das aulas de teatro:

Muitas vezes, ver-se enquanto parodiado é algo que causa incômodo, mas se não for ofensivo e mantenha o espírito da verdade infantil ele não agride. A tendência é sentir-se ridículo, mas não agredido, o bufão ri do ridículo do outro, apontando seus defeitos, contudo, sempre dentro de um universo lúdico. (BORDIN, 2016, p. 142)

Vanessa Bordin (2013), com base na metodologia de Jacques Lecoq, descreve alguns exercícios básicos para os alunos experimentarem em sala de aula o jogo da paródia do bufão. Em um deles, um participante se posiciona de pé em frente aos demais que o observam. O participante em destaque pode se manifestar contando uma história, ou de outra forma, enquanto que os outros observam traços da fala e do corpo em movimento que mais marcam o seu discurso. Em seguida, um dos observadores toma o lugar do participante em destaque e imita o seu discurso, deformando esses traços com o uso do exagero e da repetição.

Outro exercício que pode ser trabalhado em sala de aula, que consiste nas etapas de observação e de imitação, é parodiar o caminhar específico de um dos colegas. O interessante desse exercício é de que todos podem parodiar e serem parodiados ao mesmo tempo. Uma das formas de se conduzir esse exercício é começar com todos caminhando pelo espaço, e falar o nome de cada participante por vez, para que os demais observem o seu caminhar e o imitem, trazendo de três a cinco características desse caminhar, ridicularizando essas características com repetições e com exageros. Outra forma é dividir a turma em dois grupos, os que irão observar e parodiar e os que irão caminhar e serem parodiados, depois se invertem os grupos para que todos possam experimentar os dois lugares.

Esses experimentos de observar e de imitar pessoas próximas, Lecoq classifica como a primeira etapa do jogo da paródia do bufão. Na qual os alunos conseguem ter um entendimento prático de parodiar, além de experimentar no corpo o aspecto grotesco do bufão na ação de imitar e de exagerar algumas características físicas da pessoa parodiada. A segunda etapa do jogo paródico diz respeito a não apenas zombar dos traços mais superficiais do outro, mas também das convicções mais profundas, como crenças, valores e ideologias. É nessa etapa que o aluno percebe o poder da crítica e da denúncia que a paródia bufonesca pode alcançar ao zombar e ao blasfemar objetos mais poderosos.

Como o título deste trabalho sugere, a paródia bufonesca é a principal abordagem dessa investigação artístico-pedagógica na sala de aula, pois trabalha, além das dimensões materiais do corpo e da voz, o pensamento crítico dos alunos e das alunas.

2 O BUFÃO NA SALA DE AULA

Este segundo capítulo traz algumas reflexões e questionamentos que surgiram fora e dentro da sala de aula. A primeira parte fala dos desejos e dos desafios, das dificuldades e das contradições que um artista-docente em formação pode encontrar ao pensar o bufão para o ensino do teatro. A segunda parte expõe a experiência da sala de aula no encontro com os educandos, e os resultados do processo artístico-pedagógico com a arte da bufonaria no ensino do teatro. Por ser um relato próprio de experiência, na qualidade de artista-docente, este segundo capítulo se coloca na primeira pessoa do singular para o compartilhamento das reflexões sobre o trabalho desenvolvido.

2.1 Desejos e desafios de um artista-docente em formação

O prazer de ensinar e aprender é o prazer da travessia, de encontrar o novo, o diferente, de seguir por novas fronteiras, de perder-se dentro ou entre diferentes mundos, e lá experimentar novas relações, histórias, práticas, realidades, epistemologias.
(Beatriz Cabral “Biange”)

Entrar na universidade acreditando que aprenderia a interpretar personagens, a montar espetáculos, a ser um artista do teatro, e de repente me ver dentro de uma sala de aula aprendendo a ser professor, a planejar aulas, conhecendo metodologias de ensino, confesso que de início foi decepcionante. No entanto, do desinteressante, os modos de pensar e de agir pedagogicamente foram, aos poucos, fazendo parte da minha vivência acadêmica, profissional e também artística.

No primeiro ano de curso me deparo com o termo *artista-docente*, cunhado por Isabel Marques¹¹, que trata de pensar a atuação do professor não mais apartada da atuação do artista. O professor não estaria em sala de aula apenas para ensinar teatro, estaria ali também para criar, pesquisar e desenvolver processos artístico-pedagógicos com seus alunos.

¹¹ Isabel A. Marques é escritora, diretora e professora de dança. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Dança pelo *Laban Centre (Trinity Laban)*, graduada em Pedagogia também pela USP. Diretora do Caleidos Cia. de Dança e do Instituto Caleidos, em São Paulo. Autora dos livros *Ensino de dança hoje*, *Dançando na escola*, *Linguagem da dança: arte e ensino*, *Interações: criança, dança, escola e Arte em Questões*.

[...] o artista/docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca *explícita* a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como também processos *explicitamente* educacionais. (MARQUES *apud* MARQUES, 2014, p. 231)

Na busca por conhecimento técnico, estético, teórico e filosófico da linguagem teatral, ao mesmo tempo fui apreendendo também modos de ser professor, de pensar pedagogias, de pensar a educação. Fui desenvolvendo – no gerúndio, no modo ainda contínuo – o meu perfil de artista-docente. Sobre essa ação formativa do professor e também artista, Marques (2014, p. 233) defende que “[...] a formação do artista é e deve ser diferente – porém complementar – da formação do educador, do professor [...]”.

Marianne Consentino diz que, ao se colocar como professor de teatro numa sala de aula, conduzindo processos de ensino-aprendizagem com a linguagem teatral, também se aprende a fazer teatro na perspectiva do artista¹². É nessa esteira do aprender ao ensinar que me propus a realizar este trabalho de conclusão de curso voltado para o exercício do teatro-docência, lendo, observando, pensando, pesquisando, discutindo, planejando, experimentando, discordando, errando, acertando.

O desejo de pensar aulas de teatro com a técnica do bufão surgiu da experiência do desconhecido, de como me vestia, de como usava meu corpo, de quando falava a palavra “bufão” e não tinha ideia da profundidade do universo artístico que essa figura representava.

Na disciplina Interpretação 3, lecionada pela professora Marianne Consentino, foi onde conheci despreziosamente, se não por acaso, a figura do bufão. Autores como Antonin Artaud, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski foram apresentados. Ao final da disciplina, foi montado, sob a forma do teatro de máscaras, o texto *A Tempestade* de William Shakespeare. Caliban, personagem que muitos dos meus colegas desejavam, foi atribuído a mim, pela forma ou formas que meu corpo foi (se) criando durante os processos de experimentação.

Embora a teoria e a interpretação seguiram no seu legado de imputar significados, o meu corpo se encontrava na centralidade da experiência, como *locús* também de conhecimento e de aprendizagem. Segundo Icle e Lulkin (2013, p. 122), o bufão é o antagonico da interpretação, e viria a romper com esse status hegemônico de decodificação das coisas, reposicionando a corporeidade, a ludicidade e a expressividade como *locus* possíveis para o conhecimento, o que

¹² Anotações registradas no diário de trabalho durante a pesquisa.

não impede a interpretação de continuar atribuindo significados. O corpo, então, é colocado como centralidade da experiência, assim como as propostas trazidas pelos autores abordados nessa disciplina.

Vale destacar que assumir o personagem Caliban¹³ como um personagem bufonesco, mesmo havendo outras possibilidades para a criação desse personagem, partiu dessas experimentações corpóreas na sala de ensaio. No entanto, Caliban, por ser essa figura meio homem meio animal, parece sim apresentar uma relação parentesco com o bufão. Tendo-se em mente que o bufão tem um estreito laço com o universo animalesco, como conta Lopes (2001, p. 18), “[...] meio deus, meio demônio, nascido nos confins da animalidade e da humanidade. Com características mutantes alternadas entre o animal e o humano, em um vai e vem fantástico, ele se metamorfoseia em coiote, em lebre, em corvo e em mulher”.

Em seguida, na disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4, também lecionada por Marianne Consentino, foram abordadas metodologias para o ensino do teatro em ambientes de educação não formal, com ênfase na técnica do palhaço e no jogo cômico, e, num cantinho especial, quase no final da disciplina, estava lá a figura do bufão novamente. Parafraseando Burnier (2001, p. 216), essa figura, o bufão, é tida como o *ancestral do palhaço*. O palhaço é um bufão sofisticado. Ele também é um marginal por possuir uma visão de mundo particular, e apresenta todas as características e comportamentos do bufão, porém, de modo mais sutil.

Esta relação de “parentesco” entre bufão e o *clown* [o palhaço] deve ser mantida no aprendizado prático. Encontrar o próprio bufão, as deformações físicas e comportamentais capazes de revelar o “avesso” do ator, é importante no processo de busca do próprio *clown*. Como no bufão tudo é muito “sem-vergonhamente” *mostrado* e praticamente tudo pode ser feito, por meio dele o ator entra em contato, de maneira extrovertida e jocosa, com aspectos primários de seu ridículo. (BURNIER, 2001, p. 216)

Embora não fosse o foco da disciplina, houve uma aula dedicada ao bufão. Nessa aula foi realizada uma minioficina, conduzida pelo grupo do qual eu fazia parte, com o objetivo de

¹³ Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o tema essencial; são sistemas de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação. [...] A mesma situação é representada no palco por reis; é repetida por um casal de amantes, para depois ser imitada por bufões. [...] Mas na ilha existe ainda o terceiro personagem do drama: Caliban. E o mesmo tema, a mesma situação serão repetidos uma terceira vez. Só que os papéis serão invertidos e Shakespeare recorrerá a um novo espelho. Desta vez um espelho deformante (KOTT, 2003, p. 266-268). Caliban é o monstro disforme, enquanto Fernando é o mais belo dos príncipes (KOTT, 2003, p. 290).

apresentar à turma alguns pressupostos teóricos e exercícios práticos relacionados à bufonaria. Essa minioficina foi a oportunidade, ainda dentro da academia, de conhecer, de estudar e de experimentar os conceitos que rondam o universo do bufão. Vale destacar que, Raquel Franco, uma das integrantes do grupo, já familiarizada com essa técnica, por meio de suas experiências como atriz e bufona na Trupe Circuluz, e da sua participação, como aluna, em oficinas de bufonaria ministradas por Anderson Guedes e Joice Aglae, contribuiu para o aprofundamento das discussões, do planejamento e da execução da minioficina.

Essas experiências foram o suficiente para tornar o desejo artístico pelo bufão no desafio de levar a técnica para a sala de aula. Estudar, preparar, planejar uma minioficina para estudantes de graduação em teatro parece ser uma tarefa fácil se comparado com o estudar, o preparar, o planejar e o ensinar teatro para uma turma de estudantes do ensino fundamental de uma escola pública, tomando como perspectiva a de que esses alunos não estariam voluntariamente numa aula de teatro.

Por outro lado, o meu desejo de artista não poderia se sobrepor as minhas responsabilidades de professor, colocando os estudantes como instrumentos de um desejo pessoal de investigação artística. As premissas que surgiram durante as orientações com a professora Consentino, e que guiaram o meu compromisso como artista-docente, foram a de estar sempre consciente do que iria fazer em sala de aula com esses alunos, e a de qual seria a minha contribuição para o processo educacional deles.

Na contramão dessa possível investigação artístico-pedagógica vieram as críticas, não de pais, não de alunos, não de professores da escola, mas sim da academia. Alguns estudantes da graduação, que passaram pelas mesmas disciplinas, alguns inclusive mais experientes com o jogo cômico e com a palhaçaria, criticaram a ideia de levar o bufão para uma sala de aula com uma turma de adolescentes.

Ao centro das críticas estava o corpo. O corpo que não pode mais ser violado, que não pode mais ser alvo de preconceitos, que não pode mais ser tratado como um monumento risível. Sobretudo quando se envolvem adolescentes, que se encontram nessa fase da vida que traz muitas transformações e autoafirmações do corpo. Por colocar o corpo como *locus* de conhecimento, de experiência na sala de aula, não poderia deixar de relatar o desafio de lidar com as críticas que o trabalho recebeu durante o seu desenrolar.

Na disciplina Estágio Curricular Supervisionado em Ensino do Teatro 2, tive a oportunidade de levar uma síntese do que eu iria trabalhar com os meus alunos para

experimentar com os meus colegas da graduação. A prática consistia no simples jogo de observar, imitar e exagerar o andar do outro. As reações geraram no ambiente uma atmosfera de prazer, de risos e de gargalhadas, e mal sabiam eles que estavam parodiando, bufoneando uns aos outros.

Durante a avaliação dessa prática, a questão do *bullying*¹⁴ foi levantada, e também a afirmação, por parte da crítica, de que o bufão, com o seu corpo grotesco, monstruoso e deformado, poderia reforçar ainda mais esse tipo de violência muito comum nas escolas. O que consegui extrair dessa situação, foi que, quando se parou para racionalizar, a experiência com o corpo foi significativamente escanteada, subvalorizada, tornada menos importante, embora essa atividade tenha alcançado os objetivos de parodiar com humor e de se divertir com o jogo do bufão em sala de aula.

No discurso apresentado, ao criticar a ideia de levar o bufão para a sala de aula, foram expostas, como argumentos, experiências da marginalização e da agressão sofrida pelos corpos em vivências escolares por ocuparem um lugar de corpos dissidentes. E como o bufão ri e zomba do ridículo do outro ao evidenciar, de modo grotesco, as características do andar e do falar do outro, isso poderia se tornar uma agressão na sala de aula. O que não deixa de ser uma colocação legítima, tendo em vista, sobretudo, um curso de licenciatura que, por regra, traz implicações quanto ao pensar pedagogicamente o ensino do teatro.

Importante lembrar que o humor do bufão não é aquele que acentua preconceitos, que parodia com deboche no intuito de ofender o outro, como é o caso do *bullying*, e sim zomba dos preconceituosos, dos tiranos, das ações do *bullying*. “Ele [o bufão] parodia os canalhas que o expulsaram para longe do reino de Deus” (GAULIER, 2016, p.102). E também, que o seu corpo grotesco não é um reforço aos estereótipos físicos marginalizados, e sim uma materialização das arbitrariedades da sociedade. “O corpo grotesco do bufão expressa concretamente as deformações físicas e sociais da sociedade” (LOPES, 2001, p. 30).

Diante de uma atual ditadura do politicamente correto, o bufão parece estar sendo mandado novamente para os pântanos, para os guetos, para os confins do mundo, como conta Gaulier (2016) metaforicamente da expulsão dessas figuras do convívio social na Idade Média. Essa característica grotesca e deformada do bufão parece ter perdido espaço no modo de fazer

¹⁴ De modo geral, conceitua-se *bullying* como abuso de poder físico ou psicológico entre pares, envolvendo dominação, prepotência, por um lado, e submissão, humilhação, conformismo e sentimentos de impotência, raiva e medo, por outro. As ações abrangem formas diversas, como colocar apelidos, humilhar, discriminar, bater, roubar, aterrorizar, excluir, divulgar comentários maldosos, excluir socialmente, dentre outras (RISTUM, 2010, p. 96).

teatro atualmente, devido às más compreensões das suas instâncias humanas, históricas, políticas, artísticas e sociais. E, mesmo havendo uma boa apreensão, cabe ao artista ou ao professor de teatro, usar ou não tais especificidades em suas atuações artísticas ou pedagógicas, sendo uma escolha consciente frente a um contexto específico, frente à realidade dos envolvidos na ação.

Tomando outra perspectiva, esse pensar pedagógico pode contribuir para o fato de perceber e de reconhecer no bufão possibilidades de criar experiências artísticas e de educar esteticamente alunos e alunas, afastando, assim, eventuais mal-entendidos na compreensão dos fundamentos humanos, políticos, artísticos e sociais que a figura do bufão carrega em si. Apesar da sua característica de crueldade, o bufão não agride qualquer um, nem por qualquer razão, mas sim denuncia as injustiças sociais.

Com estes temas o bufão podia manifestar a sua faceta mais cruel, pois, em sua estória, ele poderia tanto ser o agressor como o agredido. Muitas vezes ele era o alvo da violência, física ou moral, pela própria marginalidade de sua posição, assim como, por fazer parte de sua ironia cômica, a própria violência, como arma para a destruição dos homens e de suas arbitrariedades. (LOPES, 2001, p. 26)

Sob esse entendimento das potenciais aberturas do bufão para a pedagogia teatral e, definitivamente, do desenraizamento da ideia equivocada de agressão ou de violência gratuita por o bufão ser quem ele é, esse trabalho de pesquisa teve a anuência das professoras envolvidas diretamente com o trabalho que, de uma maneira ou de outra, têm alguma familiaridade com os pressupostos do bufão.

Marianne Consentino, por concentrar sua pesquisa na palhaçaria e no jogo cômico, que têm sua relação de proximidade com os cômicos populares e com os bufões, atribuiu à disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4 essas abordagens metodológicas como outros caminhos possíveis para o artista-docente em formação poder se investigar. Este trabalho, a exemplo, é um desdobramento dessas possibilidades.

Para a professora e bufona Raquel Franco, o bufão é uma arquétipo humano. As características que permeiam a arte da bufonaria, como o riso, a ironia, o grotesco, são também características humanas. E, desde que se nasce, o indivíduo entra em contato o tempo todo com essas qualidades, assim como é com as relações primitivas do corpo, com as relações de descobertas da sexualidade, com as relações subjetivas da humanidade, só que de maneira

inconsciente. Para Raquel, levar o universo do bufão para a sala de aula é entrar em contato com essas relações cotidianas de maneira consciente. Possibilitar esse contato com o bufão é possibilitar um entendimento da subjetividade mais profunda como sujeito individual e coletivo¹⁵.

A professora de artes, Flávia Roberta, da EMDES, recebeu a proposta da intervenção artístico-pedagógica sem ressalvas. Apesar do seu conhecimento sobre o modo de ser do bufão, de falar palavrões, de ser escatológico, de ser grotesco e “deformado”, e de que isso poderia vir a causar um estranhamento para os alunos – e que causou –, ela considera bastante importante refletir sobre questões que essa figura sucinta. Para a professora, é relevante provocar esse estranhamento nos alunos e perceber os porquês que os levaram a reagirem dessa forma, e refletir sobre esses porquês. Como é a questão do *bullying*, que na visão dela, ocorre quando se é velado, quando não se é discutido e debatido. E, se caso viesse a surgir durante essa intervenção em sala de aula, seria oportuno para discutir e problematizar o tema com os alunos¹⁶.

De um lado, os desejos, do outro, os desafios de pensar o bufão no ensino do teatro na escola. Um movimento de anseios e de descobertas para um artista-docente em formação. Como conta Biange na epígrafe, o prazer de ensinar e de aprender é o prazer de movimentar-se nessa travessia, de descobrir o novo, de experimentar novas relações, novas histórias, novas práticas, novas realidades.

Em paralelo a toda essa discussão, estive construindo uma experiência de ensino-aprendizagem com uma turma de teatro do Sesc Santo Amaro (PE), durante um ano de estágio não-supervisionado – ainda assim, tive orientações de Marianne Consentino. Experiência na qual pude iniciar minha atuação na qualidade de artista-docente, planejando aulas, testando jogos, criando outros, conduzindo processos, aprendendo as relações aluno-professor.

Embora as práticas trabalhadas com essa turma tivessem uma abordagem na linha do jogo cômico, da palhaçaria, do bufão e da máscara – o que daria um estudo comparativo, tendo em vista ser uma turma de uma instituição de caráter privado, num curso específico de teatro, ou seja, eram alunos e alunas que tinham um interesse em comum, o fazer teatral –, não daria para reproduzi-las com uma turma de adolescentes do ensino regular de uma escola pública. O contexto, os interesses, os desejos e mesmo as obrigações destes educandos seriam outros.

¹⁵ Anotações registradas no diário de trabalho durante a pesquisa.

¹⁶ Anotações registradas no diário de trabalho durante a pesquisa.

Além disso, as razões que motivam uma pessoa a fazer teatro e mantém seu interesse são as mesmas que eventualmente afastam outra. [...] Professores sempre perceberam isto e sabem que um mesmo planejamento pode funcionar com uma turma e não com outra, impactar um aluno e não outro. (CABRAL, 2007, p. 1-2)

No entanto, essa experiência inicial como professor de teatro serviu de base para entender alguns dos pressupostos da ação pedagógica e da ação artística em sala de aula. E assim, estruturar um planejamento que melhor atendesse aos objetivos deste trabalho, a ele sendo incorporados os desejos e os desafios dessa travessia.

2.2 Certo e errado: do planejamento ideal ao caos identificado

[...] não apenas um professor bufão, mas um aluno bufão, um conteúdo bufão, uma prática bufão, uma sala de aula bufão, um processo de ensino-aprendizagem bufão.
(Gilberto Icle e Sérgio Lulkin)

É muito comum numa aula de teatro ou numa sala de ensaio ouvir “não existe certo nem errado”. Todas as possibilidades de interpretações e de experimentações têm a sua legitimidade na arte. Neste trabalho de investigação, apesar da estruturação muito pensada e discutida do planejamento, ao colocá-lo em execução na sala de aula, algumas ideias deram certo, umas não deram tão certo e, outras deram errado. Sim, errado. E tudo bem dar errado, faz parte de qualquer processo artístico-pedagógico. É com base nessas reflexões que descrevo os resultados do planejamento idealizado frente à realidade identificada.

E que realidade era essa? O caos. Embora haja definições específicas sobre o caos, existia um contexto próprio que era a minha relação de artista-docente com a sala de aula e com os alunos, a relação destes alunos com as aulas, e a relação entre estes mesmos alunos. Para mim, o caos, dentro desse conglomerado de situações, era e é um fenômeno gerado meio a um choque de interesse e desinteresse, atenção e desatenção, bom humor e mal humor, disposição e indisposição, boa vontade e má vontade, atração e repulsa, envolvimento e desdém, entusiasmo e desânimo, excitação e desprezo, aceitação e negação.

Desde o início, já tinha em mente de não procurar interesses comuns entre os alunos, visto que a maior parte deles nunca teve contato com a linguagem teatral. Depender dos interesses de todos os alunos, mesmo com o planejamento muito bem pensado, certamente não chegaria a uma realização satisfatória. De acordo com Cabral (2007, p. 1), mesmo separando um dos encontros, geralmente o primeiro, para conhecer os alunos e ouvir as suas expectativas em relação às aulas, à disciplina, dificilmente se atendem os desejos e as necessidades de uma turma de quase trinta alunos.

Então, o desafio seria suscitar nos alunos o interesse em participar das aulas de teatro. Para isso, a estratégia era tentar estabelecer, em todos os encontros, uma atmosfera lúdica por meio do riso, do humor e da diversão no fazer teatral, e o jogo do bufão na sala de aula era a minha principal estratégia para que a experiência fosse satisfatória e agradável para ambas as partes.

O fator caos foi sendo identificado desde o primeiro encontro com a turma do 9º ano B, uma turma com vinte e cinco alunos e alunas, da Escola Municipal Divino Espírito Santo, da Prefeitura da Cidade do Recife. Esse encontro se deu no segundo semestre de 2019, porém, desde o início do mesmo ano acompanhava, em estágio de observação, as aulas de Artes da professora Flávia Roberta. Alguns desses alunos ainda não os conhecia devido a uma reestruturação de turmas que teve de um semestre para outro.

Havia muita ansiedade, curiosidade, receios e dúvidas. Seguindo o cronograma de aulas planejado em conjunto com Mariane Consentino, esse primeiro encontro se daria da seguinte forma: eu os receberia sentado no chão, descalço e em silêncio. A proposta era causar um estranhamento, despertar um interesse pelo inusitado, pelo diferente, quebrando um pouco do modo clássico de aula com fileiras de cadeiras e atividades no quadro.

Vale destacar que a professora Flávia Roberta cedeu uma de suas três aulas semanais com essa turma para eu estar à frente como professor estagiário. Em todas as aulas tive a sua supervisão e, também, o acompanhamento do meu parceiro de estágio, Danilo Ribeiro, que sempre que necessário me davam retornos e orientações sobre os alunos e as conduções das aulas.

Aos poucos, os alunos foram entrando na sala de dança, colocando as bolsas no canto. Alguns foram se sentando também no chão, outros ficaram se olhando no grande espelho da sala, outros conversando entre si, sem dar muita importância para a minha presença. Uma das alunas se colocou como minha porta-voz, sem mesmo eu dizer uma única palavra. Ela percebeu

muito rápido a dinâmica dos primeiros minutos do encontro, solicitando que os demais fossem também se sentando e que fizessem silêncio. Essa aluna já se mostrou, desde a primeira aula, que seria uma das lideranças positivas dentro da sala de aula.

Com todos sentado no chão, formando um círculo, fui me apresentando um a um apenas pelo olhar. Foi um momento desconcertante para a maioria deles. Alguns riam, uns se escondiam, outros encaravam ou faziam caretas. O objetivo de trazer esse exercício com o olhar – fundamental para a técnica da bufonaria –, desde o primeiro contato com eles, era de começar a criar uma proposição de jogo na relação com o outro.

Após um curto tempo desse silêncio que mais falava do que calava, seguiram as apresentações individuais. A cada um que se apresentava, eu perguntava como esse aluno ou essa aluna estava se sentindo, tornando-se um ritual de todos os encontros, inspirado nas conduções pedagógicas de Marianne Consentino em suas aulas na universidade.

Feitas as apresentações, orientei para que retirassem os calçados para realizarem as próximas atividades. Apesar de terem recebido previamente a recomendação da professora Flávia, de sempre retirarem os sapatos nas aulas de teatro, alguns apresentaram resistência por preguiça ou mesmo por vergonha de ter chulé. Esse foi o primeiro entrave da ação pedagógica. Como lidar com isso mesmo sendo um fato simples, tendo todos aqueles questionamentos sobre o corpo? Tomei isso como oportunidade para iniciar a quebrar algumas coisas “erradas”, dizendo que não havia problemas, que tudo bem ter chulé, e que eu também tinha. Um professor bufão? Uma atitude bufona? Talvez. O bufão certamente iria lambar esses pés com chulé. No entanto, foi possível notar que essa resistência foi se diluindo rapidamente e sem muitos problemas, inclusive um dos alunos caçoou do seu próprio chulé. Um aluno bufão?

O jogo nessa primeira aula tinha os objetivos de trabalhar a ludicidade e de movimentar o corpo, como diz Lecoq (2010, p. 186), “É preciso, portanto, pôr os alunos em movimento”. Após um breve aquecimento das articulações, o clássico “caminhem pelo espaço” deu a partida. As indicações eram basicamente: para quem você cruzar dizer “oi” apenas com o olhar, abraçar, dar um beijo no rosto; andar com as pontas dos pés, andar apenas com os calcanhares; ficar de cócoras; pular; deitar; sentar. Foi possível notar que alguns elementos-chave, como o beijo e o abraço, desencadeavam certa euforia entre eles, achavam engraçado, brincavam com os outros, se divertiam com isso.

Ao mesmo tempo que era empolgante ver e perceber os alunos que jogavam, era desanimador, senão estressante, ver e perceber os que enganavam o jogo. Alguns conversavam

enquanto só caminhavam pelo espaço, outros nem caminhavam, ficavam se olhando no grande espelho da sala. Consentino disse uma vez que, há alunos ou alunas que são verdadeiras lideranças positivas nas aulas, que levantam o jogo, que contribuem para que o jogo aconteça, e que contagiam os outros nesse movimento, e há aqueles também que são lideranças negativas, que enfraquecem o jogo¹⁷.

Como tinha apenas 50 minutos com eles em sala de aula, o tempo de jogo não poderia ser longo, mas foi o suficiente para perceber um pouco da interação deles com as atividades físicas, que iam exigir mais do corpo.

Para encerrar o primeiro encontro, pedi que eles respondessem, por escrito, à pergunta “O que é bufão?”. As respostas foram as mais variadas possíveis, como: “me lembra um animal”, “é um tipo de animal, tipo um búfalo ou também pode ser uma coisa ruim”, “é uma coisa fedorenta, aparentemente um vento fedorento e um búfalo”, “bufão é quando todos nós nos juntamos e fazemos um suspiro forte”, “me lembra um animal búfalo”, “é uma pessoa que fica bufando direto”, “um animal, búfalo”, “um alguém que bufa muito/reclama muito ou eu”, “um peido”, além daqueles que responderam que nunca ouviram falar ou que não sabem o significado da palavra bufão.

No imaginário da maioria dos alunos, a palavra bufão levou a uma significação pela familiaridade sonora com o animal búfalo e o ato de bufar, que por caso não estariam tão distante da imagem do bufão. Segundo Joaquim Elias (2018, p. 25), a origem etimológica da palavra bufão estaria na onomatopeia *buff*, o ato de encher as bochechas e soltar o ar, que é, em português, a mesma raiz do verbo bufar.

A partir do segundo encontro, comecei a experimentar com os alunos a leitura de alguns textos sobre bufão. Para esse exercício da leitura, a proposta era do texto ser lido em voz alta por um dos alunos enquanto os demais o acompanhavam, no intuito de estimular a concentração na voz do colega enquanto ele discursava. Um ato falho para essa primeira prática com a leitura, foi de ter levado apenas uma cópia impressa do texto com alguns “x” marcados nos trechos que não precisavam ser lidos. Esse é um pequeno exemplo de que a prática pedagógica do professor vai ganhando corpo não só com as experiências que dão certo, mas também com as que não dão tão certo. Diante desse episódio, os próximos textos foram mais bem elaborados, sendo digitados e impressos em várias cópias para todos os alunos. Além disso, foram cuidadosamente pensados e escolhidos para determinado momento da apreensão deles sobre o tema.

¹⁷ Anotações registradas no diário de trabalho durante a pesquisa.

Para uma breve conceituação do que seria essa estranha figura, da qual nunca ouviram falar, utilizei um trecho da introdução *Bufão, bufões* (Anexo B - Texto 1), do livro *No encalço dos bufões*, de Joaquim Elias (2017). Embora ainda tenha ficado um pouco nebuloso o entendimento sobre o bufão com a leitura do texto, alguns pontos foram levantados nos comentários deles, como o de que o bufão faz o outro rir, e palavras-chave, como tolo, deboche e trejeitos.

Outros dois textos foram utilizados: alguns trechos do capítulo *O bufão, ancestral do clown* (Anexo B - Texto 2), do livro *A arte de ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier (2011), e *Quem são os bufões hoje?* (Anexo B - Texto 3), do ensaio *Bufonaria: tradição e contemporaneidade*, de Beth Lopes (2017). Com o primeiro texto, os alunos levantaram as seguintes questões e dúvidas: “quer dizer que eles são deformados?”, “eles existem ainda?”, “eles são marginais?”, “eles fazem sexo na rua?”. Fica evidente que a leitura do texto de Burnier foi interessante ao passo que algumas características fundamentais dos bufões despertaram curiosidades nos alunos.

Foi também no segundo encontro que pude confirmar que a maioria desses alunos e dessas alunas nunca tiveram algum tipo de contato com a linguagem do teatro. Ainda assim, poucos puderam experimentar, dentro da própria escola, aulas de teatro que foram ministradas por Raquel Franco no ano anterior, quando realizava estágio de regência. Raquel abordou em suas aulas o jogo cômico e o jogo do palhaço, o que, de certa forma, contribuiu para o que eu estava propondo com o jogo do bufão.

Todos os encontros foram estruturados sob o mesmo formato, para que houvesse uma constância na relação atitudinal dos alunos com as aulas de teatro, quase que instaurando um ritual. Chegar, guardar as mochilas, tirar os sapatos, sentar em círculo no chão, comentar como está se sentindo na parte inicial da aula, participar de uma exposição teórica, lendo, assistindo e debatendo sobre o tema, para em seguida realizar atividades práticas, e, ao final, avaliar como foi cada aula. Mesmo tendo a compreensão de que a leitura, o círculo de conversa, entre outras, também são atividades práticas, aqui opto por especificar *atividade prática* aquela concentrada no trabalho com o corpo, com a fisicalidade em movimento. Inclusive, era assim que os alunos tratavam essas atividades.

No entanto, há aquelas atividades que necessitam de uma evolução gradativa na sua prática pedagógica para uma melhor apreensão dos conteúdos propostos em sala de aula, como são as atividades que intitulo de “imagem bufônica” e “jogo lúdico do caminhar”, bem como o

próprio jogo da paródia. A apreensão dos conteúdos contidos nessas atividades, por exemplo, não se dá necessariamente por meios teóricos e interpretativos, mas sim corpóreos, “a centralidade do corpo como *locus* da experiência” (ICLE; LULKIN, 2013).

A atividade imagem bufônica tinha o objetivo inicial de colocar os alunos em contato com a figura do bufão por meio de referências visuais, imagéticas, para em seguida experimentarem essas imagens no próprio corpo. Essa atividade se iniciou com pesquisas realizadas em casa por meio da internet, para que nos próximos encontros fossem exibidas e trabalhadas. Num formato palco-plateia, com o intuito de trabalhar o princípio da exposição teatral, um aluno por vez exibia a sua imagem – todos exibiram pela tela do celular – e tentava imitar por alguns segundos, como um tipo de estátua, os trejeitos do bufão da imagem pesquisada. Esse exercício foi uma introdução da atividade imagem bufônica, a qual tinha também o caráter de “atividade de casa”, para que os alunos não se desprendessem tanto das aulas durante o restante da semana.

Em casa, eles tiveram que produzir fotos imitando a imagem do seu bufão, e estiveram livres para criar. As fotos eram enviadas durante a semana para um grupo num aplicativo de mensagens, por meio do qual os alunos visualizavam e comentavam as produções fotográficas dos demais, inclusive eram referências entre eles mesmos em termos de criatividade e de produção das fotos. Alguns alunos, nas produções de suas fotos, destacaram-se por utilizar utensílios domésticos para compor a sua imagem bufônica, o que tornava o exercício de criar mais envolvente e interessante.

Já em sala de aula, as imagens bufônicas eram trabalhadas, além da exposição frente a uma plateia, também integradas a exercícios práticos, como o jogo lúdico do caminhar e as cenas de improvisação. Após a produção da primeira foto e da sua exposição, o próximo passo era exagerar os trejeitos dessa imagem bufônica. Embora os alunos tenham apresentado certa dificuldade no exercício de exagerar a sua imagem, de exagerar sua expressão corpórea, pude perceber que eles foram compreendendo, aos poucos e com outras atividades em outras aulas, o exagero como característica do aspecto grotesco do bufão. Após essa exposição, eles tiveram que produzir em casa uma nova foto da sua imagem bufônica, dessa vez exagerada.

A tentativa de trazer a imagem bufônica combinada ao jogo lúdico do caminhar teve um êxito inesperado, senão frustrado. Os alunos praticaram tanto as suas imagens no formato estático, que pareciam robôs caminhando pelo espaço, eram braços estendidos, braços dobrados, cabeça inclinada, tronco fora do eixo congelados, apenas as pernas em movimento.

Algo estava indo na contramão do objetivo de estimular corpos mais expressivos. Conversando com Consentino sobre esse fato, ela propôs que eu repetisse o exercício levando outros dispositivos, como o de colocar “peso” na coluna, na barriga e na região do sexo. Com essas indicações consegui observar construções de corpos mais vívidos, orgânicos, sobretudo extracotidianos, eram corpos grotescos. E isso era evidenciado, cada vez mais, quando eu indicava que colocassem o “peso” nessas três partes do corpo ao mesmo tempo.

Com essas imagens bufônicas não mais estáticas, agora mais vivas e expressivas, realizei um desfile, no formato palco-plateia, para que os alunos expusessem as construções de seus corpos bufônicos, e, observassem e contemplassem as dos demais colegas, para que percebessem a evolução dessa atividade que iniciou com as fotos. No entanto, muitos tiveram vergonha de realizar esse exercício devido a exposição de um corpo “feio” frente aos colegas da turma, alguns entravam e saíam rapidamente para não terem que passar muito tempo se expondo. Considero ter sido importante essa exposição por ter trabalhado um pouco dessa questão da vergonha. Na roda de avaliação, uma das alunas comentou que o desfile foi bom porque viu alguns dos seus colegas, que têm muita vergonha, mostrarem-se um pouco para os demais.

Em face dessa proposição, a intenção era a de chegar ao desfile dos “Bufões Divinos”, que seria uma ação-apresentação, na qual os alunos, formando bandos de bufões, fariam uma pequena intervenção com suas imagens bufônicas pela escola. Porém, considerando a curta experiência dos alunos com a figura do bufão e, principalmente, a vergonha como uma característica marcante da turma, essa atividade foi suspensa do plano de ensino. No entanto, pode ser interessante experimentá-la em outro contexto.

O jogo lúdico do caminhar era, na maioria dos encontros, sempre o primeiro exercício que iniciava as atividades práticas. Esse jogo era uma espécie de aquecimento lúdico, ao mesmo tempo que jogavam colocavam o corpo para movimentar. A cada encontro eram acrescentados novos dispositivos para tornar o jogo sempre mais interessante. Esses acréscimos tinham a finalidade de introduzir aos poucos o aspecto grotesco do bufão. Do apenas caminhar com as pontas dos pés, ou com os calcanhares, foi se evoluindo para o caminhar com as partes internas dos pés, depois só com as partes externas; um pé com a parte interna e outro com a parte externa; um pé apoiado nos dedos e o outro só no calcanhar.

Esses vários dispositivos do jogo que alternavam a maneira de andar dos alunos, propositadamente alterava, por meio dos pés, a expressividade dos corpos sem a necessidade

de pedir que andassem pelo espaço com um corpo não cotidiano, um corpo incomum. Outros dispositivos, que combinados a esses dos pés, tinham o intuito de criar uma atmosfera do humor e do riso na sala, como mostrar os dentes, fazer caretas, sorrir, apertar o nariz do outro, cumprimentar com os pés, com o bumbum, com os quadris, pular no colo do outro, morder o calcanhar do outro – neste, eles reagiam exacerbadamente, ao mesmo tempo que causava estranhamento, eles se divertiam euforicamente ao morderem e ao serem mordidos.

Com o jogo lúdico do caminhar ritualizado, entendi que já poderia iniciar os experimentos com o jogo da paródia com humor, partindo do primeiro nível, observar e imitar o andar do outro, exagerando e repetindo traços desse andar. O jogo foi conduzido, por ordem de indicações e para todos os alunos, da seguinte forma: caminhar pelo espaço, isso se deu em continuação ao jogo lúdico do caminhar; observar o andar de determinado aluno ou aluna, e assimilar os seus trejeitos; imitar o andar dessa pessoa; exagerar esse andar; em seguida, eu chamava ao meu lado o aluno ou a aluna, que se encontrava no centro das atenções, e pedia para ele ou ela observar os outros imitarem o seu andar.

A primeira vez em que dei a indicação de imitar o andar de alguém, foi uma grande surpresa para todos. Não imaginavam que iam ver o próprio andar por meio de outros corpos. Risos e gargalhadas tomaram conta do espaço, era pura diversão parodiar e ver-se parodiado. Contudo, não era só o prazer da diversão que tomou forma durante essa atividade, o estranhamento era muito marcante nos rostos, sobretudo daqueles que estavam sendo parodiados. Mas era possível perceber que não estavam se sentindo ofendidos. Um dos alunos enquanto estava se vendo parodiado comentou “estão zombando de mim, professor” (M.F.). Esse comentário poderia ser um alerta para mim, como professor à frente da condução, se esse aluno não estivesse rindo dele mesmo ao se ver parodiado.

No início desta prática percebe-se que é difícil ver-se enquanto parodiado, principalmente quando se evidencia algo que não percebemos ou fingimos não perceber. E quando nos deparamos com um de nossos “defeitos” nos sentimos criticados e conseqüentemente ridículos [...], rimos dos nossos defeitos ao mesmo tempo em que nos sentimos desamparados, o que em si é um estado fértil para o jogo [...]. (BORDIN, 2016, p. 144)

É importante ressaltar que o primeiro contato desses alunos com o jogo da paródia do bufão se deu pela centralidade do corpo na experiência. Experimentaram o princípio da paródia do bufão fazendo. Esse método não exclui a interpretação racional de também participar do

processo de apreensão do conteúdo. Após o jogo, no círculo de conversa, trouxe à reflexão deles que, o que realizaram há pouco foi a ação de parodiar, um dos princípios fundamentais do jogo do bufão. Observando, imitando e hiperbolizando traços marcantes do outro, que nesse primeiro momento foram os do caminhar.

Na realização do próximo exercício com o jogo da parodia, tinha o intuito de trabalhar com os alunos a exposição numa relação palco-plateia. O jogo que intitulei de “púlpito” parecia ser ideal para esse momento, que consistia em um aluno ou uma aluna se colocar na posição de destaque, preferencialmente de pé, para contar uma história, verídica ou fictícia, frente a uma plateia formada pelos demais alunos. Numa adaptação ao exercício proposto por Bordin (2013), a indicação era que formassem duplas, enquanto um discursava no centro do “palco”, o outro, ao meu lado, recebia indicações de observar alguns traços dessa pessoa, para em seguida ir ao centro do “palco”, trocando de posição, e imitar exageradamente o discurso do colega, enquanto este e os demais na plateia assistiam a toda performance paródica.

No geral, o que pude perceber na realização desse jogo foi que os alunos estavam se divertindo bastante, que embora houvesse algumas distrações, como sempre há, isso não prejudicou o andamento do jogo. Na roda de avaliação no final do encontro, alguns declararam que tinham chegado na aula com raiva, com mau humor, com preguiça, mas que estavam alegres por terem se divertido.

O estado de jogo e o do prazer de jogar estavam visivelmente instaurados entre palco e plateia. Pude perceber também que, o que mais arrancava gargalhadas era o exagero das imitações. Então, em aproveitamento desse potencial dispositivo de fazer rir e de produzir humor, coloquei-me como um provocador incitando o exagero, quase um líder de torcida. Em outras palavras, eu entrei no jogo para jogar com eles.

Na esteira do planejamento pedagógico ter um andamento gradual, o jogo do púlpito, além de retomar o jogo da paródia com humor, tinha o objetivo de coletar algumas das histórias apresentadas pelos alunos com a possibilidade de serem trabalhadas em outras atividades mais adiante. A indicação para as histórias era a de que tivessem alguma situação de opressão, ou de algo desagradável, ou de humilhante, independentemente delas terem acontecido de verdade ou de serem criadas só para o jogo.

Das cinco histórias que surgiram, duas me chamaram muito a atenção. Em uma delas, narrada por uma aluna, falava de uma mãe que obrigou a filha de ir ao centro da cidade realizar um aborto de uma gravidez não desejada. A outra, narrada por um aluno, contava de um garoto

que se mostrava muito feliz para os amigos, mas em casa, sozinho, chorava e se automutilava. De certo modo, essas histórias, mesmo sendo contadas em meio a um fervor de gargalhadas, deixaram-me preocupado. Até que nível do que era contado por eles era verdade ou ficção. Uma das alunas, na roda de avaliação, declarou que a aula tinha sido boa porque alguns colegas se abriram diante dos outros, e que surgiram coisas pessoais¹⁸.

Não necessariamente eu faria o papel de um psicólogo em me inteirar dessas questões com cada um desses alunos, afinal havia a professora Flávia que os conheciam de anos, ela sim teria esse papel de dar um acompanhamento especial a essas situações. Por outro lado, quando me coloco como um artista-docente, mesmo ainda em formação, isso não raramente deixará de existir dentro de uma sala de aula, e ao professor não cabe apenas só ensinar ou expor um conteúdo, mas sim de educar, de ouvir, de perceber o aluno, os seus atravessamentos. Mas, para não perder o foco do trabalho de pesquisa, não aprofundi nem repeti o jogo do púlpito.

“Não quero saber mais das histórias de vocês” foi o que eu disse a eles no encontro seguinte, no qual iríamos saber de outras histórias por meio de uma aula expositiva. É nessa aula que trago referências dos principais alvos da paródia do bufão. Ao exibir as imagens de Adolf Hitler e Benito Mussolini, e perguntar o que representava cada uma dessas figuras, os alunos soltaram as palavras-chave “nazismo” e “assassino” para Hitler, e para Mussolini, um dos alunos soube apenas dizer que era da Itália.

Conforme o planejamento pensado para essa aula, fiz uma breve apresentação histórica da atuação desses dois ditadores, e do encontro deles em Monaco que foi registrado em vídeo. Durante a exibição do vídeo, sugeri que prestassem atenção nos gestos dessas figuras que mais se sobressaíam. Em seguida, exibi um trecho do filme *O Grande Ditador*, dirigido e estrelado por Charlie Chaplin, que parodia o encontro desses dois ditadores.

A paródia que Chaplin faz de Hitler no filme é cheia de repetições e de exageros, o que provoca no espectador um estado de riso. Os alunos se divertiram muito com as situações cômicas apresentadas na cena. Ao perguntar qual era o trejeito que mais se repetia, logo veio a resposta de estender o braço direito no ar, um gesto que o ditador alemão costumava fazer – saudação de Hitler. Chaplin, no filme, caçoa muito e o tempo todo desse símbolo nazista. Com isso, comentei com os alunos sobre o jogo do púlpito que realizaram anteriormente, no qual eles tinham que observar alguns traços da pessoa parodiada e repetir com exageros essas características, assim, relacionando uma aula a outra.

¹⁸ Anotações registradas no diário de trabalho durante a pesquisa.

Outra referência foi o bufão Leo Bassi. Ao exibir o vídeo da *Igreja Patológica de Lavapies*, com um pato amarelo de borracha como o deus, perguntei aos alunos o que Leo Bassi estava parodiando, de imediato responderam que era a Igreja Católica. Em seguida perguntei o porquê de ele criticar, zombar, parodiar essa instituição, e uma das alunas comentou que, em um período da história, a Igreja Católica teria feito coisas ruins com as pessoas. Com esse comentário eu trouxe outros elementos importantes do jogo da paródia do bufão, a crítica e a denúncia. Reforçando que o bufão critica e denuncia o que está errado dentro sociedade.

Com a exposição desses exemplos, eu pude levar para os alunos referências dos verdadeiros alvos do jogo sarcástico do bufão, as figuras de poder e de opressão, como os ditadores, e os poderes instituídos, como a Igreja Católica. Salientando que o bufão jamais zomba das minorias e dos oprimidos, mas sim dos poderes autoritários, e que o jogo de paródia que eles têm realizado em sala de aula é para a compreensão de alguns dos elementos do jogo do bufão. Diante disso, pedi, como exercício de casa, que eles pensassem em figuras, instituições ou situações que hoje seriam alvos para a paródia denunciatória do bufão.

No retorno dessa atividade, apenas uma aluna trouxe uma situação, ou melhor, uma figura que poderia ser um alvo de denúncia do bufão, de quem o bufão provavelmente poderia parodiar. A aluna trouxe a figura do então presidente da república, Jair Bolsonaro, e relatou das críticas expressadas contra ele em relação as suas atitudes homofóbicas, racistas e misóginas.

Eu poderia optar por não descrever ou narrar, neste trabalho, as situações que surgiram mediante as próprias colocações dos alunos sobre políticos, sobretudo governantes, como o já citado presidente Jair Bolsonaro, por ser uma questão delicada no atual cenário político que estamos vivendo no Brasil e no mundo. Mas um trabalho que fala de bufões não poderia velar tais situações ocorridas em sala de aula, primeiro por ser um caráter intrínseco ao bufão, segundo por ser um dos objetivos do plano de ensino, o de provocar reflexões sobre as incoerências da sociedade. “Os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso” (LECOQ, 2010, p. 82).

Para o bufão de hoje, acredito, tem que jogar com as denúncias das blasfêmias contra a vida social e política. Quando assistimos hoje o panteão dos políticos brasileiros, cuja banalização da corrupção tomou dimensões incalculáveis, podemos imaginar como e quem o bufão escolheria para parodiar e denunciar. Temos um bando deles! A diversão é certa, mas a maior diversão ainda é desmantelar as suas estratégias, suas falas, suas crenças e suas ações, mesmo que seja no plano ficcional. (LOPES, 2017, p. 22-23)

Prosseguindo com o relato da aula, pedi a essa aluna e a outros três alunos que pensassem juntos numa situação em que poderiam improvisar uma cena com a figura do presidente, focando no conteúdo crítico exposto por ela no início da atividade. Após um tempo de preparação fora da sala, três dos alunos entraram formando um tipo de comitiva, um deles carregava uma aluna sentada em seus ombros, e ao lado uma figura de óculos escuros representando um segurança, enquanto o quarto aluno aguardava do lado de fora. A aluna que estava sentada nos ombros do colega fazia gestos com os braços como se estivesse saudando um público e discursava “não gosto dos gays, não gosto dos negros”, após um curto tempo, o quarto aluno entrou de modo rasteiro segurando um galho de árvore, e, ao se aproximar da pequena comitiva, simulou enfiar o galho na figura que estava discursando, que cuidadosamente foi caindo e em seguida arrastada para fora da sala. Eles representaram de modo improvisado o atentado violento em que o então candidato à presidência da república, Jair Bolsonaro, sofreu durante um comício na rua, em 2018.

Devo reconhecer que os alunos tentaram fazer o jogo da paródia com a figura do presidente, mas em discussão com Consentino, percebi que estavam na verdade zombando da agressão cometida. E, independentemente da figura de poder, a agressão jamais deve ser relativizada, a violência não deve ser um acontecimento risível.

Tendo isso em vista, no encontro seguinte retomei alguns conceitos sobre o bufão, como a imitação, o grotesco, a blasfêmia e a paródia, explicando que a cena improvisada, na aula anterior, na verdade representava uma agressão. Incitei eles à reflexão perguntando o que hoje em dia poderia ser ridicularizado, poderia ser parodiado, enfatizando que a paródia sempre traz o prazer do humor na sua ação, e que o bufão provoca a reflexão por meio do riso, da diversão, e não por meio da agressão.

Diante disso, outras cenas foram improvisadas e mais alunos participaram desse exercício. Uma das cenas que mais teve destaque foi a de um possível encontro entre os presidentes Jair Bolsonaro, do Brasil, e Donald Trump, dos Estados Unidos, e o Líder Supremo Kim Jong-un, da Coreia do Norte. Foi uma grande surpresa para mim, a aula expositiva me pareceu ter alargado a compreensão dos alunos sobre a paródia. Estou seguro em dizer que a cena superou as expectativas, o *como* eles realizaram foi tão ridículo, no sentido bufônico da palavra, que a paródia estava de fato sendo posta em ação. Certo de que não atingiu de fato às figuras parodiadas, pois não era esse o objetivo do exercício, e sim de os alunos poderem experimentar e se familiarizar com alguns dos principais elementos da ação paródica do jogo do bufão.

Na cena improvisada, havia três comitivas, a do Brasil, a dos EUA e a da Coreia do Norte, cada uma com dois membros, o líder e um tipo de porta-voz. Após o pronunciamento da figura do presidente Jair Bolsonaro, o porta-voz da sua comitiva traduziu o discurso em uma língua inventada, tipo *blablação*, para os representantes da comitiva dos EUA, que deu a tréplica também em *blablação* para a comitiva da Coreia do Norte, assim foi se estabelecendo o jogo do palestrante e tradutor – o que me causou um estranhamento, apesar da boa surpresa, pois eu não cheguei a dar indicações nem mencionar esse jogo nas aulas.

O jogo deles em cena era irônico, havia uma ambivalência nas ações, de um lado o caráter sério, um corpo rígido dos integrantes das comitivas, do outro a caricatura da linguagem do discurso com a *blablação*. Também o inverso, de um lado um discurso sério e formal, do outro um corpo caricaturizado, como foi a representação da figura do presidente do Brasil. Os traços eram efeminados, e em seu discurso se dizia não ser homofóbico, não ser racista, e enquanto discursava sobre isso ele acariciava a figura do líder Kim Jong-un. Ao final da apresentação, uma aluna da plateia com dúvidas a respeito dessa representação, perguntou quem era a figura que o aluno estava representando, ao ter certeza de que era o presidente do Brasil, ela perguntou se o presidente era gay, prontamente o aluno que fez a representação respondeu “ah, eu tô fazendo uma paródia” (G.A).

Outro ponto significativo dessa improvisação foram os temas levantados no discurso dessas três figuras de poder. Além do discurso já citado do representante do Brasil, teve o discurso traduzido do representante dos EUA que tratava em dizer que as pessoas não iriam entrar no país dele, que iriam ser barrados, já o representante da Coreia do Norte trazia em seu discurso que só os homens tinham direito de trabalhar, que os homens tinham certos direitos e as mulheres não. De certo modo, nota-se que esses alunos em cena tinham algum conhecimento a respeito das figuras que estavam parodiando. Sobre ter conhecimento do objeto parodiado, Bordin diz que:

Mesmo tendo um alvo definido, o ator [ou o aluno] precisa estar sempre atualizado sobre o máximo de acontecimentos a sua volta, percebendo como seus bastardos se colocam em relação aos fatos que acontecem no mundo, que função desempenham na sociedade, como se relacionam com as demais instituições, qual seu papel político, social e histórico, conhecendo todo o mecanismo que engendra seu objeto de paródia, para escolher o que dentro daquilo pode ser ridicularizado e de que forma será ridicularizado, sempre prevalecendo o humor. (BORDIN, 2016, p. 145)

O jogo irônico da cena improvisada arrancou gargalhadas da plateia, de fato havia uma sagacidade cômica na improvisação. Como espectador da cena, foi muito prazeroso vê-los jogar e se divertir ao representar essas figuras de modo ridículo e caricaturizado. Como professor, foi muito satisfatório e entusiasmante reconhecer êxitos na prática pedagógica. Ao final desse encontro, um aluno que participou só da plateia me abordou com uma feição bem humorada e sorridente, e disse: “Professor, eu ri demais, foi muito divertido” (V.H).

Esse aluno dificilmente participava das minhas aulas, no máximo foi a três encontros, mas sem participar das atividades. Segundo a professora Flávia, esse aluno já se manifestou dizendo que não gostava de trabalhar em grupo – o teatro exige e requer esse esforço – e que fazia questão de ser o ranzinza da turma. O comentário feito por esse aluno, com tais características, sobre ter se divertido muito na aula, foi muito positivo com as minhas expectativas em relação a minha prática pedagógica.

Até este momento do plano de ensino, os alunos leram alguns textos, conheceram referências, experienciaram no corpo, na voz, no movimento, faltava a apreciação. Foi pensando nisso que tive a ideia de convidar alguns colegas da graduação que estavam se iniciando no universo artístico do bufão, na disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4, na qual eu era monitor. Mas em conversa com Consentino, considerei que não seria uma ideia interessante tendo em vista que eles tinham pouco conhecimento da arte da bufonaria. Ela, então, propôs convidar alguns atores de *Ubu Rei*, que passaram por um processo mais intenso e aprofundado. À vista disso convidei uma das atrizes, a qual também estudava comigo na universidade, porém às vésperas do tão esperado dia da invasão bufônica na aula, a atriz, por motivos pessoais, teve que cancelar a intervenção. Então, para esse encontro tive que repensar o planejamento, retomando os exercícios que trabalham o corpo grotesco, como o jogo lúdico do caminhar e as imagens bufônicas.

Ler e fazer são igualmente importantes no processo de apreensão da linguagem teatral, no entanto são apenas parte do processo. Para um aluno ou uma aluna que nunca foi a um teatro ou a qualquer outro espaço de representação teatral assistir a um espetáculo, a experiência da apreciação de uma obra artística pode ser tão significativa quanto a de ler e a de fazer. Trazendo o pensamento de Cabral (2009) sobre o assunto, a professora considera que, para que o *fazer* e o *ler* sejam consistentes e significativos, o *apreciar* também precisa ser.

Sob essa perspectiva, insisti na ideia de um bufão invadir uma das aulas carregando sua ironia, sua blasfêmia, sua zombaria, sua asquerosidade, seu corpo grotesco, para que os alunos

apreciassem a arte da bufonaria em jogo com eles. Às vésperas do penúltimo encontro, convidei a atriz Raquel Franco para invadir a minha aula com a sua bufona. Desafio aceito.

Enfim o grande dia, o grande encontro com o bufão, melhor, bufona. Esse encontro seria muito marcante não só para eles, mas também para mim, por estar como professor à frente desse processo artístico-pedagógico. O meu entusiasmo não era por estar próximo de finalizar o percurso em sala de aula, e sim pela sensação de completude da minha prática artística-pedagógica com a turma.

O encontro começou num círculo no chão como de costume, recepcionei-os perguntando como estavam se sentindo naquele manhã, e a maioria deles respondeu que não estavam bem, que estavam “mais ou menos”, ou que estavam mal. Realizamos alguns jogos lúdicos enquanto não éramos invadidos. Eles não tinham ideia do que estava por vir, apenas sabiam que seria uma aula especial. Quando no meio do jogo eles perceberam uma presença estranha na porta da sala os observando, eles ficaram eufóricos, correram pela sala, gritaram, uma das alunas chorou de medo, amontoaram-se no canto da sala na tentativa de recuar conforme a bufona ia entrando com o seu silêncio penetrante. Sobre esse silêncio inquietante do bufão, Icle e Lulkin (2013, p. 126) comentam que, “Na presencialidade de sua performance o bufão não traz só o riso e a palavra blasfema, paródica, derrisória. Ele traz o silêncio da sua presença eloquente, traz o seu corpo marcado, diferente, excessivo, grotesco, para anunciar uma poética”.

O silêncio da bufona foi tomado pela sua poética estridente e grotesca que ressoava na sala. Quanto mais os alunos gritavam, mais a bufona gritava debochando e zombando de toda aquela gritaria, e caçoando das alunas com medo. Esses gritos não eram só de pavor, também de euforia e de divertimento. A bufona se deitava em cima dos alunos que estavam no chão, corria atrás de uns, ria de outros, lambia alguns alunos, o que causava asco neles, até que ela mandou – isso mesmo, mandou – que parassem com toda aquela gritaria porque estava na hora de ela dar aula. Exigiu que todos fizessem um círculo, e cada um deveria se apresentar dentro desse círculo, aquele que resistisse ela o arrastava ou o empurrava com o seu bastão para o centro. Ao som do *passinho do maloka*¹⁹, quem estava no centro deveria se apresentar com movimentos, e todos do círculo eram obrigados a repetir. Retomando, com esse exercício, o princípio da imitação do jogo do bufão.

¹⁹ Fenômeno musical do brega-funk recifense com danças coreografadas.

A bufona trouxe outra característica fundamental do bufão, o aspecto escatológico. Simulando, ela mandou eles sentirem o estômago se revirando, apalpando a barriga com as mãos e irem se abaixando até que “defecassem”. Em seguida a bufona mandou que eles observassem as suas próprias fezes, mandassem um “oi”, e admirassem o quão eram lindas.

Em outro momento, a bufona exigiu que todos se encostassem na parede para jogar o “exercício do bufão nº 1”, no qual um participante fica ao centro da sala, junto à bufona, e os demais na plateia têm de vaiar os dois, e estes agradecem as vaias se curvando para frente, em seguida os dois têm de se virar de costas e “exibir” o bumbum para receberem os aplausos da plateia. Todos realizaram esse exercício, inclusive a aluna que estava aparentemente muito assustada. Digo aparentemente pelo fato irônico de essa aluna chorar de medo ao mesmo tempo que ria e que se divertia. Na roda de conversa, ela comentou que o medo de pessoas fantasiadas é um trauma de infância. Não é à toa essa aversão com uma figura bufonesca, como conta Jardim (2002, p. 22): “O bufão é desagradável e provoca, muitas vezes, repulsa no espectador”.

Embora essa aluna estivesse com muito medo, continuou na sala durante toda a intervenção. Pude constatar que mesmo com a porta aberta para aqueles que não quisessem participar e quisessem sair da aula, nenhum dos alunos deixou de estar presente e jogando. Foi uma aula de fato marcante, a figura mítica e fantástica que eles até então tinham apenas ouvido falar, lido nos textos e visto em imagens e vídeos, tinha se tornado uma realidade. Eram muitos os envolvidos, inclusive a diretora e outras professoras da escola estavam observando e se divertindo muito com a performance da bufona em sala de aula. Ao menos até a bufona dizer que não queria mais dar aula e sair da sala.

O jogo que Raquel Franco propôs em toda a sua intervenção artística com a sua bufona, rompeu e inverteu, mesmo que temporariamente, alguns dos padrões na e da sala de aula, como receber aplausos ao “mostrar” o bumbum e agradecer às vaias, falar palavrões, tratar escatologias como algo bom e divertido, gritar com os alunos, rir e zombar dos alunos. Esse rompimento se dava em particular na relação professor-aluno, por meio da presença de uma professora-personagem²⁰.

²⁰ A expressão “professor-personagem” foi a tradução escolhida para a convenção inglesa “*teacher-in-role*”, justificando-se tanto pela impossibilidade de uma tradução literal, quanto pelas características que o uso desta estratégia foi adquirindo no contexto brasileiro. Ao assumir um personagem, o professor de imediato obtém a atenção da turma mediante o impacto visual causado (figurino e cenário podem apoiar os personagens assumidos pelo professor), e amplia suas possibilidades de introduzir desafios e/ou informações necessárias ao processo coletivo. [...] Quando o professor assume um papel ou uma personagem, os alunos relacionam-se com o assunto sendo investigado de forma diferente da vivenciada em uma situação normal de aprendizagem (CABRAL, 2006, p. 19-20).

Na roda de avaliação, a maioria dos alunos disseram ter gostado da aula. Um dos alunos comentou ter achado muito interessante e prazerosa essa aula, por ter sido diferente em comparação ao que estão acostumados a ter na escola com os outros professores, por usar palavrões, dançar o passinho, debochar e caçoar dos alunos, e, entretanto, tinha sido muito divertida. Outro depoimento foi o da aluna que estava muito apreensiva e com medo da bufona devido ao seu trauma de infância, ela disse que sabia que havia uma atriz por detrás daquela fantasia – a máscara grotesca –, e que apesar do medo, tinha gostado da experiência.

No último encontro foram coletados depoimentos, declarações e comentários dos alunos e das alunas sobre o processo das aulas de teatro com o jogo do bufão, como meio de avaliação da disciplina realizada por eles. Para essa avaliação, entreguei um pequeno questionário com três perguntas para objetivar a avaliação: 1. *O que é bufão?* (retomando a pergunta da primeira aula no intuito de avaliar a apreensão deles quanto ao tema); 2. *O que você mais gostou do processo?* e 3. *O que você menos gostou do processo?*. Abaixo transcrevo algumas das respostas, melhor, depoimentos, e todos os questionários respondidos podem ser conferidos na íntegra no Anexo C.

1. Bufão é uma figura *de* como se fosse o palhaço, mais ele tem vários modos de *tá* pegando jeito das pessoas e transformando em paródia, ele é como se fosse o avô do palhaço e ele é uma pessoa que não é muito *bem vinda* na sociedade e nisso ele tem alguns modos estranhos. 2. As dinâmicas do bufão. A brincadeira da paródia. A brincadeira das fotos do bufão. 3. Não tem nada que eu não gostei, gostei de tudo. (M.F.)

1. Eu não sei, eu não entendi direito. 2. Quando aquela mulher veio aqui, quando mandava fazer aqueles negócios, quando mandava correr pela sala. 3. Quando eu ia lá na frente *pra* apresentar algo. (A.R.)

1. É uma pessoa que é fora dos padrões, que são diferentes de pessoas que consideramos normais, e que não tem vergonha de fazer coisas em público. 2. Os processos de criar uma imagem bufônica / as atividades com o corpo na sala / quando aquela mulher veio fantasiada de Bufona. Eu gostei das aulas porque *tipo assim*, foi aula diferenciada das outras matérias e também sobre a temática, como Flávia disse, foi uma coisa interessante que a gente não sabia, e se o senhor não trouxesse *pra* gente isso, eu acho que a gente não ia descobrir nunca se alguém não trouxesse esse assunto e a gente se interessasse, e assim, eu gostei porque foi aula diferenciada, não feito as aulas normais como tinha antes. 3. Atividades que faziam com o pé / andar com partes internas! Da minha apresentação do *Bolsonário*. (C.T.)

1. Bufão é tudo aquilo que para a “sociedade” é errado ele é engraçado não tem vergonha de nada, usa roupas bem legais, faz *críticas* e *parodias* de figuras de poder. 2. Bom foi ótimo gostei muito, aprender, conhecer coisas que nem imaginava, professor *inlivel*, eu amei essa *experiencia* queremos *mas* e foi uma aula diferente gostei muito mesmo. 3. Que o professor teve que ir! E que as aulas acabaram de teatro. (R.O.)

1. Bufão para mim é tipo um bobo da corte, um quase “palhaço”, ele mostra o que ele é, diverte as pessoas, zomba, brinca, e entre outros. 2. Gostei das interações com o pessoal da sala, das brincadeiras e exercícios que *agente* fazia, gostei das imagens que fizemos e do dia que a *bufonica* [Raquel] veio para mostrar melhor e *agente* entendeu o que é bufão. 3. Uma que *as* vezes eu não estava legal e não participava muito, quando eu levei uma topada e fiquei só olhando, fora isso *mas* nada. (C.K.)

É possível perceber com esses comentários, e com todo o relato que descrevo acima, que o processo de ensino-aprendizagem ou o processo de apreensão de conteúdo de uns alunos não necessariamente é igual ao dos demais, nem esperava que o fosse. Mas diante de todo o contexto em que me propus a esse desafio, ter conquistado alguns alunos, e ter levado o humor e o prazer de fazer teatro na escola com o jogo do bufão durante esse percurso artístico-pedagógico, considero ter sido, embora arriscado, um empreendimento inovador e satisfatório como um estudante de teatro na qualidade de artista-docente em formação. Citando Beatriz Cabral (2007, p. 2): “A pedagogia deve se desenvolver como uma prática que permite ao professor encarar a educação como um empreendimento político, social e cultural”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve o objetivo de apresentar, diante do vasto universo mítico e artístico da figura do bufão, quais especificidades poderiam ser exploradas como proposições para uma prática pedagógica no ensino do teatro voltado para o espaço formal de ensino-aprendizagem. Embora os elementos grotesco e blasfematório do jogo do bufão possam parecer, à primeira vista, uma atitude inapropriada dentro do contexto educacional pelo seu caráter de derrisão, é possível instaurar uma atmosfera lúdica por meio do riso e do humor proporcionados pelo prazer da diversão ao jogar, ao parodiar, ao bufonear. “O encontro do humor com a educação se dá como parte do aprendizado e da experiência do agir e do pensar humanos, por diferentes linguagens, em diferentes contextos históricos e culturais” (ICLE; LULKIN, 2013, p. 118).

Todavia, entende-se que levar o jogo do bufão para uma sala de aula com alunos e alunas adolescentes pede certa dosagem na prática do professor de teatro ou do artista-docente, a fim de evitar que seja uma experiência agressiva e violenta, e que, por eventualidade, venha na contramão do objetivo de aproximá-los da linguagem teatral, fazendo com que se afastem cada vez mais ou definitivamente do teatro.

Pensar a figura do bufão como pedagogia teatral para o contexto educacional é poder perceber e reconhecer, nesse universo, possibilidades de criar experiências artístico-pedagógicas e de educar esteticamente alunos e alunas. No entanto, cabe ao professor de teatro, bem como ao artista que se envereda por explorar as infinitas possibilidades artísticas e pedagógicas do bufão, compreender os fundamentos que atravessam as instâncias humanas, históricas, políticas, artísticas e sociais dessa figura por séculos, afastando, assim, eventuais mal-entendidos sobre as suas atitudes “impróprias” frente a uma sociedade.

Lidar com as adversidades que aparecem no percurso do professor de teatro, sobretudo quando se encontra em estágio de formação, é um trabalho que exige muito do espírito pedagógico para escolher os melhores meios, métodos e práticas em sua condução na sala de aula. Sob essa perspectiva das escolhas do artista-docente em sua prática, não cabe apenas se prender a aplicar exercícios e jogos tidos como do bufão. Pensar pedagogicamente essa figura é compreender as dimensões dos seus princípios e de seus fundamentos, e trabalhar essas especificidades de modo menos restrito em suas atuações artísticas ou pedagógicas, porém, adaptando-se sempre às diferentes realidades que se possam encontrar numa sala de aula ou numa sala de ensaio. Levar o bufão, ou melhor, a bufona para jogar com os alunos, por exemplo,

foi uma escolha acertada para que eles tivessem uma apreensão mais dilatada dessa figura mítica e fantástica, que sai das imagens pesquisadas e das leituras feitas por eles, para se tornar uma realidade teatral.

Apesar das várias mudanças sofridas no planejamento durante o processo artístico-pedagógico, as atividades propostas em sala de aula, como os jogos lúdicos, o jogo da paródia, as improvisações cênicas, bem como a leitura dos textos e a apreciação artística, permitiram o êxito dos objetivos contidos no plano de ensino, os quais compreenderam: estimular nos alunos e nas alunas o riso, o prazer e o humor no fazer teatral; introduzir a paródia como elemento disparador para um estado de observação, de improvisação e de criação; entender os fundamentos do jogo da paródia do bufão; e, estimular nos alunos e nas alunas o exercício do pensamento crítico sobre os poderes instituídos de opressão social por meio da paródia.

Mesmo diante de toda problematização acerca da prática do bufão sobre o corpo do outro, pela sua atitude blasfema e ridicularizante das características físicas, sobretudo as deformidades, pude observar a não evidência quanto a possibilidade de um efeito adverso em o jogo do bufão reforçar ainda mais as ações como as do *bullying* e as do preconceito na sala de aula. O que não significa que em outro contexto, com outra turma, com outro processo isso não venha a ocorrer, e o professor precisa estar sempre atento.

Diante de todo o exposto nas explanações teóricas e dos resultados da intervenção, considero sim ser possível levar o jogo do bufão como uma das abordagens da pedagogia teatral no ensino formal. Apesar de ter sido uma curta experiência na EMDES, vale ressaltar que não era uma turma de estudantes de teatro, que estavam se experimentando na arte da interpretação teatral, como era o caso da turma de teatro do Sesc. Sem esquecer de mencionar que a EMDES não tem o teatro como disciplina regular. O caráter de intervenção, nesse contexto, não está só no termo, e sim na ação.

Concluo dizendo que, pensar o bufão como proposta pedagógica para o ensino do teatro é poder sair de moldes mais tradicionais do fazer teatral pensado para o ensino formal na escola, e se aventurar por um universo mítico, artístico e estético provocador. Essa abordagem em sala de aula requer do artista-docente, ou do professor de teatro, no mínimo uma base teórica e prática dos pressupostos estéticos e conceituais que rondam o universo do bufão, mas, sobretudo, um alargamento da sua percepção de mundo e uma abertura mais orgânica e visceral do corpo na sua relação com a humanidade.

Bufão é Teatro!

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. "Parodiando o bastardo": a metodologia de trabalho com o bufão no caminho de um humor de denúncia. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 139-153, 2016.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Entre o efêmero e o processual – o ‘navegar’ como habilidade, metáfora, tema. *In*: Dossiê: Teatro e Pedagogia. **O Percevejo online** – Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO, v. 1, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/603/600>>. Acesso em: 14/11/2020.

CABRAL, Beatriz (Biange). **Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia**. *In*: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 1-4, 2007.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.

ICLE, Gilberto; LULKIN, Sérgio Andres. Didática Buffa: uma crítica à interpretação numa performance da profanação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 13, n. 2, p. 116-128, 2013.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 17-24, 2002.

KOTT, Jan. **Jan Kott: Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LOPES, Elisabeth Silva [Beth]. **Ainda é tempo de bufões**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 9-21, 2005.

_____. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. 1 ed. Judiaí: Paco, p. 13-30, 2017.

MARQUES, Isabel. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação (3). **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230-239, 2014.

MENDONÇA, Célida Salume. Preencher o vazio e rasgar o caos: teatro como alimento para a escola pública. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 15, n. 15, p. 9-15, 2009.

PARÓDIA. *In*: MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/parodia/>>. Acesso em: 25/10/2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RISTUM, M. Bullying escolar. *In*: ASSIS, SG., CONSTANTINO, P., and AVANCI, JQ., orgs. **Impactos da violência na escola: um diálogo com professores** [online]. Rio de Janeiro: Ministério da Educação/Editora FIOCRUZ, p. 95-119, 2010.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. 1 ed. Judiaí: Paco, p. 57-74, 2017.

TONEZZI, José. Bufonaria, riso e anomalia. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. 1 ed. Judiaí: Paco, p. 75-88, 2017.

ANEXOS

ANEXO A – Cronograma de aulas (plano de ensino)

IDENTIFICAÇÃO DA ESCOLA	
NOME DA ESCOLA	ESCOLA MUNICIPAL DIVINO ESPÍRITO SANTO
ENDEREÇO	Praça da Caxangá, 115, Várzea, Recife – PE. CEP: 508000-210
MODALIDADE DE ENSINO	Tempo Integral

IDENTIFICAÇÃO DA DISCIPLINA			
DISCIPLINA	PROFESSORA SUPERVISORA	PROFESSOR ESTAGIÁRIO	PERÍODO
TEATRO	FLÁVIA ROBERTA	RAFAEL DAYON	13/08/2019 a 26/11/2019

IDENTIFICAÇÃO DA TURMA					
TURMA	CARGA HORÁRIA			DIA DA SEMANA	HORÁRIO
	TEÓRICA	PRÁTICA	TOTAL		
9º Ano B (ensino médio)	3h	7h	10h	Terças-feiras	9:00 às 9:50

PLANO DE ENSINO
OBJETIVOS
<p>Geral</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver estudos e práticas com os pressupostos do universo do bufão na pedagogia teatral. <p>Específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estimular nos alunos e nas alunas o riso, o prazer e o humor no fazer teatral; - Introduzir a paródia como elemento disparador para um estado de observação, de improvisação e de criação; - Entender os fundamentos do jogo da paródia do bufão; - Estimular nos alunos e nas alunas o exercício do pensamento crítico sobre os poderes instituídos de opressão social por meio da paródia.
CONTEÚDOS
<ul style="list-style-type: none"> - Jogo relacional; - Jogo lúdico: riso, prazer e diversão; - Observação e imitação; - Jogo da paródia com humor; - Paródia com reflexão crítica social.

METODOLOGIA		
- Aulas práticas e teóricas, trabalhos individuais e em grupo.		
AVALIAÇÃO		
Os alunos serão avaliados de forma processual por meio de:		
- Imagem bufônica (individual): pesquisar referências imagéticas do bufão, produção de fotos da representação bufônica, criação corpórea e apresentação em sala de aula da sua imagem;		
- Apresentação de cenas curtas (em grupo): criação e improvisação de cenas com o jogo da paródia do bufão com foco na crítica social.		
- Além das seguintes qualidades: assiduidade, pontualidade, participação nas atividades, criatividade, criticidade e trabalho em grupo.		
CRONOGRAMA DE AULAS		
ENCONTRO	DETALHAMENTO DO ENCONTRO	CONTEÚDOS
1º encontro	- Roda de silêncio (recepção) - Apresentação dos nomes - Jogo lúdico do caminhar - O que é bufão?	- Jogo relacional (relação com o outro pelo olhar) - Jogo lúdico
2º encontro	- Como você está? (recepção) - Leitura do texto <i>Bufão, bufões</i> - Diagnostico das experiências com o teatro - Breve alongamento e aquecimento - Jogo lúdico do caminhar - Roda de avaliação - Para casa: pesquisar imagens de bufão para próxima aula.	- Conceito de bufão - Jogo lúdico
3º encontro	- Como você está? (recepção) - Breve alongamento e aquecimento - Jogo da paródia - primeiro nível - Imagem bufônica - Roda de avaliação - Para casa: estudar a imagem bufônica e produzir uma foto.	- Paródia (observação e imitação) - Corpo não cotidiano - Exposição
4º encontro	- Como você está? (recepção) - Breve alongamento - Imagem bufônica (breve apresentação da foto e do corpo) - Aquecimento: jogo de contar história com o corpo - Púlpito (jogo da paródia - primeiro nível) - Roda de avaliação - Para casa: estudar a pequena história ou outra; produzir outra foto da sua imagem bufônica exagerada.	- Jogo lúdico - Paródia (observação e imitação) - Exagero e repetição - Corpo grotesco - Exposição - Improvisação
5º encontro	- Como você está? (recepção) - Aula expositiva (paródia dos ditadores) - Roda de avaliação - Para casa: pensar em situações, figuras ou instituições que hoje seriam alvos para a ação paródica do bufão.	- O caráter social do bufão - A crítica social e a denúncia
6º encontro	- Como você está? (recepção) - Breve alongamento e aquecimento (jogo dos membros) - Imagem bufônica - o desfile - Jogo da paródia - segundo nível (cenas improvisadas) - Roda de avaliação - Para casa: formar grupos e improvisar uma cena de paródia.	- Jogo lúdico - Exposição - Corpo grotesco - Paródia - Relação palco-plateia - Improvisação

7º encontro	<ul style="list-style-type: none"> - Como você está? (recepção) - Leitura do texto <i>O bufão, ancestral do clown</i> - Breve alongamento e aquecimento - Imagem bufônica (breve apresentação do corpo e da foto) - Jogo da paródia – segundo nível (apresentação das cenas criadas em grupo) - Roda de avaliação 	<ul style="list-style-type: none"> - Bufões em bando - Jogo lúdico - Paródia - Exposição - Improvisação
8º encontro	<ul style="list-style-type: none"> - Como você está? (recepção) - Leitura do texto <i>Quem são os bufões hoje?</i> - Breve alongamento e aquecimento - Jogo lúdico do caminhar combinado à imagem bufônica - Jogo com o bando de bufões - Roda de avaliação 	<ul style="list-style-type: none"> - Bufões em bando - Jogo lúdico - Corpo grotesco - Exposição - Improvisação
9º encontro	<ul style="list-style-type: none"> - Como você está? (recepção) - Jogo lúdico - Invasão bufônica - Roda de avaliação 	<ul style="list-style-type: none"> - Jogo - Apreciação artística
10º encontro	<ul style="list-style-type: none"> - Avaliação da disciplina 	
RECURSOS		
<p>Recursos estruturais</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sala de aula com espaço livre para os exercícios. <p>Recursos didáticos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Plano de aulas; - Materiais audiovisuais. 		
BIBLIOGRAFIA		
<p>BORDIN, Vanessa Benites. O jogo do bufão como ferramenta para o artista. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.</p> <p>_____. "Parodiando o bastardo": a metodologia de trabalho com o bufão no caminho de um humor de denúncia. Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 139-153, 2016.</p> <p>BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.</p> <p>ELIAS, Joaquim. No encaço dos bufões. Belo Horizonte: Javali, 2018.</p> <p>GAULIER, Philippe. O atormentador: minhas ideias sobre teatro. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.</p> <p>LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.</p> <p>LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). O bufão e suas artes: artesanias, disfunção e soberania. 1 ed. Judiaí: Paco, p. 13-30, 2017.</p>		

ANEXO B – Textos trabalhados em sala de aula

Texto 1: *Bufão, bufões* (trecho)

Já foram vistos atuando nos palácios, causando escândalos nas igrejas, representando nos teatros, errando pelas estradas, sempre provocando as pessoas pelo caminho, exibindo-se em todo e qualquer lugar onde possam chamar para si a atenção. E lá vão eles, jogando, imitando, despistando, colorindo, insultando, assustando, e, sobretudo, divertindo. Às vezes de forma ingênua, outras vezes por meio de atos intencionalmente subversivos que questionam a ordem preestabelecida e provocam escândalo.

Entretanto, de modo geral, ao falar do bufão refiro-me essencialmente a alguém cuja ocupação primordial é a de fazer rir e divertir, seja de maneira explícita ou enviesada. Às vezes ele provoca risadas pela extravagância de sua presença, outras vezes por seu discurso burlesco, pelas piadas irônicas, pelo modo cômico de narrar histórias e de propor brincadeiras jocosas, de debochar de costumes ou imitar trejeitos de pessoas ou de grupos sociais. Muitas vezes o bufão pode desconcertar, fazendo rir alguns justamente por insultar outros. Sempre de maneira inusitada, ele pode revelar a verdade na presença do mentiroso ou denunciar alguém que considera dono da verdade, mostrando o absurdo de tal pretensão. Ele tem o dom de fazer cair todas as máscaras, inclusive a própria, e ainda fazer o papel de advogado do diabo. Sempre disposto a confundir, para logo em seguida revelar algo que se ocultava de nossa compreensão, o bufão é um ser paradoxal por natureza.

Mas isso não é tudo, e nem poderia ser, pois o bufão é também aquele que inaugura outra possibilidade de vermos o mundo – e sempre haverá outras maneiras de ver as coisas! De modo que nunca conseguiremos apreendê-lo por completo, pois ele sempre consegue escapar adotando outra forma e jogando por terra nossa tentativa de aprisioná-lo em uma só definição.

Justamente por seu caráter multifacetado é difícil identificar sua verdadeira natureza. Ele pode ser extremamente desagradável e negativo, chegando ao extremo da perversidade, mas às vezes, sua negatividade toca o polo oposto, e sua loucura pode ser entendida como sabedoria, como no caso dos *loucos-sábios* da Grécia Antiga ou dos bufões que atuavam como conselheiros do rei. Podemos dizer que o bufão é um ser livre, apesar de, historicamente, muitas vezes ter ocupado o lugar de escravo.

Grosso modo, bufões são tipos cuja função é destruir qualquer lógica imposta de fora para dentro, deslocar a compreensão dos fatos, inverter a ordem preestabelecida, alterar o jogo sem qualquer aviso prévio. Porém seu significado mais profundo é o de fazer com que as pessoas reflitam sobre a incongruência, a subjetividade e o absurdo do ser humano, por meio da exposição de sua torpeza, de sua covardia, de sua estupidez. O bufão pretende alcançar a sabedoria por meio do riso, fazendo com que cada um pense por si mesmo e chegue às próprias conclusões.

REFERÊNCIA

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018, p. 22-24.

Texto 2: *O bufão, ancestral do clown* (trecho)

O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados. São gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Essas deformações são como na relação de Dorian Gray com seu quadro. O bufão é grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da *lepra* das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora.

Por ser marginal e marginalizado, ele vive em grupo, ou seja, em companhia de outros bufões. A *banda de bufões* funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo. Ele cria uma cultura e uma identidade próprias, com regras estritas, linguagem específica e papéis bem definidos dentro da *banda*. Existem em toda banda um líder, seu braço direito (o *puxa-saco* do chefe) e um idiota. Existe, também, a figura da pessoa externa à banda, uma pessoa “normal”, que atua como autoridade máxima a ser questionada e respeitada, a qual o bufão trata com irreverência e medo.

A relação de cada indivíduo com sua banda é muito forte. O bufão tem força na banda. Solitário, ele é frágil e facilmente exposto às humilhações da sociedade. Quando um membro da banda é acariciado ou agredido, toda a banda reage, sente como se fosse com ela.

REFERÊNCIA

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.

Representação de um coro grego



Fonte: Apaixonados por História (Blog)

Texto 3: *Quem são os bufões hoje?*

Partindo da sugestão de Gaulier de que, para reencontrar o bufão, temos que buscar a blasfêmia de hoje. Podemos, assim, relacionar estes bandos, hoje, no Brasil, com as manifestações populares de junho de 2013, as manifestações do *Oc-cupy Wall Street*, em Nova Iorque, desde 2011 e daí em diante, no mundo inteiro; com as Paradas Gay; dos acampamentos dos sem-terra; das ocupações de prédios abandonados e a ocupação cultural de grupos ativistas, de famílias de moradores, dos sem-teto; das ações de pichadores, grafiteiros, cartunistas e *performers*; e assim com toda a espécie de movimentos de grupos e causas sociais que se organizam em coletivos para reivindicar seus propósitos políticos e sociais. Algo que mescla diversão com rebelião.

Blasfemar é o ato-fala de alguém que insulta ou ofende uma divindade, a religião ou aquilo que é considerado sagrado e respeitável. A blasfêmia, em algumas culturas, ainda é considerada um crime com punição de morte. Blasfemar é desafiar as leis divinas ou qualquer pessoa que mereça reverência. Blasfemar é um pecado.

No teatro dos bufões blasfemar ganha uma outra dimensão, embora guarde o prazer do risco e do desafio. Para o bufão de hoje, acredito, tem que jogar com as denúncias das blasfêmias contra a vida social e política. Quando assistimos hoje o panteão dos políticos brasileiros, cuja banalização da corrupção tomou dimensões incalculáveis, podemos imaginar como e quem o bufão escolheria para parodiar e denunciar. Temos um bando deles! A diversão é certa, mas a maior diversão ainda é dismantelar as suas estratégias, suas falas, suas crenças e suas ações, mesmo que seja no plano ficcional.

Impossível não relacionar a blasfêmia com a profanação vista por Agambem, no Elogio à Profanação. Pelo menos duas ideias estão entrelaçadas: a de que devemos preservar a capacidade de jogar e amar a infância, além de que devemos praticar a profanação, mas num mundo em que tudo é negociado, o que profanar?

Jogar com o bufão pede ainda que o ator atue como uma criança que brinca de casinha. Nesse resgate do “estado da infância” o ator pode falar e fazer o que quiser na sua luta pelo riso. E requer uma predisposição do artista de virar as coisas do avesso, de ver as coisas de uma perspectiva crítica e trazer o corpo todo como suporte dessas memórias. Considerando as implicações cristãs do termo recomenda-se pensar sobre a ideia da blasfêmia como uma reação crítica no contexto da arte dos bufões.

Para Gaulier, o bufão saído dos mistérios medievais era aquele a quem Deus negou a paternidade o que os levou a se chamarem de filhos do Diabo, que é o maior blasfemador de todos os tempos. Com essa afirmação bastante controversa, Gaulier toma algo que é muito sério, quase inquestionável e satiriza impiedosamente. Rir disso significa questionar as crenças mais arraigadas na sociedade e ridicularizar as convicções mais profundas, assim como o papel simbólico do Bobo da corte desempenhava a função simultânea de denúncia e diversão sem esquecer da poesia.

Se nele tudo é grosseiro e debochado, onde fica a poesia? Lecoq diz que se deve mesclar a paródia com grandes textos poéticos. Com Gaulier, em um workshop que fiz em Porto Alegre, em 1997, participei de uma procissão com muitos anões e outras figuras cantando “mãe menininha do Cantuá” entremeados aos recorrentes gritos enunciados que remetiam a uma notícia recente, a da morte de um índio incendiado por jovens neonazistas em Brasília. O fato doloroso e inexplicável era lembrado com frases tiradas dos jornais, ditas pelos adolescentes: “Eu não sabia que era um índio!”. Aquela procissão com aquele bando de bufões estranhos, caminhando juntos como em um enterro, cantando aquela doce música brasileira ganhava, assim, uma grandeza poética!

Tanto para Lecoq como para Gaulier, o bufão vive em bandos e é entre seus pares que ele ganha o poder. Um bando é dirigido por um chefe e no jogo que ele propuser todos o apoiarão. O bando funciona como um coro grego invertido, ou, ainda, como nos antigos rituais eles inventam ritos totalmente incompreensíveis, com estranhas procissões, com cerimônias particulares e desfiles com tambores.

REFERÊNCIA

LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. *In*: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (orgs.). **O bufão e suas artes**: artesanaria, disfunção e soberania. 1 ed. Judiaí: Paco, 2017, p. 22-24.

ANEXO C – Depoimentos

Abaixo segue a transcrição das respostas e depoimentos registrados no questionário de avaliação da disciplina realizada pelos alunos. Ordem das perguntas: 1. *O que é bufão?*; 2. *O que você mais gostou do processo?*; 3. *O que você menos gostou do processo?*.

1. Um personagem que pode e faz críticas engraçadas sobre qualquer assunto seja ele: político, histórico, social e imaginário. 2. Que é bom aprender sobre isso. Que foi uma *experiencia* boa e foi engraçado e divertido. 3. [Nada escreveu]. (A.V.)

1. Bufão é uma pessoa que faz expressão facial no rosto. Tem movimentos estranhos no corpo. 2. eu gostei quando a mulher se vestiu de bufão e também as aulas são *baste* boa. 3. eu não gostei porque eu tinha que fazer as *coisa* porque sou pouco tímida. (J.S.)

1. É como se fosse o avô dos palhaços sendo que o bufão é mais exagerado na forma de vestir, falar e se expressar. 2. As imitações que fizemos de uma imagem bufônica. As atividades na sala (algumas). As fotos que tiramos. 3. Da personagem Raquel interpretando o bufão. Andar de ponta de pé. (M.V.)

1. Bufão é um tipo de pessoa que faz o Bufão ser engraçado e brincalhão. 2. Gostei da mulher que *em mitou* um Bufão e, também de *agente em mitar* um Bufão e agir como eles. 3. eu menos gostei foi de ter que tá *i mitando* o Bufão. (A.B.)

1. um bufão *e* uma coisa que você *interpretar* suas característica sua forma e ele usar muita criatividade até mesmo ele interage com o público ele precisa do Público *pra* fazer uma Imagem Bufônica. 2. Das Imagens do nosso corpo / Da mulher que *interpretou* o Bufão / E dos momentos de conversa. 3. Tio tudo foi bom *de mais oque* eu menos gostei foi da Mulher deu um pouco de medo. E também de como ela agia. Eu acho que só isso mesmo. (C.B.)

1. É um bobo da corte que ele usa um cajado que simboliza o poder dele como se fosse um Rei e etc. *ele tbm* faz uma cara sei lá e ele *tipo* desmonta o corpo como se tivesse um peso na coluna. 2. *á* o corpo que se *inverga* e o Bufão mesmo e a cara e o jeito que agir. 3. No dia que apareceu uma aqui eu me assustei e *tbm* o jeito que eles fala e a parte que o bufão faz não gostei muito. (K.V.)

1. É um cara que faz *dus-ta-ta-queda-turu-turu-to tatadududu*. 2. As aulas, a bufona e Carol dançando. 3. A falta de participação dos colegas. (L.R.)

1. Bufão é uma arte de *espreções* fantásticas e esses Bufões ficaram por fora da sociedade porque ninguém aceitava eles porque eles *tim* uma forma diferente. 2. Da mulher Bufônica. Das formas que a gente imitava os Bufões. Das brincadeira. 3. Gostei de TUDO. (W.V.)

1. Bufão *e pra me* um palhaço cheio de emoções e sentimentos bizarros, um pessoal sem limites. 2. gostei da minha imagem / gostei de como usei ela / gostei de saber *oque* ela me transmite. 3. Não tem nada de que não gostei Porque tudo *pra me* foi experiência boa. (I.C.)

1. Bufão é um bobo da corte. 2. Das brincadeiras / dos exercícios e das performance. 3. Do bufão / de ter só uma aula por semana / de eu não *tar* com *animo* de participar da aula *pq* eu gostando ou não a aula era muito legal. (B.M.)

1. Bufão é um boneco diferenciado com características diferentes. 2. A brincadeira do ZAP, a boneca Bufônica imitar o Bufão e um beijar o outro. 3. Andar com o pé troncho / Ficar rodando. (D.P.)

1. é um tipo de palhaço, *mais* com características diferentes. 2. Da Bufona que veio mostrar o que é Bufão / Das aulas de imitar e de andar em círculos com gestos nos pés. 3. [Nada escreveu]. (C.B.)

1. [Nada escreveu]. 2. eu gostei das técnicas do Bufão, a pesquisa e as imitações das fotos. 3. Eu não gostei muito foi na hora de exagerar a imitação da foto, bater uma foto sua em casa e que era obrigatório fazer esse trabalho por conta da nota. (S.B.)

1. uma pessoa grotesca que critica algo com palavrões gritando não tendo vergonha de nada. 2. A interação com as pessoas / a bufona que veio até a sala / o fato da aula ser diferente de todas. 3. fazer coisas que me deixa com vergonha / as fotos. (K.W.)

