

FERNANDA MORETO FERNANDES

LEVANDO A SÉRIO A PALHAÇADA: um estudo da natureza
ambivalente do riso.

Belo Horizonte

2012

FERNANDA MORETO FERNANDES

LEVANDO A SÉRIO A PALHAÇADA: um estudo da natureza
ambivalente do riso.

Dissertação apresenta ao curso de Mestrado em
Antropologia Social da Universidade Federal de Minas
Gerais.

Orientador Prof. Dr. Eduardo Viana Vargas.

Belo Horizonte

2012

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
1 HISTÓRIA SOCIAL DO RISO	9
1.1. O riso na Antiguidade	9
1.2. O riso na Idade Média	11
1.3. O riso no Renascimento	19
1.4. O riso na Modernidade	25
2 FIGURAS DO RISO	36
2.1. Bufões e Bobos da Corte	36
2.2. Palhaço	40
2.3. Trickster	47
3 O RISO E OS INTELECTUAIS	53
3.1. Abordagem filosófica	54
3.2. Abordagem antropológica – relações jocosas	59
4 RESPEITÁVEL PÚBLICO	70
4.2. Que graça quem tem isso?	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
GLOSSÁRIO DE PALHAÇOS	92

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo discutir o riso e como ele atua no processo de questionamento de nossos valores. Para tanto, elegi o palhaço, seu agente por excelência, como personagem privilegiado a me ajudar a compreender este processo, uma vez que o palhaço provoca o riso justamente na inversão do normativo. Discutirei também o riso em seu contexto histórico-social e antropológico, valendo de figuras como o bufão e o bobo da corte no intuito de compreender como esses personagens contribuíram para a formação e atuação do palhaço.

ABSTRACT

This dissertation intends to discuss the laughing and how it acts in our value questioning process. For that, I elected the clown, its agent per excellence, as the privileged character for the process understanding, once the clown provokes the laughing precisely in the inversion of the normativeness. We will discuss, besides that, the laughing in its sociohistorical context and anthropological point-of-view, referring to the buffoon and the jester for understanding how these characters contributed to the clown's acting and formation.

INTRODUÇÃO

Desde Mauss¹, tornou-se comum afirmar que para entendermos uma sociedade devemos observar a maneira com que seus membros se utilizam de seus corpos. O mesmo pode ser dito para o riso.

O riso, ao passo que nos explicita comportamentos inseridos no interior de uma coletividade, produz um sentimento de identificação com uma determinada visão de mundo. Compreender o que um determinado grupo entende por risível é uma forma de decifrar os códigos sociais que o governa e a maneira com que o mesmo se porta e encara o mundo.

Ao longo da história o riso apresentou diversos significados e funções. Uma dessas funções é justamente a de contestar a ordem estabelecida, apontar falhas e fazer críticas. A maneira com que o riso é usado como instrumento de questionamento social muito me instiga, sendo o objeto desta pesquisa.

Uma vez que a proposta é pensar o riso e como este atua no processo de questionamento de nossos valores, elegi o palhaço, seu agente por excelência, como a figura que me ajudará a entender todo este processo, já que o palhaço provoca o riso justamente na inversão do normativo.

Em um primeiro momento, o tema desta dissertação voltava-se para o estudo do corpo, tanto no teatro quanto no circo. Comecei minha pesquisa pelo circo, movida pela familiaridade com suas técnicas, até que me deparei com a figura do palhaço e sua linguagem peculiar. Aprofundando seu estudo encontrei um universo totalmente distinto da visão que sempre possuí desta arte, vinculada à imagem do palhaço tradicional de circo, o que foi determinante para minha escolha.

Percebi que o palhaço é o personagem que encontramos nos lugares em seja necessário rever nossa relação com o mundo, lugares em que seja necessária

¹ MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

a transformação. O palhaço expõe tanto os avessos de si quanto das relações que configuram nosso cotidiano.

Assim, observar a atuação do palhaço é uma boa maneira de entender o funcionamento de nossa sociedade, uma vez que o mesmo é aquele que põe a cara a tapa, expõe toda sua estupidez e tolice, revelando, assim, a nossa. Uma vez encantada por esse ser tão ambíguo, que inspira temor e admiração, optei por melhor conhecer seu processo de formação e sua característica mais imediata – provocar o riso.

Primeiro passo seria então eleger um campo. Não procurava apenas o riso no seu sentido de entretenimento, por mais válido que seja; buscava um tipo específico de riso, um riso contestador, que apontava as falhas, brincava com as normas e burlava as regras. Assim, o espaço do circo tradicional não me pareceu o mais adequado.

No circo nos deparamos com o duelo de palhaços que, através de artimanhas, procuram mostra-se mais esperto do que o outro, o que gera uma infinidade de gags, tropeços, tortas na cara; fato que também provoca o riso, mas não nos faz refletir sobre nossa realidade.

Certa vez, no festival internacional de circo de Mariana do ano de 2010, me deparei com o espetáculo “Cuidado: um payaso malo puede arruinar tu vida!” do palhaço argentino Chacovachi.

A apresentação se dava em frente a uma Igreja da cidade de Mariana e o palhaço, vestido com uma túnica que lembrava as vestes de um padre, indagava ao público se ele seria capaz de furar um balão de ar sem estourá-lo. A platéia, veemente afirmou que sim, e o palhaço então pressionou a agulha contra o balão e o mesmo estourou, o que, por sua vez, também causou riso, devido ao insucesso do número.

Chacovachi explicou que o fato de usar aquela roupa, subir em cima de um tablado e estar em uma posição de orador, não faz dele o senhor da verdade, nem nos abriga a acreditar em tudo o que ele diz. Claro que, logo depois, fez o seu número, sem estourar o balão, mas, de forma bem direta, deixou sua

crítica à instituição religiosa. Em outra situação, talvez, essas palavras gerariam discussão, mas, por terem vindo de um palhaço, figura displicente aos códigos de etiqueta, a mesma foi recebida sem grandes alardes. Houve murmurinhos, mas que logo foram dispersados com a continuidade do espetáculo.

Nesse momento, percebi que o espaço do circo-teatro seria o local mais propício para o desenvolvimento da minha pesquisa, que se deu numa acolhedora companhia de palhaços, a Cia Circunstância.

A Companhia Circunstância é formada por artistas que têm em comum a entrega à “arte de palhaços”. Seu repertório conta com espetáculos, intervenções e oficinas realizadas em Minas Gerais e em outros estados brasileiros. É composta por quatro integrantes: Diogo Dias – “Alegria Também”, Evandro Heringer – “Repimboca”, Luciano Antinarelli – “Guimba” e Miguel Safe – “Bambulino”.

O grupo marcou presença em diversos eventos artísticos nacionais e também realiza ações independentes pelo Brasil afora, como a expedição a bordo de um fusca azul 73 pelo sul da Bahia passando por Prado, Cumuruxatiba, Arraial D’ajuda e Trancoso, além de Conceição da Barra e Itaúnas (Espírito Santo). A Companhia sempre investiu em formas autônomas de manutenção e produção, mantendo parcerias com produtores, dialogando junto a redes colaborativas e apostando na arte de rua como foco importante de divulgação e auto-sustentabilidade.

Em 2009, o grupo foi contemplado com o prêmio FUNARTE ARTES CÊNICAS NA RUA, e circulou com o espetáculo “Palhaços à Vista” por Ouro Preto, Mariana, Santo Antônio do Leite, Cachoeira do Campo, Antônio Pereira e Santa Rita de Ouro Preto, finalizando em Belo Horizonte, momentos que tive a oportunidade de acompanhar.

O fato do grupo se apresentar em locais públicos foi determinante para a sua escolha. Por não estarem debaixo de uma lona atraem, mais facilmente, desde crianças, idosos, moradores de rua ou transeuntes que passam pelo local e param alguns minutos para ver o que estava acontecendo.

Assim, por não se tratar de um local formal de apresentação, com delimitação de espaço e locação do público em arquibancadas, o diálogo do palhaço com seu expectador ocorre de maneira direta, sendo benéfico para a pesquisa, uma vez que tenho a oportunidade de observar de que maneira a atuação do palhaço interfere no cotidiano das pessoas. No mais, a Companhia Circunstância tem por interesse o debate quanto à ética do palhaço, em discutir qual o limite do mesmo, em saber até que ponto sua licenciosidade lhe permite o escárnio.

Quanto ao espetáculo que acompanhei, esclarece o próprio grupo que, “Palhaços à Vista” é um espetáculo de repertório, números de picadeiro e reprises, que vem se transformando ao longo do tempo. Em síntese, o enredo conta a história de quatro palhaços herdeiros de um “cirquinho” que dão o melhor de si para manter a tradição com alegria e dignidade. Buscando sempre dialogar com o público, cada palhaço experimenta o prazer de estar no centro do picadeiro, no risco do agora e, não raro, de brincar com a ordem estabelecida através de travessuras e confusões.

O processo artístico de criação deste trabalho vem sendo realizado desde a fundação do grupo, de forma autônoma, em contato direto com o público, em “passeio de palhaços” e apresentações em espaços públicos e privados. A partir dessas experimentações, foram desenvolvidos estudos e treinamentos de técnicas como malabarismo, mímica, acrobacia, música e jogos de improvisação, aliados a oficinas e vivências com importantes mestres da arte da palhaçaria.

Uma vez definido o tema e escolhido o objeto da pesquisa, dediquei-me, no capítulo um, a sintetizar a história social do riso, perpassando por suas prerrogativas e funções. Volto, de maneira rápida, a Antiguidade, a Idade Média e a Renascença, para, por fim, chegar à atualidade, tendo por objetivo destacar a maneira com que o riso podia ser usado como instrumento de questionamento de valores, função esta que pretendo investigar no decorrer da pesquisa.

No capítulo dois elenquei algumas figuras do riso, como o bufão, o bobo da corte, demonstrando suas funções até dedicar-me à figura do palhaço, analisando seu surgimento e sua atuação, para demonstrar como este, por vezes, valeu-se do riso pelo seu viés também contestador. No capítulo três discorro a respeito de alguns intelectuais, tanto no campo da filosofia quanto da antropologia, que estudaram o riso e observaram que o mesmo muito contribui para entendermos a maneira com que os membros de um determinado grupo se relacionam, para, por fim, adentrar no meu estudo propriamente dito, momento no qual discorro sobre a Companhia de palhaços que acompanhei, para, por fim, apontar minhas considerações finais quanto ao tema proposto.

1 HISTÓRIA SOCIAL DO RISO

Para entendermos as diversas possibilidades que o riso nos oferece precisamos compreender como foi, outrora, utilizado. Assim, passo agora ao estudo do riso voltado para sua atuação nos diferentes momentos históricos. Não me proponho aqui a fazer uma história extensa e completa do riso. Sem esquivar-me de sua complexidade, tenho por intuito analisar mais cautelosamente o riso quando utilizado para fins de contestação social.

Ao falar, de forma sintética, do riso na Antiguidade, na Idade Média, no Renascimento e na atualidade, tento resgatar, sobretudo, o que a sociedade achava do riso, as posições teóricas a seu respeito e como, em suas várias formas, o riso funcionava.

Ao visitar autores que se dedicam ao estudo do riso encontrei, recorrentemente, referência a George Minois e Mikhail Bakhtin, elegendo os mesmos como bibliografia privilegiada, o que será observado no decorrer do capítulo.

1.1. O riso na Antiguidade

Com os gregos encontramos uma concepção divina do riso. Mitologia, festa e riso apresentam-se inseparáveis. Através da festa, temos uma reatualização dos mitos, que ao serem representados, ganham eficácia. O riso festivo é a manifestação do contato com o divino. Simula o retorno ao caos original, tendo por finalidade pedir proteção aos deuses.

Durante as festas, as danças são comumente acompanhadas de gritos e deboches. A inversão segue o mesmo rumo. Escravos desfrutam de grande liberdade, podendo fazer-se servir pelos seus senhores. A desordem é fundamental para se restabelecer a ordem, que geralmente se dá quando, no fim da festa, ocorre o sacrifício de um servo escolhido como a manifestação do

caos. Da mesma maneira que o mal é indispensável ao bem, o caos é indispensável à ordem.

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio.²

O riso, assim, apresenta-se como um meio de exorcizar a bestialidade original, uma experimentação ritualizada da desordem.

No que concerne ao *risus* romano, a sátira e o riso apresentam-se como principal característica. Atribuem-se tais elementos às festas rurais que aliavam o riso ao culto da fertilidade. Nessas ocasiões dá-se livre curso ao riso desenfreado, injúrias, agressões verbais, enfim, uma orgia de grosserias cômicas.

É na sátira que eclode o riso romano. Seus alvos são morais, sociais e políticos, sendo por essência conservadora. Também em Roma, o riso mostra-se contrário à inovação. A quebra da norma e da convenção suscita a troça, a hilaridade.

A comédia romana apresenta um gênero conservador que ataca vícios e defeitos. Encontramos comumente a trama do escravo astuto que engana seu dono e o escárnio com relação aos velhos avaros que monopolizam o dinheiro da família, sendo uma contestação do poder despótico.

A comédia serve de válvula de escape da sociedade. As condutas de substituição têm importante papel apaziguador; descarregando, pelo riso, o excesso de energia hostil. Através do festivo e do teatral procura-se dissolver o

² MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 31/32.

sentimento de revolta; sensação que encontramos na política do pão e circo, mesmo que não se trate propriamente de uma comédia.

Roma declina juntamente com sua capacidade de rir. O riso passa a ser definido como algo que rebaixa, que perturba, uma ameaça ao poder. O riso adquire contornos negativos, devendo ser utilizado com cautela. Com o desaparecimento do Império, os homens entram no “vale de lágrimas” que a nova religião lhes prepara.

Percebemos, assim, que rir é participar da recriação do mundo, simulando um retorno periódico ao caos original, necessário a confirmação e estabilização das normas sociais, políticas e culturais.

1.2. O riso na Idade Média

Como visto acima o riso, na Antiguidade, simulava um retorno ao caos original, em que a desordem mostrava-se fundamental para a recriação ordenada do mundo e para o reforço da regra. Também encontramos um riso conservador, que tinha por alvo a moralidade e a política. A partir da Idade Média nos deparamos com um riso que se opõe às normas sérias e ao sagrado, ligado a cultura cômica e a festas populares.

Nesse sentido, podemos afirmar que o riso medieval é antes de tudo parodístico. O homem medieval imita deformando: festa dos Loucos, Carnaval, bobos da corte, servem aos grupos como brincadeiras, zombarias; são jogos em que se reforçam valores e hierarquias invertendo-as ritualmente. O riso na festa popular escarnece não só as convenções, mas também os próprios burladores, que se renovam e renascem.

O riso opunha-se ao oficial, ao tom sério, ao religioso. Manifestações como as festas carnavalescas, cultos cômicos, bufões, tolos, anões apresentam diferença notável em relação às formas de culto e cerimônias oficiais, oferecendo uma visão distinta de mundo. Por sua vez, a festa oficial tendia a consagrar a estabilidade e a imutabilidade das regras sociais. Destacavam-se

as distinções hierárquicas, em que cada personagem ocupava um lugar correspondente ao seu nível, consagrando a desigualdade.

A festa popular, de alguma forma, marca uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve momento o homem desvinculava-se das atividades cotidianas e habituais para penetrar no domínio da liberdade utópica. A festa possuía um linguajar próprio, caracterizado por uso de grosserias e palavras injuriosas. Importante frisar que tais blasfêmias apresentavam-se como grosserias ambivalentes: ao passo que degradavam, também regeneravam e renovavam.

Nas festas carnavalescas, o povo representa a própria vida, parodiando-a; uma vida melhor, livre, transfigurada. O riso, nessa ocasião, tem um valor subversivo tolerado pelas autoridades. Nas festas, as condições sociais oficiais são zombadas e reviradas, os ritos mais sagradas são parodiados, surgem às fábulas e as farsas. Assim, essa visão cômica do mundo necessita também de um novo linguajar, no qual as grosserias desempenham um papel fundamental.

A época carnavalesca é aquela em que uma sociedade inteira se mostra, se libera pela limitação e pelo divertimento, se abre aos ataques e às críticas por meio de transposições toleráveis, e se entrega parodicamente ao movimento a fim de com ele alimentar sua ordem. Tudo se diz no disfarce, tudo se valida pela união estreita do sagrado e do bufão. A inversão é o processo que permite virar o tempo no avesso, metamorfosear a escassez em abundância, o acabamento em consumo, romper as censuras e as conveniências, em proveito da festa, dá lugar às contestações, dissolvendo-as na irrisão e na diversão coletiva.³

É possível, através do riso carnavalesco, liberar necessidades recalçadas, servindo de válvula de escape coletiva. Por esse motivo, encontramos nos cortejos figuras amedrontadoras, exóticas, que ameaçam atacar. Provocar o medo sabendo-se que é para rir é uma forma de afastar o próprio medo.

³ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, pag. 54.

O riso do carnaval é também o riso da loucura. O *bobo* e os *bufões* enaltecem uma verdadeira reviravolta de valores, trazendo a tona o sagrado e o profano. Inspira repulsa e piedade, encarna o pecado, ao mesmo tempo é inocente, irresponsável, guardado por Deus. É o bode expiatório ideal que vai ser caçado sob risos de alívio. É a imagem da desordem, do caos; nele toleram-se todas as liberdades, o que permite que o mesmo seja alvo do escárnio desenfreado e constante.

O carnaval é a segunda vida do povo, sua vida festiva, baseada no princípio do riso. Durante o carnaval é a própria vida que se representa e interpreta, sem palco e sem atores.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.⁴

Na Idade Média o riso é antes um fator de coesão do que de revolta. É a expressão cômica de uma alternativa improvável, louca, burlesca, que só vem a confirmar a importância da ordem e dos valores. Além do Carnaval encontramos outras manifestações festivas em que a contestação social e a subversão da hierarquia mostram-se presentes. É o caso da festa dos Bobos e a do Asno, que ocorriam no início do século XIII.

A festa dos Bobos surge nos meios eclesiásticos e para eles. Ocorre no fim de dezembro e é voltada aos jovens que habitam as catedrais. Permite-se que os mesmo brinquem, imitem os ofícios e entreguem-se a todo tipo de paródias, numa espécie de autoderrisão clerical. Nela observamos uma inversão de

⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, pag. 06.

papéis: pequenos clérigos ocupam o lugar dos verdadeiros dignitários, crianças do coro vestindo hábitos sacerdotais, ao passo que os titulares desempenham humildes funções. Era uma brincadeira que se prestava ao riso, mostrando que uma cultura podia, perigosamente, zombar de suas práticas religiosas, imaginando um mundo completamente diferente, em que os bobos se tornam reis.

Também na festa do Asno, que evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito, encontramos uma brincadeira paroquial. O centro da festa não é nem Maria, nem Jesus, mas o asno e seu “hinham”. O animal é vestido com uma rica capa e faz sua entrada, entoado pelos cânticos. Ao fim da cerimônia o padre, à guisa de bênção, zurrava três vezes, e os fiéis, por sua vez, respondem zurrando outras três. Canta-se, dança-se e, em seguida, a festa estende-se por toda a cidade. Assim como na dos Bobos, a festa do Asno só vem a legitimar a ordem das coisas.

Tanto na festa dos loucos quanto na do Asno, o riso, apesar de seu caráter bufo, não objetivava de forma alguma ser reduzido a uma simples burla denegridora do rito e da hierarquia religiosa. O riso, na Idade Média, é marca de coesão social, de uma sociedade segura de seus valores. Se aparenta exclusão, diz respeito aos hereges, aos descaminhados.

Em fins do século XII, estas práticas se transformam em uma licença sacrílega: a festa ou missa dos Doidos realizada nas cidades com catedral, dando lugar à eleição de um Bispo, Papa ou Rei dos Doidos. Dá-se então uma inversão total das maneiras habituais, e certos relatórios eclesiásticos mencionam “abominações e ações vergonhosas em número tão grande” que dessacralizam os lugares santos, “não somente pelas zombarias nojentas, como pelo sangue derramado”. O alto clero é despojado de suas funções em proveito do clero de irrisão, que ocupa os assentos da catedral. A partir desse momento, subverte-se a ordem da cerimônia, o ofício é reduzido de maneira burlesca, aberto ao sacrilégio e aos comportamentos orgíacos. Máscaras de faces grotescas, vestidos como mulheres, personagens bufões ou animais, dançam, cantam e se entregam a pantomimas indecentes no

coro, (...). A catedral é entregue à agressão da festa popular e a profanação se torna uma libertação absoluta, uma licença selvagem.⁵

Outro pilar da cultura cômica popular é a literatura paródica. De cunho recreativo, era criada nos momentos de lazer que proporcionavam as festas, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e licença. Não tinha por objetivo a derrisão e destruição de estatutos sociais. Para os parodistas o mundo é cômico: o riso é tão universal quanto a seriedade; é uma verdade que se conta a respeito das coisas, é um aspecto festivo do mundo em todos os seus níveis. Fábulas e farsas são as principais manifestações literárias da época.

As fábulas, pequenos contos em versos altamente obscenos e grosseiros, ao contrário do que se possa imaginar, não se destinavam ao populacho; ao contrário, eram lidos em cortes e praças e tinham por público alvo a aristocracia, os nobres e os burgueses. Tinham por objetivo fazer rir, tendo freqüentemente por personagem principal a mulher, que aparece como um ser fascinante e de sexualidade exacerbada, encontrando no pároco local o amante perfeito.

A idéia de que a natureza humana é corrompida e de que os desejos sexuais devem ser reprimidos é substituída, nas fábulas, pela procura do prazer. Diante das represálias cristãs, este humor representa um meio de apaziguar as tensões. Escarnece-se de tudo e de todos: enfermos, burgueses, clérigos e cornos. A fábula serve de mecanismo de transferência, fazendo com que o leitor zombe dos outros e ria dos esculachos feitos a seus valores e sistema cultural.

A farsa, por sua vez, é um gênero teatral apresentado ao ar livre, geralmente ligado ao Carnaval, atraindo, assim, um público mais popular e urbano. Apresenta personagens estereotipados, sendo que a mulher, o marido e o pároco formam o trio central, em torno do qual encontram-se trapaceiros e ingênuos.

⁵ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, pag. 52/53.

A farsa explora assuntos ligados à vida privada, à violação de tabus, sem apresentar juízo de valor. A mulher infiel, o marido ingênuo e o padre são personagens muito utilizados, pois encontram-se imersos em uma importante realidade social: o alto índice de mortalidade feminina e os freqüentes segundos casamentos de homens mais velhos com moças mais jovens, sendo que o excesso de jovens acaba sendo absorvido pelo clero.

Comumente, antes das representações, ocorriam as chamadas diabruras. Tal rito consistia na soltura de “diabos” pela cidade que podiam correr livremente e criar à sua volta um ambiente diabólico e desenfreado. Assim, estes que fazem um barulho dos diabos, em seguida, fariam o diabo a quatro no palco. O homem medieval sentia no riso uma vitória sobre o terror e o medo que inspiravam as forças da natureza, assim como o medo moral, das proibições e dos interditos, do poder divino, dos castigos além-túmulo, do inferno.

Esta sensação de vitória conseguida sobre o medo é elemento característico da Idade Média. Tudo o que era temível torna-se cômico. Vê-se os símbolos do poder e da violência ao avesso, as imagens cômicas da morte, os suplícios jocosos. Tal sensação tinha curta duração, durava o período da festa, mas graças às experiências vividas pelos homens nesse breve espaço de tempo, pôde o mesmo formar para si uma nova consciência sobre o mundo, fundamental para a nova visão que traria a renascença.

O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observar que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente

como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo.⁶

Como esclarece Bakhtin⁷, o riso da Idade Média não é uma sensação individual e subjetiva, é uma sensação social e universal. O homem experimenta a continuidade da vida na praça pública, misturando-se a uma multidão de todas as idades e condições, sente-se membro de um povo em estado latente de crescimento e renovação. A verdade do riso desagrade o poder, faz-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, tendo o bufão por seu porta-voz.

Os bufões e os bobos, por exemplo, assistiam sempre às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os bufões e os bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida.⁸

Numa época em que a vida concentrava-se nos ditames do Estado e da religião, em que a verdade feudal é o direito de menosprezar o trabalho servil, toda verdade que não coincidissem com as acima citadas era eliminada, desconsiderada e só admitida quando apresentada sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida.

Assim, o riso passa a apresentar uma finalidade instrumental de

lutar contra os vícios, certamente, e ridicularizá-los. Mas, além disso, de forma menos consciente, trata-se de combater a novidade, a inovação, a evolução sócio-econômica, responsável pela crescente depravação dos costumes. Urbanização, aceleração do comércio e das atividades financeiras, enriquecimento pessoal dos burgueses, prática de

⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, pag. 76.

⁷ Idem, 2008.

⁸ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pag. 207.

usura, mais conforto para a classe dos comerciantes, importância crescente das pessoas da lei: fatores de independência do indivíduo e enfraquecimento das estruturas dos grandes domínios sobre os quais a Igreja fundou um modo de existência baseado na austeridade e na solidariedade. Tudo isso começa a transformar o vale de lágrimas numa confortável sala de espera: em vez de desprezar o mundo, passa a instalar-se nele, a tornar sua condição suportável, a afirmar sua posição e seu direito.⁹

O riso, enquanto princípio degradante e regenerador, desempenhava importante papel em festas que ocorriam fora dos domínios da Igreja. Geralmente locais, muitas dessas festas absorviam alguns elementos das festas antigas pagãs, coincidindo com feiras populares e acompanhadas de glotonarias e embriaguez.

Um dos elementos mais presentes nas festas populares era a *fantasia*, a renovação das vestimentas e papéis sociais. Havia permutação do superior e inferior hierárquico – um bufão era rei, elegia-se um Papa para rir – assim como as roupas eram postas ao avesso. Era preciso inverter o superior e o inferior, colocar tudo o que se encontrava perfeito e acabado no “baixo” material e corporal para que pudesse ressurgir renovado. O ritual visava encarnar o próprio tempo que trazia, simultaneamente, a morte e a vida, transformando o novo em antigo.

Bakhtin¹⁰, em sua já citada obra, denomina de “realismo grotesco” um tipo específico de imagens da cultura popular, em que o princípio material e corporal aparece eivado de positividade. Tais princípios são percebidos como universais e populares, opondo-se a toda separação, a todo isolamento em si mesmo. O riso popular sempre esteve ligado ao baixo material e corporal, num sentido de degradação e regeneração. O riso possui um caráter ambivalente, degrada para dar lugar a um novo nascimento. Era preciso inverter, precipitar

⁹ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 222.

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

tudo o que era elevado e antigo, tudo que se apresentava como pronto e acabado.

Podemos concluir que o riso na Idade Média se constrói essencialmente a partir dos mais distintos modos de grosserias, de travestismos paródicos dos cultos oficiais, de coroações e destronamentos de bufões, que é consagrado rei pelo povo e depois devolvido ao ridículo.

O cômico se encontra unificado, pela categoria acima citada, do “realismo grotesco”, com base no princípio do *rebaixamento* do sublime, do poder e do sagrado. Até o Renascimento, é justamente este espírito carnavalesco que encontramos na obras literárias cômicas, assim como gracejos, piadas, profanação do sagrado e violação de regras oficiais. Invertendo alto e baixo, prepara-se para a ressurreição, um novo começo depois da morte. O cômico medieval é, assim, ambivalente, trata-se de rebaixar, injuriar para dar início a renovação, a um novo nascimento.

Com o Renascimento, o riso insere-se no âmbito da grande literatura, por influência de autores como Rabelais e Cervantes. Percebemos, assim, uma mudança da concepção do riso. Ele passa a ser um mistura do oficial e do não-oficial que vale tanto quanto o sério, servindo para exprimir diferentes concepções que revelam a verdade sobre o mundo e sobre o homem. O riso passa a possuir uma significação regeneradora, positiva e criadora, tornando-se expressão da consciência livre e crítica da época.

1.3. O riso no Renascimento

O período que marca a passagem do fim da Idade Média para a Renascença é repleto de crises sociais. Na metade do século XIV inicia-se a mais longa guerra da história, a Guerra dos Cem Anos. O mundo conhece uma das mais terríveis epidemias, a peste negra, que dizimara quase um terço da população; recessão econômica, conflitos dinásticos e religião abalada são apenas alguns traços deste momento.

Assim como a sociedade, o riso apresenta mudanças. Nesse período, inicia-se o processo de enfraquecimento das fronteiras entre a cultura cômica popular e a literatura dita erudita. O riso mais lúdico dos séculos XII e XIII transforma-se num riso esbaforido, contestatório, amargo, condizente com a realidade da época.

As diabruras, manifestações que ocorriam na Idade Média, multiplicam-se, tornando-se cada vez mais bufas e agressivas; tornam-se paródias sérias, em que o Diabo aparece como um alegre anfitrião. Satã, até o momento ridicularizado, adquire um sentido dúbio, sendo, por vezes, vítima de injustiças cometidas por Deus. Ao mesmo tempo em que se ri do pobre-diabo, o levam a sério.

O riso que marca a cultura ocidental no século XV é um riso de medo. Quando o mundo se torna absurdo e ameaçador, o que fazer senão rir? Rir de tudo e de todos, de Deus e do Diabo, da loucura e da morte.¹¹

Este riso agressivo e violento também faz-se presente nas festas. A sociedade fica exposta às piadas da multidão. O Carnaval, com toda sua licenciosidade, é a expressão mais apropriada de um mundo às avessas. Fantasiados, notáveis da cidade, declamavam versos satíricos contra autoridades civis e eclesiásticas. Tinham alvos certos, representavam abades, príncipes, bispos, todos com títulos cômicos, tal qual príncipe dos tolos, mãe louca. A ordem existe para ser perturbada; a hierarquia para ser invertida; o sagrado para ser profanado. Cada sociedade gera seus próprios meios e gêneros de subversão.

A loucura ganha destaque. O louco é o bode expiatório perfeito, o burro de carga, alvo de sarcasmos e apelidos, de quem é permitido rir dos males, das angústias. Figura presente no Carnaval, desafia a multidão que zomba dele e o destrói. A loucura é a marca da miséria humana, e essa miséria é rechaçada pelo riso.

¹¹ Exemplos desta investidura contra o medo é a Corrida de Tarasca, organizada em 1474, com reforço de gritos e risos; ou então a inserção do carro o “Inferno” em uma parada na cidade de Nuremberg, no ano de 1475, em que o jogo consistia justamente em tomar o carro de assalto, dando lugar a alegres extravasamentos.

Em meio à zombaria agressiva feita aos dirigentes pela ralé, adotam-se medidas repressivas a fim de assegurar a ordem e a segurança. As festas passam a ser controladas, organizadas, transformadas em espetáculos disciplinados, portadora de um riso lúdico. No fim da Idade Média

Tudo se torna mais amargo. O riso faz-se mais agressivo, a zombaria mais maldosa, a ironia mais cruel; os grandes medos suscitam risos nervosos e diabólicos. (...). De chofre, as autoridades morais sancionam; proíbem as festas parodísticas em que estronda a subversão. O riso do fim da Idade Média é marcado pela volta do diabo. E, contudo, do grande medo do século XV vai sair o enorme estrondo de riso rabelaisiano da Renascença, cujos primeiros frêmitos se misturam aos espasmos dos terrores da baixa Idade Média.¹²

A Renascença marca a rejeição da cultura oficial da Idade Média pelo riso popular, introduzindo uma visão de mundo mais dinâmica, otimista e materialista. O riso tem um poder revolucionário, criador.

A literatura atesta a nítida sensação que possuíam os contemporâneos da existência de uma grande fronteira histórica, de uma mudança radical de época. Os homens davam adeus a “Idade das Trevas” e saldavam os novos dias.

Como comenta Bakhtine,

a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura deve admiti-lo da mesma forma que ao sério:

¹² MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 240.

somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.¹³

O riso renascentista caracteriza-se, portanto, por sua significação positiva, regeneradora, criadora. É neste período que esse riso universal e alegre adentra, com sua língua “vulgar”, a grande literatura. O riso na Idade Média viveu e se desenvolveu fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. Graças ao seu caráter extra-oficial, privilégios e ausência de limites lhe foram garantidos. Com o Renascimento toda essa cultura é incorporada à literatura, às artes, sendo expressão de uma nova consciência.

O riso rabelaisiano é mais vivamente sentido, pois aponta os novos tempos, mostrando quão inúteis são as tentativas de manter a ordem fundada em preceitos tradicionais e arcaicos. É um riso que deixa atrás de si o mundo medieval e suas crenças. Sua obra é marcada por um tom burlesco, endiabrado, pela exaltação do “baixo” corporal, ligado muitas vezes a funções biológicas que, apesar de muito engraçadas, não são nada otimistas.

Rabelais não nos poupa das truculências de seu tempo: pestes, guerras, massacres, churrasco dos heréticos. É a morte que gera a vida, como diria Bakhtin. Suas histórias são engraçadas até o momento em que nos damos conta de que estas são um retrato de nosso mundo. Nesse momento, a gargalhada descompromissada torna-se um riso de impotência resignada. Rabelais nos mostra que, se é possível rir daquilo que mais tememos e menos conhecemos – a morte –, podemos então rir de tudo. Por vezes, choramos e rimos da mesma coisa sem que percebamos.

De fato, o riso de Rabelais é um manifesto, (...). É o grito de zombaria de todos aqueles que pregam uma leitura cômica do mundo, como outros pregam uma leitura protestante ou uma leitura católica. É a fundação do partido do riso, que cristaliza contra si, imediatamente, as oposições das pessoas sérias de todas as fronteiras: “rabelaisiano” é um insulto entre os reformados e os católicos, mas também entre pessoas finas, (...). Esse riso é intolerável. Esse riso gordo, que estoura como

¹³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, pag. 57.

o ribombar do trovão, cobrindo as invectivas sectárias, assoprando as páginas dos in-fólio teológico e salpicando de perdigotos as faces flácidas dos doutores, é uma blasfêmia, uma heresia – e a mais perigosa de todas: a heresia cômica. Contudo, Rabelais não diz nada mais que as farsas e fábulas da Idade Média. Diz melhor, isso é tudo. Mas ele o faz acintosamente. É isso que é imperdoável. De chofre, o riso, que no século XV se havia tornado suspeito e amargo, transforma-se em desafio. O mal está encarnado, circunscrito: é o riso rabelaisiano, o riso baixo, obsceno, que não respeita nada e que, provavelmente – asseguram seus inimigos –, não crê em nada. “Rabelaisiano” e “ateu” são, agora, termos associados – e condenados.¹⁴

Gênero cômico que surge nessa época e que merece destaque é a caricatura. Ainda era preciso estabelecer e solidificar as regras normativas quanto à beleza para que se pudesse, voluntariamente, expressar a fealdade enquanto antítese do belo e do bem. A observação das particularidades individuais e a possibilidade de se acentuar este ou aquele traço característico com finalidade cômica marca o surgimento deste estilo.

A propagação dos retratos individualizados acompanha o individualismo característico da Renascença. Cada ser é único e insubstituível, o que torna sua dignidade tão frágil. Pouca alteração é necessária para fazer oscilar ao ridículo uma fisionomia nobre; todo homem sério tem uma avesso cômico.

A exploração dessa espécie de chacota mostra-se inevitável num contexto em que se enaltecem as aparências. A *Commedia dell'arte*, com suas máscaras, contribui para fixar as regras do gênero. Espécie de Carnaval sobre o palco propõe uma metáfora caricatural da existência, pelo avesso, com seus criados que mandam nos senhores.

A Renascença também representa o período que marca o advento do humor. O riso explode em mil pedaços e seu tom burlesco, inquietante, humorístico faz

¹⁴ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 269.

ecoar uma grande sinfonia de gargalhadas insuportáveis aos ouvidos de reformadores religiosos.

Não podemos falar do riso, seja trágico ou cômico, sem mencionar Shakespeare. Em suas comédias encontramos o riso jovial, recreativo, mas sua verdadeira face encontra-se nas tragédias, nos dramas. A vida é uma sucessão de atos sem sentido; o homem é grotesco, sua condição humana é grotesca.

A loucura e o riso são elementos marcantes da obra de Shakespeare, tendo por influência nítida a obra “Elogio da Loucura” de Erasmo de Rotterdam e as imagens burlescas da Idade Média.¹⁵ Encontramos sua melhor expressão em Hamlet, onde percebemos a utilização do riso como instrumento revelador.

Na obra de Rotterdam, a Loucura é protagonista e faz um discurso em sua própria defesa. Segundo esta, o funcionamento da sociedade só é possível uma vez ser a civilização louca. A Loucura seria, portanto, a porta-voz da verdade.

Na peça de Shakespeare, a loucura forjada pelo príncipe Hamlet tem a mesma função com a verdade. Uma vez que a informação quanto à morte de seu pai deriva de um espectro, o protagonista, com o intuito de vingar a morte do pai, finge estar louco. Importante salientar que determinados comportamentos e atitudes são aceitos somente sob a proteção da loucura, conferindo ao príncipe maior liberdade de ação e expressão.

A peça que fora escrita ainda sob os cânones do renascimento – escrita entre os anos de 1598 e 1602 – nos apresenta personagens sujeitos a angústias e desesperos. Encontramos também a utilização de personagens pertencentes a diversas classes sociais, assim como o linguajar varia entre erudito e vulgar. Outra imagem recorrente é o *bobo*, que ao longo da Idade Média e do Renascimento, era entendido como aquele apto a falar a verdade através da zombaria, tornado-se, inclusive, conselheiro do rei.

¹⁵ GADELHA, Larissa Maria Avelar Costa; LUNA, Sandra. **Às avessas: a loucura racional de Shakespeare e Erasmo de Rotterdam**. Disponível em: <www.prac.ufpb.br/anais/xenex>. Acesso em: 10 de agosto de 2010.

Em Hamlet o *bobo* é rei, como a figura de Claudio, tio de Hamlet, tratado por fraca, que age de forma ardil para usurpar o poder. Encontramos na peça uma referência clara a tal afirmação: ato III, cena IV, Hamlet a respeito de seu tio – “um rei palhaço (...), um rei de trapos e retalhos”¹⁶, fazendo alusão direta a vestimenta dos bobos.

Outro resgate de imagens medievais encontramos em Ricardo III, descrito como uma verdadeira anomalia. Como sabido, o grotesco sempre representara uma forma de divertimento, não obstante os Reis possuírem em suas cortes aleijados, corcundas, anões, com o intuito de entretenimento.

De acordo com Georges Minois¹⁷, o grande homem do teatro shakespeariano fora *Sir John Falstaff*, sujeito odioso, medroso, fanfarrão e mentiroso, de quem se ri e faz rir. Ele é o riso rabelaisiano por excelência. Comete apenas um erro, qual seja, confiar na palavra de um político que assim que se torna o respeitável Henrique V o rejeita, assim como rejeita e mata o riso. Esta cena demonstra a reviravolta cultural européia do fim do século XVI.

1.4. O riso na Modernidade

Segundo Bakhtin, o riso do século XVII e seguintes pode ser caracterizado da seguinte maneira: diferindo do Renascimento, o riso não pode ser encarado como uma forma universal de concepção do mundo; deve referir-se apenas a certos aspectos da vida social, o que é essencial e importante não pode ser cômico. Não deve exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo. Apenas o tom sério é adequado. Na literatura, atribui-se ao riso um lugar entre os gêneros menores.

Nesse sentido, se o século XVI marca o apogeu da história do riso, os séculos seguintes marcam sua degradação. No século XVII temos a estabilização do regime da monarquia absoluta que encontrou sua expressão ideológica na

¹⁶SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Editora Abril S.A Cultural e Industrial, 1976.

¹⁷MINOIS, Georges. *Historia do riso e do escárnio*. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

filosofia racionalista de Descartes e na estética classicista. Nessa nova cultura oficial predomina a estabilidade das tendências, seu caráter sério e unilateral.

A ambivalência do grotesco torna-se inadmissível, razão pela qual vê sua natureza ser alterada e mortificada. O grotesco, ligado à cultura popular cômica, dela separava-se ou reduzia-se ao nível do cômico de baixa qualidade. Os ritos e espetáculos carnavalescos assistem um processo de arrefecimento. A festa torna-se particular, doméstica.

A partir da idade clássica, o processo de decomposição do riso nas festas populares já está coordenado (...). O riso, expurgado dos seus elementos alegres, das grosserias e exageros bufos da sua base obscena e escatológica, tende a reduzir-se ao espírito, à ironia pura que se exerce em detrimento das individualidades e costumes típicos. (...). Assim, o cômico entra na fase da dessociação: privatiza-se, torna-se “civilizado” e aleatório. Com o processo de empobrecimento do mundo carnavalesco, o cômico perde sua característica pública e coletiva, metamorfoseia-se em prazer subjetivo diante deste ou daquele fato divertido isolado; (...).¹⁸

Não é através do riso que se fundam as bases de uma civilização estável. Assim, o grotesco começa, paulatinamente, a afastar-se da cultura popular da praça pública. As bufonarias, com sua lógica ao avesso, são logo refreadas. O bobo não tem mais lugar ao lado de um soberano divino.

A loucura também sofre com os novos tempos. Após a queima dos feiticeiros, a ordem do dia é o encarceramento dos loucos. Trata-se de uma questão de ordem pública e de salubridade. Sendo o carnaval uma espécie de loucura coletiva, o mesmo sofre retaliações, resiste, adapta-se e ressurgiu na profusão de seus símbolos e imagens.

O riso não é mais que uma manifestação aviltante e que despreza a vaidade e orgulho dos espíritos pequenos. De visão global da existência, ele se transformou em procedimento intelectual da crítica, instrumento destruidor a serviço da razão. Para Rabelais, todo mundo pode rir; para Voltaire, o mundo é

¹⁸ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005, pag. 114.

risível. Na Renascença, todos podem rir, com acentos diferentes, por que o riso é próprio do homem e essência da vida. Na época clássica, muitos não riem mais. Os responsáveis, as autoridades defendem a ordem, a grandeza, a imobilidade das instituições, valores e crenças de um mundo, enfim, civilizado. Essa atitude exige seriedade, já que o riso é o movimento, o desequilíbrio, o caos. O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido a função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d'Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano. Isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência dos juízos severos que fazem incidir sobre ele os defensores dos valores estabelecidos. Degustemos agora o riso novo.¹⁹

O desenvolvimento da consciência reflexiva faz com que o riso perca, cada vez mais, sua dimensão corporal, e adquira uma função instrumental – crítica religiosa, política e social, onde a ironia substitui a blague e o humor as grosserias. O homem do século XVIII compreende que deve controlar o riso. Assim, sua utilização torna-se consciente, com finalidades precisas. Com a ironia e o humor, o riso refina-se e suas manifestações coletivas estão mais disciplinadas, normalizadas, uma vez que a zombaria faz estragos. Quando não instrumentalizado, reduz-se a espetáculos, a festa sob vigilância.

O riso participa de todos os combates travados neste século, exprime contestações, desordens, exige liberações, ameaça com bufonarias e caricaturas. O riso assimila-se ao caos. Mas esse riso burlesco é ao mesmo tempo moral, pois denuncia o absurdo, os excessos, as injustiças. Acontece que, para restaurar a ordem, esse riso não era aceitável. Uma gargalhada não pode durar eternamente. O sério deve readquirir seus direitos.

Segundo Bakhtine, isso se deve

ao processo de decomposição do riso que ocorre no século XVII. O domínio do riso retrai-se cada vez mais, perde seu universalismo. De um lado, emparelha-se com o típico, com o generalizado, com o mediano, com o banal; de outro, defronta-

¹⁹ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 363.

se com a invectiva pessoal, ou seja, é dirigido a uma pessoa específica. A individualidade histórica universal cessa de ser alvo do riso. Progressivamente, o universalismo cômico do tipo carnavalesco torna-se incompreensível.²⁰

Assim, a invasão da linguagem por termos populares e chulos inquieta a elite intelectual. A língua deve permanecer como barreira social. O cômico oficial e o clandestino, mais uma vez, traduz um confronto entre as concepções da sociedade. O oficial visa, por meio da ironia, reforçar a norma excluindo os desvios, tendo alvos precisos; enquanto que o popular, de visão mais geral, dirige-se ao mundo em sua totalidade, passando de bufonarias grosseiras ao humor delicado.

Numa época marcada pela busca do progresso e evolução, o refinamento do riso traduz-se na ironia. A ironia é a atitude daquele que compreende o mundo, ou julga compreendê-lo, e como o indivíduo tornou-se sensato e seguro de si, permite-se zombar.

O riso do século XVIII demarca a ascensão social. O homem dotado de humor é um homem livre, uma vez que o riso agora é uma atitude voluntária e consciente, mas ainda uma arma, pois pode ridicularizar e, na sociedade aristocrática, o ridículo mata, ou então, como diria Voltaire, a zombaria é um substituto da violência física.²¹

Nesse sentido, o riso coletivo, como antes já mencionado, sofre pressão no intuito de se suprimir a desordem. Surgindo de uma forma espontânea e em lugares e datas imprecisas seu controle revela-se difícil; mas quando oficializada a festa, com suas datas pré-determinadas, o controle por parte das autoridades mostra-se mais fácil.

Verdade é que, seja o riso a consolidação da ordem moral desempenhando uma função de válvula de escape ou seja simplesmente uma forma de

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, pag. 120.

²¹ VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância: a propósito da morte de Jean Calas**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

contestação pela liberação de pulsões e desejos, a desordem que a alegria desenfreada instala pode oferecer ameaça à ordem estabelecida.

Válvulas de escape não são suficientes, e numa época marcada pelo enfraquecimento das instituições, temos o riso popular que, no fim do século XVIII não perdeu seu traço contestador, aliado a ironia aristocrática, que cada vez mais debate os valores tradicionais.

Essa época não é, aliás, mais maldosa que qualquer outra; se as pessoas zombam, é porque acreditam, enfim, ser donas de seu destino. A zombaria generalizada, no século XVIII, testemunha uma sociedade que, depois das dúvidas da “crise de consciência européia” (entre 1680 e 1710), pensa ter encontrado, com a razão crítica, o caminho para o progresso, para a verdade, para a civilização. A razão está morta; o bom senso prospera, prolifera e ri das fraquezas passadas, dessas miragens, dessas brumas que se dissipam no amanhecer de uma nova era. A razão acorda e ri desses sonhos. E, como o riso agora está policiado, ela ri docemente, com inteligência – faz ironia.²²

O século XIX assiste o avanço da vida política rumo à democracia. O jogo político refina e aperfeiçoa suas técnicas. Saber rir é sinônimo de nobreza, requinte, boas maneiras, sendo a zombaria velada muito utilizada nos debates revolucionários.

A caricatura ganha força e torna-se um importante meio de debate. Utiliza elementos populares para alcançar o grande público e serve de maravilhosa escrita aos iletrados, colocando em cena tipos coletivos. Pelo desenho, atribui-se de maneira muito concreta, valores degenerescentes aos personagens, retratando o ridículo.

É na sátira política que o riso vai se deleitar. O início da democracia, as discussões parlamentares, a liberdade de imprensa criam as condições ideais para que a ironia venha a ser convidada a participar. Como comenta Georges

²² MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 421.

Balandier, o riso, ao passo que ridiculariza os adversários, pode contribuir para a tolerância dos abusos, vez que traz leveza aos fatos, reduzindo as tensões.²³

O século XX provou ser possível ao homem rir de tudo. Marcado por guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, desemprego, ameaças atômicas, o riso ainda assim manteve seu espaço. Um espaço agora globalizado, midiático, padronizado e comercializado. Nas propagandas, tudo é pretexto para brincadeiras. No teatro, multiplicam-se os espetáculos cômicos. Em 1998, Roberto Benigni aborda pelo riso o tema do holocausto em *A vida é bela*.

Depois da guerra o Teatro Expressionista salienta o niilismo. O mundo torna-se demasiado grotesco e desumano que o trágico mostra-se ultrapassado. Em 1971 Martin Esslin consagra o Teatro do Absurdo. Diversos dramaturgos compartilham essa temática. Diante das peças de Beckett rimos sem saber o porquê, uma vez que o riso é a única reação diante de tamanho desastre de sentido.

O burlesco interroga o século XX, mesmo pessimista e com aparência de blasfêmia.

É aí que o riso da comédia moderna, esse riso eminentemente sério e grave, pode desempenhar função terapêutica. Ele não tem nada de divertido; é um tratamento de choque para os espíritos fim-de-século, neurastênicos e desiludidos. É um riso nervoso, que deveria provocar uma reação salutar, a menos que deixe a pessoa completamente abatida. O teatro contemporâneo não tem mais comédia nem tragédia: ele representa “peças”, que são pedaços de vida tragicômicos grotesco-burlesco. É o fim da grande segregação entre o nobre trágico e o vulgar cômico que perdura desde os gregos. E sendo o teatro a imagem da vida, essa transformação reflete a grande evolução do século XX, que viu o riso invadir, aos poucos, todos os domínios e misturar-se intimamente com toda

²³ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

a existência, sob a forma de uma derrisão latente e generalizada.²⁴

O século XX também foi o século do cinema. Podemos afirmar que a derrisão proporcionada por esta arte é um dos motivos que levam as pessoas a saírem do conforto de seu lar para apartar-se em salas escuras. Diante de histórias inventadas, o homem comove-se pelo que, na vida real, o deixaria indiferente. Isso porque o cinema lhe oferece a necessária separação em relação ao mundo, o distanciamento ideal que lhe permite um medo agradável, lágrimas indolores e um riso sem controle, uma vez que todos esses sentimentos estão dissociados da existência do expectador. No cinema o riso é mais puro, pois a ilusão é completa. O cinema contribuiu para percebermos que podemos sim rir da miséria, da fome, da ditadura, da idiotia.

Não necessitamos mais da caricatura. O mundo é uma caricatura. Na era do *nonsense*, o absurdo tornou-se um dos motores do cômico atual e o riso mudou de natureza, agora utilitário.

Gilles Lipovetsky afirma que apenas a sociedade pós-moderna pode ser classificada de humorística, uma vez que só ela se propôs a dissolver a oposição entre o sério e o não sério.²⁵ O humor que se instala esvazia o negativo; não mais critica ou escarnece a sociedade, nem repousa num fundo de amargura ou tristeza. O humor contemporâneo não tem por ambição ser profundo.

O riso, com todos os seus excessos e exuberâncias está desvalorizado. De uma atitude declaradamente distanciada dos acontecimentos, a adversidade é atenuada com seu humor irreverente e audacioso, que nos seduz com sua simpatia. Estamos mais preocupados com a animação propiciada pela personalização da fantasia do que com a emancipação séria. À medida que as grosserias se generalizam elas perdem sua característica transgressiva, pois se banalizam.

²⁴ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 587.

²⁵ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005.

O cômico se espiritualiza. O outro deixa de ser alvo de zombarias e sarcasmos privilegiados, ao passo que o eu torna-se o alvo de escárnio e autodepreciação.

O personagem cômico não ressaltava mais o burlesco (...), a sua graça não procede mais da inadaptação nem da subversão das lógicas, mas, sim, da própria reflexividade, da hiperconsciência narcísica, libidinal e corporal. A personagem burlesca é inconsciente da imagem que oferece ao outro, causa riso apesar de si mesma, sem se observar, sem se ver agir; são as situações absurdas que ela cria e as gags que desencadeia de acordo com uma mecânica irremediável que são cômicas.²⁶

Com o humor narcísico, por sua vez, o homem faz rir analisando a si mesmo, dissecando seu próprio ridículo. É a consciência de si mesmo que se tornou objeto de riso e não mais as excentricidades alheias.

Produto de consumo de valor inestimável, depois de registrado e etiquetado, é vendido pelo mundo inteiro. Juntamente com ele, sua parceira inseparável: a festa; seja qual motivo for – aniversários, dias das mães, Ano Novo, festa do vinho, da grama e do presunto, não importa. O importante é rir.

O riso é receita eleitoral, argumento publicitário, garantia de audiência, prescrição médica, indicador de sucesso.

Como visto acima, o riso associava-se à oposição, à zombaria subversiva, estando à margem da vida oficial, que evoluía num quadro sério e solene, constantemente vigiada pelo poder. Nas democracias ocidentais modernas vemos o contrário. A derrisão em política é largamente usada e até recomendada.

A democracia aprendeu que um poder que não aceita a zombaria é fadado ao desprezo, à ameaça. Mas aprendeu também que a derrisão pode desembocar num efeito diverso – a banalização das práticas que denuncia. O humorista político atual retoma o bobo da corte. Este nunca ameaçou a monarquia, muito

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005, pag. 119.

pelo contrário. Na sociedade humorística a vez é do espetáculo. O político deve desempenhar uma comédia, pois de tragédia já basta a vida.

Assim, a festa torna-se obrigatória, tendo no riso seu parceiro necessário. A festa arcaica retorna as origens, recriando o mundo de outrora, idealizado. A sociedade moderna, por sua vez, procura na festa um êxtase que a arranque de sua vida cotidiana, retirando o aspecto ritual que existia na festa medieval.

Não temos mais a figura específica do *bufão*, no sentido de ser aquele que concentrava em si o excesso de perigo para o poder. Todos somos *bufões*; todos se entregam a improvisações, só que individuais. Tenta-se fazer da vida uma própria festa, o que é um contra-senso, vez que a festa tem por objetivo opor-se ao cotidiano. Assim, o importante é o festejo, não o que lhe deu causa.

Portanto, nada de cara feia, deprimida, ar tristonho. A festa exige uma participação unânime. A televisão faz sua parte, com programas que reúnem pessoas em volta de um tablado com a função de aplaudir ao primeiro sinal de comando. Caso não seja possível a reunião de pessoas, grava-se os aplausos e as gargalhadas.

O que outrora fazia a eficácia do cômico era o contraste com o sério: a religião, o Estado, o sagrado, a moral. A modernidade substituiu a agressão física pela pressão moral. O eu tornou-se o último refúgio do sagrado. O outro não choca mais, a originalidade perdeu sua força. Nos resta o estranhamento de um mundo em que tudo é permitido. É proibido proibir, como diria Caetano. Estamos na era em que o privado se torna público; em que nossa intimidade é ostentada por nós mesmos na internet.

À medida que a vida nas cidades moderniza-se, que a poluição sonora domina os centros urbanos, o riso escandaloso parece desaparecer. Depois da zombaria pesada, são gargalhadas espontâneas que entraram em processo de extinção. Devido ao rebaixamento dos valores sociais que ela provoca, não é de bom tom permitir-se, principalmente em locais públicos, a essa exaltação do corpo e da alma.

Georges Minois, no último capítulo de sua obra já citada, interroga-se a respeito do fim do riso e assim conclui:

O homem controlou o riso, bem como dominou as lágrimas. Não é apenas questão de controlar o corpo; é também por que os temas do riso e da seriedade são subtraídos. O riso perece pela falta de seriedade. O que fazia rir era a suposta idiotia dos outros e de suas idéias, de seus comportamentos, a surpresa nascida dos choques culturais. Num mundo onde tudo é respeitável, o componente agressivo do riso foi eliminado; de repente o riso, desvitalizado, não mostra mais os dentes. Ele parece estar por toda parte, mas não é mais do que uma máscara. Nada é verdadeiramente sério nem verdadeiramente cômico. O riso voluntário, desolado e calculado, substitui, cada vez mais, o riso espontâneo e livre, porque é preciso representar bem a comédia. Se se organizam festas, é preciso divertir-se, mesmo que não se tenha vontade. Mas o verdadeiro riso refugia-se no interior de cada um; torna-se um fenômeno de consciência que só alguns privilegiados possuem e ao qual se dá o nome muito desonrado de “humor”.²⁷

Como visto, o riso permeia e sempre permeou a história das civilizações. Seu lugar se modificou, assim como também se modificaram a maneira com que o mesmo é interpretado, analisado e percebido; mas ainda assim, nos dias atuais, rimos para afastar o medo, manifestar empatia, reforçar vínculos ou simplesmente destroçá-los.

Dentro desta gama de utilidades, o riso, como bem sabemos, é um forte elemento de poder. Para enaltecer ou desmoralizar, verdade é que a modernidade descobriu nele uma arma, com um incalculável poder de destruição.

Pela descrição acima, concluímos que o lugar do riso na vida e na sociedade, ao longo da história, mudou, assim como seu discurs. A maneira como rimos se alterou, mas sempre rimos para zombar dos outros ou de nós mesmos, expurgar nossos medos, manifestar simpatia, reforçar vínculos.

²⁷ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pag. 627.

Passamos pelo riso divino e positivo da Antiguidade, pelo diabólico e negativo da Europa cristã; temos no século XVIII o riso que troçou da religião, do absolutismo e no século XIX, o riso que participou nas lutas sociais e políticas. Juntamente com o riso encontramos personagens que viram nele uma fonte de expressão. Assim, temos a figura do *bufão*, do *bobo* da corte e, modernamente, do palhaço.

Como esclarece Bakhtin, o *bobo* e o *bufão* não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Ao contrário, continuavam sendo *bufões* e *bobos* em todas as circunstâncias da vida. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte.²⁸

É sobre tais figuras que se destina o capítulo seguinte.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, pag. 7.

2 FIGURAS DO RISO

Este capítulo destina-se ao estudo de personagens que, devido a sua atuação, questionam as normas sociais. Como visto anteriormente, uma das diversas funções apresentadas pelo riso é a de violar ordens, quebrar tabus. Assim, ao falar da história do riso não podia ignorar as figuras que dele se valeram e que muito influenciaram na formação do palhaço.

2.1. *Bufões e Bobos da Corte*

A ironia, a paródia e a transgressão definem a posição do *bufão* como aquele que engendra dramas de ruptura social, através de um tratamento burlesco do sagrado. Representa a ambigüidade. Em razão de sua singularidade, seu nascimento é escandaloso, sua força sobrenatural, é um palhaço risível e ao mesmo tempo um herói. Dispõe de licença absoluta e pode violar todo o tipo de interdito; tem o direito de ser insolente. Ele é liberto por delegação, uma vez que não se pode reprimir suas transgressões. Altera a ordem por meio da teatralização.

Segundo o ator e diretor Luís Otávio Burnier,

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 a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, (...). O bufão é o 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.²⁹

Ainda segundo Burnier, o palhaço é um herdeiro do *bufão*, uma vez que também se apresenta como um tipo marginal. Possui uma maneira de pensar e agir diferenciada, sendo um bufão sofisticado. O palhaço também apresenta deformações, mas sutis: o nariz, a maquiagem, a roupa.

A imagem do *bufão* não se encontra presente apenas em sociedades ditas primitivas, como a tribo africana dos Zuni ou os Taulipang e Arekuna, que possui o *Makunaíma* por herói. Entre nós sua figura é encontrada em jogos, como o coringa do baralho, trajando vestimenta de *bobo* da corte; ou então nas cartas de tarô em que aparece como o Louco, aquele que brinca com as aparências e a realidade escondida. Não possui uma posição fixa, uma vez que, onde quer que esteja, comete erros, desordena o jogo.

..., deve-se enxergar mais longe – a função real do bufão é ambivalente – como o é o próprio personagem. Ele mostra que as classificações impostas pela sociedade e pela cultura podem ser confusas; ele parece destruir para reconstruir de modo diferente; ele cria na desordem; ele apresenta uma imagem adoidada e heróica da aventura individual, conduzida fora das convenções sociais. Já foi freqüentemente notado que ele lidera por procuração. Seu espetáculo ironiza em todas as suas manifestações, sendo uma força sacrílega por excelência, a que ninguém ou nada resistem. Seus excessos derrubam as censuras mais constrangedoras, por vezes até o extremo da obscenidade e da violência “selvagem”. Ele pode ser chamado de “grande sacerdote dos rituais psicológicos”, atualizando e controlando as energias individuais domesticadas pela sociedade. A transgressão é limitada pelo ritual, não se confundindo nunca com a orgia”.³⁰

Assim, o *bufão* apresenta-se como um libertador de tensões. Por meio da dramatização rompe com a ordem social. Mostra o que aconteceria com uma

²⁹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pag. 215/216.

³⁰ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, pag. 30.

sociedade caso a mesma se entregasse ao caos, à dissolução de regras. Encarrega-se da desordem assim como os sacerdotes e chefes cuidam da ordem. Nesse sentido, porta também uma vestimenta própria, simbolizando sua função.

Lado a lado com o *bufão*, temos o *bobo* da Corte. Sua vestimenta e atributos refletem sua posição, qual seja, cópia irrisória do rei. “O Bobo e o Príncipe servem para mostrar o poder sob o duplo aspecto da força e da zombaria, da fortuna e do infortúnio; eles formam um par dramático.”³¹ Rei, mas na paródia, figura o poder no grotesco. O *bobo* tem sua natureza situada ao lado da feiúra, da animalidade, mas através de técnicas físicas adquire expressão corporal e tem na fala seu instrumento, apesar de sua insana aparência.

Assim como o *bufão*, o *bobo* demonstra que o poder, quando não exercido por meio de convenções, descamba para o ridículo. Pela prova contrária, corrobora a idéia de que as aparências mostram-se necessárias na manutenção do poder. Sob a proteção da loucura, o bobo é a contrapartida do poder real.

Max Gluckman chama atenção para o papel do *bobo* afirmando que o mesmo

(...) operava como árbitro privilegiado dos costumes, dada a permissão que tinha de zombar de reis e cortesão, ou do senhor do solar. (...). Em um sistema onde era difícil para outros censurar o chefe de uma unidade política, podíamos ter aqui um trocista institucionalizado, atuando no ponto mais alto da unidade ... um galhofeiro capaz de expressar os sentimentos da moralidade ofendida.³²

A função primeira do *bobo* é fazer rir, o que geralmente acontece pela utilização da verdade, prerrogativa concedida à sua função. Excluído da realidade por mentiras, gentilezas, intrigas, o soberano conhece a verdade por meio de seu *bobo*, que também o lembra de sua condição humana.

O *bobo*, sob a aparência de zombar do rei, transforma-se, na verdade, em um agente da informação, um intermediário deste e seu súdito, que por detrás da

³¹ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, pag. 32.

³² GLUCKMAN, Max. Citado por TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974, pag. 134.

fachada cômica, demonstra os verdadeiros vieses da política. O riso mostra-se a serviço do poder.

Alice Viveiros de Castro retrata tal figura da seguinte maneira:

Na cabeça, um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, um cetro – *a marotte* –, símbolo da loucura. A roupa é colorida, com triângulos de cores diferentes, como a de um Arlequim. Na cintura, uma espada de madeira e um bastão com uma bexiga de porco cheia de ervilhas secas que, de quando em quando, ele bate no chão, pontuando suas brincadeiras com um som forte e cômico.³³

Um dos mais famosos *bobos* foi Triboulet, *bufão* de Luiz XII e depois de Francisco I. Dotado de grandes olhos e nariz proeminente, suas zombarias cáusticas e sua falsa ingenuidade acompanhada de um sólido bom senso, fizeram dele um estimado conselheiro do rei.³⁴

Com o advento do absolutismo, o rei, cercado de conselheiros, tende a perder o contato com a realidade, com a situação de seu reino, tendo no *bobo* um porta-voz a desvendar as quimeras e os falsos saberes.

Henrique IV é o último rei da França a ter com seus *bobos* uma relação de proximidade. Ambicioso, via a política como um jogo para alcance do poder. O *bobo*, por sua vez, fala o que o soberano não poderia.

O riso do bobo tem ainda, (...), outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas uma coincidência que a função do bobo tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XIV: o

³³ CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, pag. 32.

³⁴ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 285.

monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato.³⁵

Como visto, este personagem aparece em diversas épocas e sociedades, sendo facilmente reconhecido por suas características e feitos. Portador de um comportamento ambíguo e contraditório atribui-se a ele distintas funções.

2.2. Palhaço

Atribui-se ao inglês Philip Astley a configuração do circo moderno. Na Inglaterra, desde meados do século XVI, já se encontrava espetáculos ao ar livre, com homens e seus cavalos. O grande feito de Astley foi organizar tal apresentação num recinto fechado.

Estendendo suas atividades até Paris, Astley, com a ajuda de Franconi, introduz elementos de espetáculos populares ao número com cavalos, dando a este nova roupagem. Além dos elementos populares, Franconi acrescentou ao circo um picadeiro e um palco para representação de pantomimas.

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalaram apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, freqüentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece nada tinha de popular. (...). Urbano por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês.³⁶

Os espetáculos concebidos apenas com a utilização dos cavalos, com o tempo, tornaram-se entediantes para este novo público. Com o intuito de quebrar a

³⁵ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 232.

³⁶ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 34.

monotonia, acrescentou-se diversos números advindos das feiras ambulantes, dentre eles os de acrobacia e o *clown*.

As primeiras referências ao *clown* datam do século XVI, na Inglaterra, quando os espetáculos de Mistérios e Moralidades, baseados na vida dos santos, incorporam um personagem cômico: o rústico. Anteriormente, a comicidade estava a cargo do Diabo e do Vice, personagens que representavam as fraquezas humanas.

Como esclarece Alice Viveiros de Castro, *clown*

é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e *clown* passa a identificar um roceiro estúpido e bronco.³⁷

As revoluções comerciais que ocorreram na Europa no século XVIII também contribuíram para mudanças nas práticas culturais. A substituição das oficinas artesanais por um processo mecanizado alterou os modos de produção e consumo. As feiras foram, pouco a pouco, perdendo seu espaço e deixando sem trabalho seus artistas.

A cultura popular adequou-se às novas formas de exploração comercial. O entretenimento da praça organiza-se visando novos espectadores, vistos agora como compradores de diversão. Assim, o circo que se firmou no século XIX, se desenvolveu em meio aos Estados Nacionais e a uma sociedade comercial, em nada se assemelhando ao inicial espetáculo com cavalos ou com as apresentações que ocorriam nas feiras.

O circo, de sedentário passou a nômade, e a rigidez dos espetáculos cedeu lugar à diversidade. Entram em cena as artes cênicas, impulsionadas pelo romantismo de subversão. Os românticos objetivavam libertar-se das correntes

³⁷ CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, pag. 51.

da lógica e das técnicas de criação clássicas. Inspirados em Shakespeare, buscavam na imaginação, no lirismo, o norte para a criação artística. Assim, as barreiras entre o trágico e o cômico seriam abolidas, podendo a oposição riso e lágrima, corpo e alma, ser trabalhada.

Nesse quadro, o espetáculo circense, nascido na junção da arte eqüestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, colocou-se nitidamente no terreno romântico, especialmente porque conseguiu a confluência de dois dos mais caros ideais do romantismo: a exaltação do nacionalismo e a retomada e valorização das formas populares de espetáculos, uma vez que, nestas, segundo a crença romântica, estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação.³⁸

O espetáculo circense voltou-se para o riso e para o cômico, valorizando o corpo, o indivíduo, ao contrário da valorização clássica dos atos intelectualistas do espírito.

No circo, o fracasso no desempenho artístico não pertence ao reino da ficção. A queda do acrobata não é ilusória. O suspense e o temor sentidos na apresentação de cada número dão lugar ao riso descontraído arrancado pelo palhaço. O corpo grotesco do palhaço satiriza o sublime, tendo por objetivo último a gargalhada da platéia.

O palhaço traz

... aquela roupa exagerada, denunciando, de um lado, a incompatibilidade e as desmedidas entre o corpo e a roupa que o cobre e, de outro, a aberração da vestimenta como indicador da “imbecilidade” de quem a usa. Acompanhando o descompasso da roupa, os sapatos também são excessivamente exagerados e impõem à personagem a necessidade de um andar especial.³⁹

³⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 44.

³⁹ Idem, 2003, pag. 57.

A arte clownesca, em seu início, limitava-se a reproduzir, às avessas, determinados números circenses, principalmente os de montaria. A formação do clown deve-se, sobremaneira, à pantomima inglesa e à *Commedia dell'arte*.

A *Commedia Dell'Arte* italiana surge no Renascimento, distinguindo-se das formas de atuações até então conhecidas por apresentar unidades próprias de tempo, espaço e ação.

Possui um roteiro, conhecido por *canovaccio*, que funcionava como suporte, indicando entrada e saída de atores, alguns diálogos e situações burlescas, possibilitando ao ator ampla liberdade para improvisar. “Personagens fixos e situações codificadas eram, na verdade, a base para o jogo espontâneo da improvisação na medida em que constituía o quadro de referência, flexível, mas necessário a criatividade dos atores.”⁴⁰

Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias, condizentes com o caráter pessoal de cada um. Os principais personagens eram: *Pantalone* - velho, rico e tolo mercador de Veneza; *Dottore* – sábio, que representava o pedantismo dos intelectuais da época; *Capitano* – soldado estrangeiro covarde metido a valente; *Arlecchino* – servo esfomeado e atrapalhado; *Brighella* – servo astuto e brigão; *Pulcinella* – personagem que oscilava entre servo e patrão, de índole cruel e violenta e os *Enamorados* – jovens apaixonados e sensíveis.

Esse teatro teve grande aceitação na época, pois era do universo cotidiano do público que os atores tiravam a base para sua representação. Fazia descrições vivas de tipos característicos e costumes contemporâneos, envoltas em tramas de intriga amorosa. Os velhos eram satirizados como tolos, e intermináveis variações eram introduzidas no tema da traição e do marido traído.⁴¹

⁴⁰ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp, 1998, pag. 61.

⁴¹ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pag. 207.

Como comenta Burnier, encontramos na *Commedia dell'arte* resquícios da dupla de cômicos, os *zanni*⁴², servos da *commedia*, cuja relação irá se aperfeiçoar no clown. Aos *zanni* cabia a tarefa de provocar o maior número possível de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e seu jeito atrapalhado. Existiam dois tipos de *zanni*; o primeiro, astuto e inteligente, era arguto suficiente para blefar, criar intrigas e enganar os patrões. O segundo tipo era um criado insensato, confuso e tolo.

Pelas características acima descritas, podemos ver a influência destes tipos na formação da dupla de palhaços, assunto que será agora abordado.

Uma vez que nos espetáculos circenses predominava o número com cavalos, os primeiros clowns apareciam como cavaleiros desajeitados, montando o animal de trás para frente e caindo do mesmo constantemente. O contato com os artistas das antigas feiras trouxe ao circo novas modalidades artísticas, o que possibilitou um maior acervo para a arte da zombaria. Surgiram, assim, clowns equilibristas, malabaristas, músicos.

Cada vez mais os espetáculos contavam com entradas cômicas, em que se criou um diálogo burlesco entre o clown e o Mestre de Pista.

O Mestre de Pista era, originalmente, o domador e o diretor dos números eqüestres. Participava também das entradas circenses, trazendo lucidez às cenas, característica ausente no palhaço. O Mestre de Pista vestia-se sob inspiração militar e portava um ar pomposo, propiciando o domínio e direção do espetáculo. Uma figura que representa o poder e o equilíbrio é o contraponto perfeito para o palhaço, símbolo máximo da estupidez, do insólito e da bobagem.

Nesse sentido, o Mestre de Pista ia, por suas características acima descritas, aos poucos, delineando um contraponto ao palhaço, fazendo um pólo de oposição fundamental da dupla cômica que iria se firmar – o Clown Branco (dominador) e o Augusto (dominado).

⁴² Classe de personagens que tinham por tarefa provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Os *zanni* pertencem as classes sociais mais baixas, sendo os servos da *Commedia*.

Em meados do século XIX, as entradas cômicas foram se firmando até se tornarem elementos essenciais do espetáculo. O clown cada vez mais voltava-se para a atuação circense, buscando o tom parodístico e jocoso das várias habilidades que o circo apresentava.

O Clown Branco tem por característica a boa educação, elegância, fineza na vestimenta e nos gestos. A cabeça, geralmente coberta por uma boina, procurava recuperar a elegância aristocrática perdida na formação do circo moderno.

O Augusto, por sua vez, tem como marca característica o nariz avermelhado, a estupidez, o modo desajeitado, rude e indelicado. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza os olhos, nariz e boca.

... o Augusto é justamente o tipo marginal, não somente pelo seu aspecto exterior, mas sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples – fracasso simbolizado pelo tropeço de sua entrada na pista. Pródigo de ineficácia que naturalmente suscita o riso em um universo ultra-racional voltado à eficácia.⁴³

O Augusto firma-se, na Europa no final do século XIX, num momento marcado pela Revolução Industrial, em que a força humana é substituída pela máquina, e a economia agrária pela forma industrial nas cidades, onde o camponês torna-se agora o proletário.

A imagem do Augusto surge como estilização da miséria, em um ambiente que prometia sua erradicação. A sociedade industrial tinha por meta o progresso, o fim da marginalidade, mas, na prática, não fora capaz de superar a fome, as guerras, a pobreza.

A dupla cômica vem, assim, a solidificar as máscaras da sociedade dividida por classes. O Branco seria a representação da ordem enquanto que o Augusto personificaria a marginalidade, aquele que não se adequou ao progresso.

Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de

⁴³ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 77.

dignidade, fome de identidade, fome de poder ... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia della'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz.⁴⁴

Nos Estados Unidos da América, assim como na Europa, surgiu um tipo de cômico também resultante de fatores sociais. Da Guerra de Secessão, que deixou milhares de pessoas desabrigadas e vagando pelas ruas, criou-se o *tramp*, figura rústica e marginalizada que ocupava a margem do picadeiro, reflexo de sua origem.

O mesmo processo ocorreu na Rússia. Na ocasião da revolução de 1917, os palhaços russos abandonam as características ocidentais e partem em busca de um novo corpo, em consonância com a época.

O *clown* torna-se politizado e perde, quase por completo, sua maquiagem. Exemplo significativo desta busca por novos caminhos é a pantomima de Maiakóvski, intitulada *Moscou em Chamas*, de 1920. Nesta, a arte circense, dramatizada, serve de suporte a um espetáculo que se reporta a circunstâncias históricas. Assim, no trapézio voador encontramos um operário militante sendo perseguido por policiais, caracterizados de palhaços, que em sua perseguição enrolam-se de modo cômico em suas pistolas e espadas.

..., a transformação da prática artística centrou-se na pesquisa e na recuperação dos diversos momentos da história das artes e do teatro e também no desenvolvimento de novas técnicas. O intuito era romper com os padrões vigentes, que no teatro centravam-se em torno do naturalismo, para poder alcançar o contorno explícito da política. Tratava-se, naquele momento, de politizar a arte, e a principal opção para se alcançar essa meta foram a transformação e a superação das técnicas artísticas, aliadas aos temas que a nova sociedade imprimia.⁴⁵

⁴⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pag. 78.

⁴⁵ Idem, 2003, pag. 86.

O palhaço, tal qual hoje o conhecemos, é reflexo de toda a sua adequação aos tempos. Cômico por excelência, adquiriu estes contornos ao mesclar os diferentes tipos de personagens das feiras, os criados pela *Commedia Dell'arte*, o clown inglês e a pantomima.

Por suas características acima apresentadas podemos pensar o palhaço enquanto um *trickster*, herói cômico encontrado em mitos indígenas norte-americanos, violador de tabus e que se valendo de trapaças alcança seus objetivos. Passemos agora ao estudo desta figura.

2.3. *Trickster*

O termo *trickster*, usado originalmente com o intuito de nomear “heróis-trapaceiros” encontrados na mitologia indígena norte-americana, remete hoje, na antropologia, a uma pluralidade de personagens encontrados em diversas culturas.

Em geral, o *trickster* é o herói embusteiro, artiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por conseqüência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro.⁴⁶

As aventuras do *trickster* são marcadas pela malícia, pelo desafio à autoridade e façanhas em desacordo com as normas e os costumes. Atribui-se ao mesmo poderes excepcionais, mágicos, que utiliza tanto em ações destrutivas quanto construtivas, envolvendo-se, geralmente, em situações cômicas e embaraçosas.

Como afirma Balandier, o *trickster* recebe tal designação em lembrança a uma antiga palavra francesa – *triche* (trapaça, engano, falcatrua). Nesse sentido, o

⁴⁶ QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. In: **Tempo Social**; Revista Social, USP, São Paulo, Volume 1.

trickster embaralha e focaliza tudo, “os limites se apagam, as categorias se misturam, as regras e obrigações perdem sua força. Os empreendimentos do herói podem fazer do mito o equivalente de uma sátira, de uma crítica irônica da sociedade e do tipo de homem que ela modela”.⁴⁷

Os mitos do *trickster* costumeiramente se reportam ao tempo das origens, tornando a sátira aparentemente inofensiva. Relatam feitos de um herói de difícil identificação, divino e satânico, engajado em aventuras astuciosas e inesperadas, alheio aos limites do bem e do mal.

Nos mitos dos índios Winnebago, o ciclo de *Wakdjunkaga* – o pregador de peças – narra incidentes e acontecimentos que atingem preceitos sociais fundamentais. Assim, tem-se o chefe que se comporta de maneira inconveniente, saqueia locais sagrados e erige seu pênis como emblema de autoridade em festas que tem por objetivo reforçar os ideais da sociedade. Nesse mesmo sentido, rituais como a cerimônia da competição ou a da vinda da puberdade são apresentados em forma de paródia.⁴⁸

Aparece em diversas sociedades nas mais distintas épocas, seja como figura inconfundível, seja como ser mitológico, representando uma estrutura arquetípica. O fato do *trickster* não se apresentar apenas sob a forma mítica permite que também possamos encontrá-lo no cidadão desavisado, que está sempre a mercê dos acasos. É um ser tanto subumano como sobre-humano, tendo por característica marcante a inconsciência.

O *trickster* assume a forma mais primitiva e arcaica; criador e destruidor, desconhece valores morais e sociais e encontra-se a mercê de seus impulsos e paixões. Sua ação é permeada pelo riso, pelo humor e pela ironia. Reflete a luta do homem consigo mesmo, com o mundo em que vive e simboliza sua época.

⁴⁷ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, pag. 25.

⁴⁸ Idem, 1982, pag. 25.

Desempenhando tanto o papel de vilão quanto de herói, seus feitos positivos são, no mais das vezes, involuntários, já que seu comportamento volta-se para atos egoístas e anti-sociais.

Tais características acima descritas encontramos no herói dos Taulipang e Arekuna – *Makunaíma*, palavra indígena para o “Grande Mau”, tido como o responsável pela obtenção do fogo. A narrativa conta que estes índios, ao procurarem fogo, encontram um pássaro, Mutúg, que o possuía. Assim, quando o mesmo estava pescando, Makunaíma amarrou-lhe um barbante e este, assustado, levantou vôo. Dessa forma, através do barbante, acharam a casa de Mutúg e levaram o fogo.⁴⁹ O mito retrata bem as características do embusteiro, que, se valendo da trapaça, alcança seu objetivo.

A antropóloga Laura Makarius define o *trickster* como a representação mítica do violador mágico de tabus.⁵⁰ O *trickster* viola as normas em benefício da coletividade, atendendo suas necessidades e desejos.

Os tabus não podem ser violados pelo conjunto do grupo, pois isto destruiria a ordem social que, negando o tabu, tornaria inoperante o ato de violá-los. A sociedade, que deseja violar sua própria lei não pode, então, fazê-lo senão por intermédio de um indivíduo que age como mediador, e no qual ela encontra seu herói.⁵¹

A autora entende o palhaço enquanto o correspondente terrestre do deus farsante. Toma por exemplo o herói mítico Shiwelusiwa, da tribo africana dos *zuni*. Conta que este teve seus nove filhos de uma relação incestuosa com sua irmã e que por serem seres frutos de uma violação de tabu possuem a aparência desagradável e poderes excepcionais sobre a chuva, a fertilidade e o oráculo.⁵²

Assim, portando máscaras e se comportando como *bufões*, ridicularizam as pessoas e permitem-se a qualquer brincadeira, cobrindo com o riso a

⁴⁹ QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. In: Tempo Social; Revista Social, USP, São Paulo, Volume 1.

⁵⁰ Idem, Volume 1.

⁵¹ Idem, Volume 1.

⁵² MAKARIUS, Laura. Le mythe du Trickster. In: **História do riso e do escárnio**. MINOIS, George. São Paulo, Editora UNESP, 2003, Pag. 563.

transgressão do tabu. Representam, portanto, o belo e o feio, o sagrado e o profano, a licenciosidade e a moral.

O riso aparece aqui com a função de por o mundo as avessas. Tais palhaços são personagens simbólicos que devem sua existência à necessidade de se evocar algo que precisa ser recalçado.

Podemos facilmente reconhecer semelhanças com a concepção ocidental do Satã. Diabo popular, farsante, enganador, artiloso e divertido ao mesmo tempo. Revela-se útil, pois na repetição ritualizada a transgressão feita pelo *trickster* é usufruída pela coletividade, o que faz rir e neutraliza o medo. Pode-se zombar desse farsante da mesma forma que ele zomba de nós.

A violação de tabus manifesta-se por meio da proibição de determinados atos ou falas, uma vez não ser necessário proibir aquilo que ninguém gostaria de realizar. Assim, o *trickster*, por meio de atos individuais promove resultados que são apropriados coletivamente, tornando-o, por conseqüência, temido e amado.

Na obra de Lévi-Strauss encontramos também a figura do herói trapaceiro. Em diversos mitos descritos em O cru e o Cozido, o herói, sob o título de 'enganador', nos surpreende positivamente, quando se desconfiava de que o mesmo fosse negativo.

Caracterizados pela ambigüidade, nunca se pode prever se são sinceros ou mentirosos, se seus gestos correspondem a suas intenções, se essas intenções são boas ou más ...o que eles operam, é justamente a coexistência de sinais contraditórios, o embaralhamento de distinções, posto que são mediadores, por excelência, entre opostos lógicos. Diante deles, uma única certeza: eles zombam de todos, confundem a todos, enganam sempre. Enganadores dão gozadores, malandros, imprevisíveis, e espertos. Entre nós, o mais conhecido desses enganadores é, sem dúvida, Macunaíma.⁵³

O Trapaceiro ocupa lugar de destaque em mitos populares que envolvem o homem e a sociedade que lhe impõe uma ordem. Certas mitologias africanas

⁵³ LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

fazem surgir, entre os deuses e os homens, um perturbador divino. É o caso de Legba.⁵⁴

Nascido de uma divindade primitiva andrógina tem o dom da comunicação e pode estar em qualquer parte. Figura capaz de transformação contínua, associa-se ao movimento, ao desequilíbrio; escapa às obrigações, ao espaço e as regras que não lhe impõe limites. Através da ironia quebra as aparências e desfaz as ilusões.

Apresenta um importante signo político, dada sua relação com o portador do poder. Opõe-se aos superiores, ao soberano, à família real. “Esta capacidade ofensiva se manifesta sob três formas principais: a ironia que deprecia o poder e suas hierarquias, a rebelião que mostra que o poder não é intocável e o movimento que introduz a perturbação da mudança no seio da ordem”.⁵⁵

Portador do movimento contrapõe-se ao soberano que dispõe de um poder absoluto e imobiliza as posições sociais. Seu poder perturbador é necessário a manutenção da ordem, justamente por proporcionar uma visão da desordem.

Victor Turner⁵⁶, por sua vez, define o *trickster* como figura liminar, possuindo ampla liberdade de ação, como se não existissem regras morais ou sociais de conduta. É simultaneamente relatado como agressivo, errante, vaidoso e criativo, permanecendo, ao mesmo tempo, alheio à humanidade e pertencente a ela, uma vez que realiza aquilo que todos gostariam de fazer.⁵⁷

O *trickster* combina num só personagem traços antagônicos, uma combinação que para a cultura ocidental é difícil de admitir. Acostumamo-nos a separar bem e mal, certo e errado, beleza e feiúra. Bondade e maldade não devem conviver num mesmo ente. Deuses e demônios constituem categorias, para nós, distintas.

⁵⁴ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, pag. 26.

⁵⁵ Idem, 1982, pag. 27.

⁵⁶ TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

⁵⁷ QUEIROZ, Renato da Silva. O **herói-trapaceiro**: reflexões sobre a figura do *trickster*. In: **Tempo Social**; Revista Social, USP, São Paulo, Volume 1.

A figura do *trickster* sempre esteve ligada à idéia da comicidade, uma vez que pela via do humor os homens conquistaram a liberdade de expor pensamentos, que por apresentarem, por vezes, uma crítica às normas ou a tabus, só eram socialmente aceitas pela via do cômico. O riso pressupõe uma relação de cumplicidade e conhecimento de inúmeras informações prévias, só se instalando quando faz sentido para o grupo, o que permite afirmar que o riso é um fenômeno incontestavelmente cultural.

Assim, *bobos*, *bufões* e palhaços, através de seus atos, rompem com a ordem social. Sua função é ambivalente, assim como o é o próprio personagem. Mostra-se contrário as normas, mas tem por regra a violação da regra. Através de seus excessos derrubam as censuras mais constrangedoras.

Como já afirmado, aparece em diversas sociedades e apresenta-se como um libertador de tensões. Valendo-se do riso, percorre caminhos que o sério, o normativo não tem acesso. Ao estudarmos sociedades ditas primitivas, encontramos nas mesmas um correspondente da figura do *trickster*, que aparece nos mitos como um burlador de normas sociais.

Assim, dedico-me agora ao estudo do riso entre alguns filósofos e antropólogos para melhor entender como o riso atua nestas sociedades e como o mesmo é apropriado e utilizado.

3 O RISO E OS INTELLECTUAIS

O riso castiga os costumes

Henri Bergson

O riso é um caso muito sério para ser deixado aos cômicos, afirma Georges Minois⁵⁸ na introdução de História do Riso e do Escárnio. Intrigante, sarcástico, amigável e burlesco, o riso pode expressar tanto a simpatia quanto a vitória maldosa. Seu caráter ambivalente faz do mesmo um fenômeno sedutor ao espírito. Como afirma o filósofo Gilles Lipovetsky, numa era marcada pela difusão dos meios de comunicação, bombardeiam-se modelos descontraídos, heróis repletos de humor, corroborando a idéia de que quem se leva a sério não deve ser levado a sério.⁵⁹

Diversos estudiosos debruçaram-se sobre o riso: na Antiguidade temos, por exemplo, Platão com a obra Critão, ou o Dever e Aristóteles, com A Poética; nos séculos XVI e XVII temos trabalhos como o de Cervantes, Dom Quixote e Rabelais, Pantagruel; na filosofia temos Nietzsche, no século XIX, com Assim falou Zarathustra e Humano, demasiado humano e no início do século XX temos Bergson, com O riso: ensaio sobre a significação do cômico; na antropologia, temos Pierre Clastres com A sociedade contra o Estado; Radcliff-Brown com a obra Estrutura e função na sociedade primitiva e Lévi-Strauss com Antropologia Estrutural e O cru e o cozido, todos também no século XX.

O conceito de riso mistura-se a diversos outros como os de humor, comédia, farsa, ironia, sátira, grotesco, estando seu estudo num campo interdisciplinar. O riso instigou as diversas áreas do conhecimento, sendo discutido em seus vários vieses. Por uma questão de interesse, resolvi privilegiar os estudos feitos nas áreas da filosofia e da antropologia, estudos estes mais condizentes com o tema proposto neste trabalho.

⁵⁸ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pag. 76.

⁵⁹ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Editora Manole, 2005.

3.1. Abordagem filosófica

Aristóteles considera que o homem é o único animal que ri. O filósofo, voltando sua atenção para a vida social condena o excesso e a falta de medida em relação àqueles que procuram o riso a qualquer custo, uma vez que o mesmo fere quem se torna objeto de seu gracejo. O riso saudável é aquele que não tem necessidade de vexar o outro.

Aristóteles rompe com o riso arcaico, zombeteiro e agressivo. Além da política, devem estar a salvo do riso a lei e a religião. Aos poucos rir vai tornado-se sinônimo de ateísmo. A partir do fim do século V a.C., o refinamento da cultura intelectual tem por efeito opor, cada vez mais, a humanidade à animalidade. Assim, é crescente a interrogação quanto a natureza deste estranho comportamento que é o riso.

No campo das artes, Aristóteles vê a comédia como gênero inferior. Isso ocorre pois o cômico possui estreita relação com o evento patético, que se caracteriza por ser uma ação destrutiva ou dolorosa, como a morte e o sofrimento.⁶⁰ Afirma ainda que a função da arte é provocar a catarse, purificação de emoções acumuladas devido à pressão das restrições sociais, sujeitas a uma vazão súbita sob a forma de uma ação anti-social e destrutiva, que são dissipadas na forma da emoção teatral. Assim, a tragédia realiza a purgação adequada de tais emoções.⁶¹

Em Platão, na obra *Lacos*, encontramos uma argumentação contrária ao riso.⁶² Sua natureza é inquietante e malévola. Ao riso acompanha-se uma emissão de ruídos caóticos e ensurdecadores, que perturbam o espírito e nos revela a perda de controle de si mesmo. Assim, na vida urbana deve-se evitar o riso, sendo este proibido na esfera da política. O riso domesticado e reduzido a um

⁶⁰ GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. São Paulo: USP. 2006. 131 pag. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁶¹ DURANT, Will. **A história da filosofia**. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

⁶² MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

simples sorriso é posto a serviço da moral e do conhecimento. Nesse sentido, é inconcebível que os deuses riam, uma vez que o mundo divino é eterno, imutável, único, sendo incabível aceitar uma emoção de tamanha grosseria e falta de controle.

Com Aristófanes encontramos uma forma de insulto ritualizado. O mundo, como nos é apresentado, é apenas uma de suas versões cômicas. O filósofo ri dos adeptos de uma visão séria do mundo, demonstrando ser possível atravessar a existência sob o ângulo da derrisão. Sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno. É antes de tudo um pensador político, que queria provocar reflexão nos meandros do poder. Suas críticas voltavam-se aos dirigentes que mentem, enganam, roubam; que sob a fachada da democracia, pensam apenas em seus próprios interesses.

O riso dos cínicos persegue, através da ironia, uma finalidade moral, destinada a desmistificar os falsos valores. O mundo é visto às avessas. Já com Sócrates, somos levados a perceber que nada sabemos apesar de acreditar tudo saber. Preconceitos, convenções, crenças infundadas; tudo se dilui na ironia socrática.⁶³

Levada ao extremo, Luciano de Samósata⁶⁴ define a existência como um cortejo burlesco, um espetáculo derrisório e risível.⁶⁵ O autor zomba de tudo, de todos e dele mesmo. A moral da vida está em não levar nada a sério. Nem o mundo divino é poupado. Os deuses não são mais senhores do riso. Outorgando ao homem a faculdade de rir, o mesmo utiliza o riso contra o criador. Por muito tempo, Luciano será para os cristãos a encarnação do diabo.

Outro autor que satirizou seu tempo foi Rabelais, em obras como *Pantagruel* e *Gargântua*. Rabelais objetivava destruir o quadro oficial de sua época e lançar um novo olhar sobre eles. Mobiliza os meios das imagens populares para

⁶³ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

⁶⁴ Escritor Sírio que se tornou conhecido por seus diálogos satíricos. O apogeu de sua atividade literária ocorreu entre 161 e 180 a.C, durante o reinado de Marco Aurélio. Satirizou e criticou acidamente os costumes e a sociedade de sua época. Suas obras mais conhecidas são *Uma história verdadeira*, *O amigo da mentira*, *Diálogo dos mortos* e *Leilão de vidas*.

⁶⁵ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

extirpar a mentira oficial e a seriedade limitada ditada pelos interesses das classes sociais dominantes.⁶⁶

Em, As paixões da alma, de 1649, Descartes nos oferece uma descrição fisiológica do riso, sendo este um fenômeno provocado por um fluxo de ar expulso dos pulmões por um brusco acesso de sangue. Considera que a derrisão ou zombaria é uma espécie de alegria misturada com raiva. Assim, para Descartes, eu rio, logo, odeio. Percebemos que para o autor o riso é suspeito. Processo que escapa a razão e que se traduz por caretas e ruídos desprovidos de qualquer dignidade, o riso pode perfeitamente tornar-se inconveniente.⁶⁷

No século XIX encontramos Shopenhauer, que nos esclarece que seria melhor não existir e que o mundo é um dos piores possíveis⁶⁸. Quanto mais o mundo se apresenta como uma realidade equivocada, mais ínsita o riso. Esclarece que o riso nada mais é do que o desacordo entre o conceito e o objeto que ele representa.

O que chamamos de gargalhada zombeteira parece mostrar triunfalmente ao adversário vencido quanto os conceitos que ele acalentara estavam em contradição com a realidade que agora se revela a ele. O riso amargo que nos escapa, sem querer, quando descobrimos uma realidade que destrói nossas esperanças mais profundas é a expressão viva do desacordo que percebemos, nesse momento, entre os pensamentos que nos inspiraram uma tola confiança nos homens e na fortuna e a realidade que agora está diante de nós.⁶⁹

Em o Mundo como vontade e representação, Shopenhauer dedica-se a um exame do mecanismo do riso. Afirma que para rir é necessário ser um homem de convicção, acreditar em algo e depois constatar que estava enganado, pois aquele que não crê em nada possui um riso sem sentido.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

⁶⁷ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

⁶⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

⁶⁹ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003, pág. 516.

Durante séculos o homem acreditou ser guiado e protegido por uma força superior. Nietzsche afirma que Deus está morto, ou simplesmente, que ele nunca existiu. Aliás, é o que comenta Zaratrusta ao pensar em seu encontro com um velho: “Será possível que este santo ancião ainda não tenha ouvido no seu bosque que *Deus já morreu*.”⁷⁰

O homem deve aprender a rir de si mesmo, pois toda verdade que não possua, ao menos, uma hilaridade, nos apresenta falsa. É justamente por tomarmos consciência de nossa condição desesperada que podemos rir com seriedade. Quanto mais o espírito está seguro, mais o homem desaprende a gargalhada necessária para sair da crença na razão e na positividade da existência.⁷¹

Outro filósofo que no século XX se dedicou ao estudo do riso foi Bergson. Para o pensador, o riso é uma manifestação negativa, que tem por tarefa corrigir. A comicidade e o riso são desvios negativos e sua função de sancionar restabelece a ordem. Trabalha com a idéia de que o homem está em constante adaptação, submetido às intempéries da vida. A ausência de adaptação e de transformação constitui então o que o autor denomina de mecânico, ou seja, um desvio em relação ao que é dado. Assim, a definição de cômico como mecânico aplicado sobre o vivo ganha sentido na medida em que o riso é visto como função social. Rimos daquilo que é preciso rir para restabelecer a ordem na sociedade.

Toda rigidez de caráter, de espírito e mesmo de corpo é suspeita para a sociedade, porque é sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a separa-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, enfim, de uma excentricidade. Entretanto, a sociedade não pode intervir nesse caso com repressão material, porque não tem alcance material. Ela está diante de qualquer que a ameace, quando muito um gesto. É, portanto, com um simples gesto que ela responde. O riso deve ser algo parecido com isso, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, ele reprime excentricidades, mantém em vigília e em contato recíproco certas atividades secundárias que correriam o risco de adormecer ou isolar-

⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratrusta**. São Paulo: editora Martin Claret, 2010, pag. 24.

⁷¹ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

se. Enfim, o riso torna leve tudo o que possa restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social.⁷²

Para Bergson, a essência do riso deve ser procurada no seio da sociedade: o homem ri para corrigir a rigidez. Além de um fenômeno social é também um fenômeno psíquico. O cômico é provocado pelas falhas humanas servindo de método corretivo. Através do riso podemos explicitar e identificar o ridículo humano, a transgressão social. Assim, o indivíduo ri de situações nas quais não está emocionalmente envolvido.⁷³

Ainda segundo Bergson, o riso é também um fenômeno grupal, sendo estabelecido por um conjunto de atividades elegidas como engraçadas. Aquilo que é estabelecido como engraçado nos mostra o que rompe com a conduta estabelecida por ideal. É justamente o desvio, seja físico ou moral, que compõe a trama das histórias contadas como irreverentes.

Valendo-se destes desvios o comediógrafo Molière, criticando os costumes e a hipocrisia da nobreza de sua época, no século XVIII, reproduzia em suas peças tipos da *commédia dell'arte* retratando temas como a avareza, o machismo, o abuso de poder.⁷⁴

A comicidade gera uma visão distanciada, pois não tem um correspondente de identificação estabelecido. Os personagens não representam o homem em sua complexidade existencial, mas sim um grupo social como o avaro, a viúva, o bêbado, uma vez possuem características definidas.

O interlocutor ri do tipo social representado pelo personagem ao identificar no mesmo falhas humanas. Mas a comicidade pode ser encontrada não só no sujeito, mas nas instituições, na situação apresentada ou até mesmo no discurso utilizado.

⁷² BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

⁷³ Idem.

⁷⁴ CARVALHO, José Ricardo. **Riso e as relações de poder nos textos de humor**. Revista Fórum Identidades. Ano 3, volume 5, jan-jun de 2009.

3.2 Abordagem antropológica – relações jocosas

“Eu apertava as mãos, ria tanto quanto podia e não compreendia uma palavra do que diziam⁷⁵”, escreve o antropólogo Hans Fischer a respeito de sua chegada à nação dos papuas. Trata-se de um riso surgido em meio a uma situação embaraçosa, em que o jocoso apresenta-se como área comum de comunicação e alívio para a tensão.

O choque de culturas é elemento essencial do riso, sendo este compartilhado principalmente quando o pesquisador tenta falar a língua dos nativos. Os estudos antropológicos muito contribuíram para a tomada de consciência da universalidade e especificidade do riso.

A crítica é característica da antropologia e surge da própria natureza do trabalho. Para entendermos o que consideramos como modos de vida exóticos, quando comparados ao modelo ocidental, temos que reexaminar as categorias nas quais se fundam as diversas sociedades. O humor compartilha essa mesma idéia de desfamiliarização: o senso comum é rompido, assuntos familiares são colocados em evidência, pontos de vista são apresentados, normas são contestadas.

Artigo que gerou polêmica, justamente por propor um olhar crítico voltado para sua própria sociedade foi o de Horace Miner, publicado em junho de 1956, sobre “Os rituais corporais do naciema”⁷⁶. Explica o autor que estamos tão acostumados com a diversidade das formas de comportamento que diferentes povos apresentam em situações análogas que somos incapazes de nos surpreendermos. Nesse sentido, acredita que as crenças e práticas mágicas dos Naciema são tão inusitadas que merecem descrição.

Essa tribo distingue-se por estranhos rituais corporais que ocupam um tempo significativo na vida de seus nativos, bem como possuem uma economia bem desenvolvida e um ancestral mítico conhecido por Notgnihsaw. Possuem por

⁷⁵ FISHER, H. Erster kontakte Neuguinea 1958. In: **História do riso e do escárnio**. MINOIS, Geoges. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

⁷⁶ MINER, Horace. **Ritos corporais entre os Naciema**. Disponível em: <www.mda.gov.br/o/6422888>. Acesso em: 12 de agosto de 2011.

crença fundamental a idéia de que o corpo humano é repugnante e sua tendência natural é a debilidade e a doença. Encontramos também grande preocupação com a cavidade bucal, cujo estado acreditam ter forte influencia sobre suas relações sociais.

Cada família possui em sua residência ao menos um santuário dedicado ao cuidado com o corpo. Nesse santuário encontramos inúmeros encantamentos e porções mágicas sem os quais nenhum nativo acredita que poderia sobreviver. Nesse sentido, os membros que gozam de maior prestígio na comunidade são os médicos-feiticeiros, seguidos dos sagrados-homens-da-boca.

Horace Miner conclui seu artigo dizendo que, sem dúvida, este povo é dominado pela crença na magia e que não entende como conseguiu sobreviver tanto tempo com a carga que impõe a si mesmo.

Nesse artigo referente a cultura norte-americana – Nacirema, lido de trás para frente: American – o autor, valendo-se de uma linguagem neutra e científica, desfamiliariza e critica parte de sua própria sociedade e cultura, fazendo com que pareçam exóticos e até mesmo bizarros.

Esse artigo, que gerou tanto censura quanto aclamação, foi escrito numa época em que os antropólogos pouco realizavam pesquisas em sua própria sociedade, servindo de impulso para esta prática.

O riso, como explana George Minois⁷⁷, pode aparecer como forma de reprovação social ou de catarse. No primeiro caso, tem a função de condenar comportamentos sociais que as normas de polidez recriminam; no segundo, funciona como uma satisfação simbólica de desejos proibidos, conseqüência de um processo de civilização e respeitabilidade, acompanhada de um aumento das frustrações e multiplicações de tabus e proibições. Seja sua função qual for, o fato é que o riso é elemento presente nas diversas partes do mundo.

⁷⁷ MINOIS, Georges. **Historia do riso e do escárnio**. São Paulo: Editoria Unesp, 2003.

O lugar atribuído ao riso condiciona-se à forma pela qual a sociedade concebe sua linguagem, quando pressupõe uma idéia de ordem, sistema ou norma. Assim, o riso aparece, em geral, como uma desordem, uma transgressão socialmente consentida; apesar de sua maior liberdade, o espaço do riso também é culturalmente demarcado.

A ligação do riso com o espaço da desordem tem por consequência o fato de que a própria transgressão seja ela uma norma. Nesse sentido posiciona-se Marcel Mauss, ao afirmar que as relações jocosas exprimem a necessidade de relaxar ante a vida cotidiana. A falta de respeito se dá em função da existência de uma ordem preestabelecida.⁷⁸

Em seu artigo “Parentés a plaisanteries”, Marcel Mauss aborda o tema do parentesco por brincadeira. Cita diversos autores que exploram o mesmo assunto demonstrando que relações que inspiram medo encontram sua contrapartida no insulto e na impropriedade. Afirma que o direito à grosseria é também uma maneira de vigilância moral sobre o outro.

Esclarece ainda que nesse tipo de relação não cabe ao insultado ofender-se, uma vez que as piadas são recíprocas e atendem a necessidade de relaxamento diante a vida. A contenção na vida cotidiana encontra na indecência e na vulgaridade sua válvula de escape.

No mesmo sentido temos Mary Douglas⁷⁹, ao afirmar que o *joke* é um anti-rito que invalida e desvaloriza os *patterns* dominantes, destruindo a hierarquia e a ordem. Em seu ensaio “O controle social da cognição: alguns fatores da percepção da piada”, ela nos mostra que algo formal é atacado por algo informal; a piada é um jogo sobre a forma. O modelo socialmente aceito é desafiado. Assim, a piada não tem necessariamente por objetivo final provocar o riso.

⁷⁸ MAUSS, Marcel. Parentés a plaisanterie. In: **Oeuvres**. Paris, Les Éditions de Minuit, pag. 126/135.

⁷⁹ DOUGLAS, Mary. **The social control of cognition: some factors in joke perception**. Man, New Series, vol. 3, n. 3, 1968, pag. 361-376.

Afirma ainda Mary Douglas que o “joker” é o personagem a quem é permitido dizer certas coisas de uma certa maneira sem que seja repreendido. Ele não é nada menos do que um violador de tabus.

Considerando o riso como uma manifestação cultural, a autora estabelece ainda que “em qualquer um dos vários sistemas sociais, a idéia de um riso vociferante e alto pode ser imprópria em companhia educada. Mas o que é considerado alto e vociferante pode variar muito”.⁸⁰

Pierre Clastres, num capítulo intitulado “De que riem os índios”, analisa os mitos nos quais o xamã e o jaguar são ridicularizados e conclui tratar-se de uma desmistificação do medo e do respeito que tais figuras inspiram.

No mito “*O homem a quem não se podia dizer nada*” encontramos o xamã numa expedição com outros xamãs à procura da alma de seu neto. Durante o percurso, os xamãs desviam-se de seu objetivo, sendo mostrados como totalmente incompetentes na sua função de “médicos” e entregues a extravagâncias, sendo um herói grotesco de quem todos riem. Quanto ao mito referente ao jaguar, “*As aventuras do jaguar*”, este é apresentado como um tolo que nunca compreende o que acontece a sua volta e, sem a intervenção de um simples passarinho, teria sucumbido às armadilhas preparadas por aqueles a quem despreza com veemência.

Nos dois mitos, *O homem a quem não se podia dizer nada* e *As aventuras do jaguar*, seus personagens são apresentados como vítimas de sua própria estupidez e vaidade, merecendo, por isso, o riso. Partindo de uma análise da importância desses dois seres e sua relação com os índios, observamos que os mesmos, longe de serem figuras que incitam o riso, provocam o temor e o respeito.

Sendo aquele que no grupo possui poderes sobrenaturais, domina o mundo dos vivos e dos mortos, o xamã causa temor. Assim, da mesma forma que tais poderes fazem dele um médico capaz de trazer a vida, o transformam também

⁸⁰ DOUGLAS, Mary. **The social control of cognition**: some factors in joke perception. *Man*, New Series, vol. 3, n. 3, 1968, pag. 361-376.

em um recolhedor de almas. Já o jaguar é um felino caçador que tem por presas as caças dos índios, sendo por estes respeitado como um igual.

Percebe-se que o papel desempenhado pelo jaguar e pelo xamã na vida dos indígenas é exatamente o contrário da apresentada no mito. A contradição entre o real e o imaginário do mito demonstra que os índios realizam, ao nível do mito, aquilo que lhes é proibido na vida quotidiana. Em tese, Xamã e jaguar são seres nada risíveis. Assim, uma vez que retratados de forma cômica nos mitos, Clastres nos esclarece que os índios riem do poder, sendo este o primeiro mecanismo da sociedade contra o Estado.

Nesse sentido, constatamos que

(...), os mitos podem, entretanto, desenvolver uma intensa impressão de cômico; eles desempenham, às vezes, a função explícita de divertir os ouvintes, de desencadear sua hilaridade. Se estamos preocupados em preservar integralmente a verdade dos mitos, não devemos subestimar o alcance real do riso que eles provocam e considerar que um mito pode *ao mesmo tempo* falar de coisas graves e fazer rir aqueles que o escutam. A vida quotidiana dos “primitivos”, apesar de sua dureza, não se desenvolve sempre sob o signo do esforço ou da inquietude; também eles sabem propiciar-se verdadeiros momentos de distensão, e seu senso agudo do ridículo os faz várias vezes caçoar de seus próprios temores. Ora, não raro essas culturas confiam a seus mitos a tarefa de distrair os homens, desdramatizando, de certa forma, sua existência.⁸¹

Segundo o autor, podemos dizer que o mito possui uma função catártica: ele libera, através da narrativa, a necessidade de rir daquilo que se teme. Desvaloriza, no plano da linguagem, aquilo que não seria possível no plano da realidade, nos ensinando que entre eles o riso mata. Por outro lado, o cômico dos mitos não o isenta de sua seriedade. Ao mesmo tempo em que entretém, transmite a cultura da tribo.

Radcliff-Brown, ao abordar o parentesco por brincadeira, demonstra a natureza jocosa que permeia tais relações.

⁸¹ CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, Pag, 90/91.

Como esclarece Driessen, na obra Uma história cultural do humor,

(...) o relacionamento jocoso pode ser definido como um comportamento brincalhão padronizado entre duas pessoas (às vezes entre dois grupos), no qual uma delas tem, por tradição, a permissão (às vezes obrigação), para implicar com a outra ou ridicularizá-la, enquanto esta não deve se ofender. Esse comportamento mostra um humor recíproco ou não-recíproco, verbal ou não-verbal, que inclui a provocação, a piada, a troça, a zombaria, o insulto, o uso de termos obscenos, a retirada de objetos e brincadeiras grosseiras, freqüentemente na presença de uma platéia.⁸²

O parentesco por brincadeira é uma relação entre duas pessoas em que, por costume, é lícito ou até mesmo obrigatório importunar ou zombar de outra sem que esta fique aborrecida. Trata-se de um comportamento que combina amistosidade e antagonismo. Um comportamento que suscita hostilidade não deve ser entendido com seriedade. O parentesco, nesta situação, permite a licitude do desrespeito.⁸³

Em sociedades encontradas tanto na África quanto em outras partes do mundo, este tipo de parentesco ocorre em função do casamento. Antes do matrimônio a família da esposa é completamente estranha ao marido, e vice-versa, estranhamento que é eliminado com a união.

Tal disjunção social implica uma divergência de interesse que pode culminar em conflito. Uma solução para evitar o confronto e o distanciamento e respeito mútuo. Alternativa ao distanciamento é justamente o seu oposto – o mútuo desrespeito e licença.

Toda hostilidade é evitada pela zombaria, sendo a amistosidade mantida pela não ofensa do insulto. Assim, o parentesco por brincadeira tem por função organizar um sistema de conduta social. Tais relações jocosas, ao implicar a permissão de se faltar ao respeito, institucionalizam a transgressão.

⁸² DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000, pag. 264.

⁸³ RADCLIFF-BROWN. Parentescos por brincadeira. In: **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, 1973, pág. 116.

Vê-se que o riso goza da licenciosidade necessária para assegurar o bom funcionamento das relações, o que não seria possível de se realizar através da seriedade, por exemplo, uma vez possuir o riso a faculdade de instigar a dúvida e suscitar a brincadeira.

Outro grupo em que o riso experimenta grande licença é o Kaxinawa⁸⁴. Aqui o humor possui papel de destaque nas performances de narrativas, como nas proezas realizadas nas expedições de caça ou na narração de mitos. Contar uma história requer de seu narrador domínio especial da expressividade a fim de melhor explorar a sensibilidade do público para o grotesco e para as situações ridículas ou cômicas experimentadas pelos protagonistas da história.

Os Kaxinawa possuem particular obsessão pelas brincadeiras em que possam experimentar o ponto de vista do outro, como nas de inversão de papéis de gênero ou as de imitar o homem branco. O humor de muito de seus ritos situa-se em se tornar outro de forma jocosa e temporária.

Traçando um paralelo com a obra de Bakhtin, em que demonstra a importância do riso entre as manifestações populares festivas e carnavalescas, percebemos que muito do que o autor detectou na cosmologia do grotesco carnavalesco se aplica aos ameríndios. Trata-se de uma reflexão dos processos produtivos e reprodutivos, desprendidos de corpos individualizados. O indivíduo em festa participa de corpo maior, o social, estabelecendo uma relação direta com o mundo.⁸⁵

Portanto, podemos afirmar que o riso dos mitos e das narrativas estão diretamente ligados ao conhecimento de agir e construir o mundo, garantindo a possibilidade de se tratar de assuntos delicados sem ofender ou produzir desavenças. O riso revela valores cruciais relacionados às concepções sobre sociabilidade e convivialidade.

O antropólogo Victor Turner, ao estudar as aldeias de Ndembu, percebe que as mesmas ganham vida em momentos de crise. Afirma que as sociedades

⁸⁴ LAGROU, Els. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. Revista de Antropologia, vol. 49, nº 1. São Paulo: Jan/June 2006.

⁸⁵ Idem.

brincam consigo mesmas através de ritos, de festas, de carnavais, do teatro e de outras formas expressivas, fazendo com que universos simbólicos se recriem a partir de elementos caóticos.

Afirma que o riso, para este povo, é uma qualidade “branca”, sendo esta entendida como a relação correta entre as pessoas, sua conexão. Assim, o chefe não deve manter a chefia para si, deve rir juntamente com o povo. O riso branco representa camaradagem e boa companhia, sendo o inverso de cobiça, do orgulho, do despeito. Mesmo que um membro tenha se tornado chefe, ele ainda faz parte da comunidade, e demonstra isso justamente rindo com os demais, saudando-lhes amavelmente.⁸⁶

Nos momentos de suspensão da vida cotidiana podemos ter uma percepção mais apurada das relações que permeiam as pessoas, uma vez que se deparam despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam, encontrando-se numa situação que Turner denominou de liminaridade.

Comumente atribui-se às situações de liminaridade propriedades mágico-religiosas, geralmente consideradas ameaçadoras. Acredita Turner que a periculosidade atribuída a esta situação por aqueles a quem cabe a manutenção da estrutura deve-se ao fato de parecerem anárquicas, necessitando de prescrições, proibições e condições.

São, geralmente, situações consideradas sagradas, pois transgridem ou anulam as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas.

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que freqüentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza

⁸⁶ TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974, pag. 129.

e a cultura. Todavia, são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento.⁸⁷

Todos estes tipos místicos são tidos por estruturalmente inferiores ou marginais, simbolizando o sentimento da humanidade, a voz de todos. Têm por características o fato de se situarem nos interstícios da estrutura social, encontrando-se à margem dela ou ocupando lugares mais baixos. Assim, profetas e artistas tendem a pessoas fronteiriças, procurando libertar-se das incumbências associadas a cargos e posições sociais e entrar em contato com as relações vitais entre os homens. Esses inferiores estruturais foram definidos por Iwan Lewis como tendo o “poder do fraco”.⁸⁸ Esclarece Turner haver relação entre a fraqueza da liminaridade nas transições entre uma posição social e outra e a inferioridade estrutural de certas pessoas ou grupos sociais.

Os atributos de liminaridade ou de pessoas liminares, segundo Turner, são ambíguos, pois tais condições e pessoas escapam à rede de classificações que normalmente estabelece estados e posições sociais.⁸⁹

Também pensando na posição social ocupada pelos que estão à margem, Balandier⁹⁰ esclarece que a ordem e a desordem da sociedade são indissociáveis. O espaço concedido à inversão é amplo, intervindo na definição de categorias sociais, diferenciando-as em inferiores e superiores, boas e más. O dominado ocupa, desse modo, no sistema de representações, posição inversa e desvalorizada do dominante.

Ao mencionar a posição que ocupam os feiticeiros entre os Lugbara, afirma que

O feiticeiro ocupa o universo do escondido, manipula a desordem, inverte as condutas e convenções sociais; seu trabalho é negativo do ponto de vista da comunidade. Aliás, é o que permite suspeitar dele ou identificá-lo, de lhe dar uma existência ao mesmo tempo real e imaginária. Ele é o agente de inversão da sociedade; ele provoca as ações em desacordo com o costume; ele arruína as pessoas,

⁸⁷ TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974, pag. 156/157.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

“devorando-as” por dentro, as relações sociais, perturbando-as, a natureza, esterilizando-a; ele sacrifica os mandamentos sociais à satisfação dos apetites e das ambições do indivíduo; ele empresta sua figura a tudo o que ameaça a comunidade insidiosamente – ao que nela se volta contra ela; ele é o inimigo íntimo mascarado. O imaginário o define, as credences lhe dão corpo, as práticas o armam de técnicas.⁹¹

Ao apontar o feiticeiro, a coletividade localiza seu mal. Nesse momento opera-se o processo de inversão, pois uma vez que esta figura que inspira medo e temor é expurgada, a comunidade se refaz e a autoridade se renova. A culpabilidade do feiticeiro inocenta aos demais. Sua derrubada simboliza a restauração das instituições e dos pensamentos que a legitimam.

Esse mesmo processo observamos com os *bobos* da corte e *bufões*, personagens que introduzem a subversão nas cerimônias, que apontam o ridículo nas relações e nos homens, sendo, ao mesmo tempo, o mártir necessário para que a sociedade volte, através de seu sacrifício, à situação de normalidade.

O riso como podemos averiguar aparece em diversas sociedades como uma transgressão socialmente consentida, tendo seu espaço culturalmente demarcado.

De uma leitura dos antropólogos apresentados, concluímos que as relações jocosas traduzem a necessidade de relaxar ante a vida cotidiana, encontrando na violação de tabus, desrespeitos e vulgaridade sua válvula de escape.

Encontramos também personagens que através de ritos e festas recriam universos simbólicos, revelando valores cruciais relacionados às concepções sobre as regras sociais. Acredito ser o palhaço um desses personagens, que, através de sua licenciosidade, expõe tanto o ridículo das relações quanto o de nós mesmos, nos apresentando uma nova maneira de encararmos as relações a nossa volta.

⁹¹ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1983, pag. 42/43.

Nesse sentido, meu intuito ao acompanhar a Cia Circunstância é justamente em ver como o palhaço atua, como sua linguagem pode ser privilegiada ao tratar de determinados assuntos e como, através do riso, nos convida a refletir.

4 RESPEITÁVEL PÚBLICO

Mais um dia de sol. Pelas ruelas, um fusca azul anuncia o espetáculo. Enquanto isso, na praça principal, a equipe de montagem levanta a lona e delimita o palco. O grupo comumente viaja sozinho, sendo responsável pela divulgação, montagem e produção do espetáculo; além do roteiro, do cenário, do figurino, da direção e da produção executiva.

O primeiro contato com a população local ocorre no momento da divulgação. Além do lendário fusca azul, encontramos o palhaço Bambulino percorrendo casas, bares, colégios e esquinas informando o dia e o horário da apresentação. As crianças são as que, de imediato, interagem com a excêntrica figura, não esquecendo, para o infortúnio do mesmo, dos bons e costumeiros chutes na bunda.

O dia começa cedo. Dormindo amontoados num quarto improvisado, inicia-se a cantoria dos celulares. Levemente atrasados, como de costume, toma-se café, banho, arruma-se as malas no carro e partem para mais uma montagem de cenário, que é feito em meio ao trânsito de pessoas pela praça.

Sua estrutura é simples. O espaço mínimo para a montagem do cenário é de sete por sete metros. O espetáculo conta ainda com quatro microfones auriculares, um canal para guitarra, três microfones Overall com pedestais e um CD Player.

O cenário é constituído da sobreposição de vários tecidos coloridos que, postos em uma arara, funcionam como biombos. São quatro ao total: dois na frente, posicionados um ao lado do outro formando a entrada e mais dois atrás, perpendiculares aos primeiros fechando o espaço que é utilizado para a troca de figurinos e entrada e saída de palhaços. Ao centro encontramos uma lona azul envolta por cones, delimitando o palco.



Adéquam-se ao que Magnani⁹² chamou de circo-teatro, tanto pela sua estrutura quanto pelo número apresentado. O circo-teatro caracteriza-se por repertórios de dramas e comédias, ao passo que no circo tradicional encontramos as mais diversas atrações, que vão desde acrobacia ao número com animais.

O espetáculo “Palhaços à Vista” tem seu início com a entrada do palhaço Bambulino, já idoso, convidando a platéia a embarcar, juntamente com o grupo, em uma viagem ao passado, aos tempos áureos do circo. Como ele mesmo diz: “o circo diminuiu, mas a magia jamais há de morrer ou diminuir”. Ao lado da saída central da tenda estão alocados quatro banquinhos em que os palhaços que não estão participando da cena se sentam e fazem a parte musical do espetáculo.

Meu primeiro e principal desafio seria em como passar, através de um texto escrito, tudo o que acontece quando os palhaços estão em cena. Poderia contar como se dá o espetáculo, o que acabei fazendo, mas isso, por si só, não basta. Não é possível, através de palavras, traduzir as sensações, olhares, risadas e até mesmo os desgostos que acontecem durante um espetáculo.

⁹² MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp, 1988.

A primeira cena começa com o Repimboca saindo de dentro do biombo de costas, balançando a bunda no ritmo da música, o que provoca riso na platéia. Maníaco por limpeza, com seu espanador, limpa as lonas do biombo, os músicos, as cadeiras, o público, suas roupas, cabelos, retira seus chapéus e chega ao centro da lona, onde limpa o chão e joga a sujeita embaixo da mesma.

Em seguida temos a entrada do palhaço Alegria e de toda confusão causada por ele ao implicar com Repimboca e sujar o espaço que acabara de ser limpo. Alegria, ao aplaudir o colega e tentar prestigiá-lo, joga-lhe confetes e suja todo o chão. Repimboca, por sua vez, zanga-se com a atitude do companheiro e começa uma briga entre os mesmos, momento em que Alegria ameaça jogar um balde de água em Repimboca. Em um dos momentos em que os palhaços passam por detrás do biombo o balde contendo água é substituído por um balde cheio de confetes e no momento em que Alegria arremessa o balde na platéia, assiste-se a um grande alvoroço causado pelo público.



Este momento do espetáculo é marcado por bastante agitação da platéia. Primeiro por conta da confusão que os palhaços causam ao correrem; segundo por todos os momentos em que as pessoas acreditaram que iriam ser atingidas pelo conteúdo do balde, que, inicialmente tinha água, e terceiro, quando, finalmente, Alegria tenta acertar Repimboca e acaba atingindo a platéia, que grita de susto ao pensar que iria ser molhada.

Nesse pequeno jogo percebemos umas das características mais marcantes do palhaço, a de não levar nada nem a si mesmo a sério, o que é demonstrado pela repetição constante do interdito – não sujar. Como comenta a Cia Circunstância, o palhaço relaciona-se com o mundo através de uma perspectiva própria. Não se leva a sério, o que faz com que brinque com tudo e com todos, violando tabus e explicitando aquilo que numa linguagem normativa não poderia ser dito.

Após susto e risos os palhaços posicionam-se na lona central a fim de se apresentarem e iniciarem oficialmente o espetáculo, com exceção de Bambulino, que vai para detrás do biombo. Ao se apresentarem os palhaços jogam novamente confetes para o desgosto de Repimboca, que é advertido por Alegria por estar sendo mal educado na frente de tantas pessoas. Ele se desculpa e se apresenta. Neste momento, os palhaços Alegria e Gimba estão atrás dele com placas de silêncio levantadas, fazendo com que a platéia não aplauda Repimboca, que se vira reclamando que ninguém nunca gosta dele.

Sensibilizado, Alegria ensina Repimboca a se apresentar. Afirma que é simples. Em suas palavras, “é só botar um sorriso nos dentes, olhar nos olho dos pessoal com o sorriso nos dentes, ai cê dá uma caminhadinha, dá um tchauzinho pá gatinha bonita na platéia e fala seu nome”.

Depois de devidamente apresentado e mais uma vez receber uma chuva de confetes, Repimboca perde a paciência, diz ser tratado como escravo, que não agüenta mais e que vai se matar, com a ajuda, é claro, de seu espanador. Começa então o dramalhão que envolve a morte de Repimboca. O palhaço anda em desalento, arranca os cabelos, cambaleia, triangula com o espanador e com a platéia num gesto de misericórdia, até que põe fim ao seu sofrimento.



Perfurando o peito com a ponta do espanador, Repimboca jorra sangue, prende a respiração, se enforca com a própria gravata e por fim vai ao chão, não sem antes limpar o espaço em que irá cair.

Ao lado estão Gimba e Alegria jogando truco, até que percebem que Repimboca havia morrido e que o espetáculo tem que continuar. Enquanto velam o corpo do companheiro, dão início a um dialogo marcado de trocadilhos por parte de um dos palhaços.

(Alegria) – E agora Gimba.

(Gimba) – E agora Gimba. Repetindo a fala do Alegria.

(Alegria) – O quê que a gente faz.

(Gimba) – O quê que a gente faz.

(Alegria) – O Repimboca morreu.

(Gimba) – Antes ele do que eu.

Alegria afirma que a situação é séria e que eles deveriam fazer uma benzedura. Assim começa.

(Alegria) – Eu te benzo, eu te curo.

(Gimba) – Amanhã cê caga duro.

O espetáculo, apesar de não fazer nenhuma crítica direta a instituições ou valores, está, a todo momento, mostrando a falta de seriedade que os palhaços apresentam diante das situações, inclusive da morte, que é tratada com descaso, como fica bem claro quando Alegria e Gimba encontram-se jogando truco no momento da morte de Repimboca.

Algo que fica perceptível durante a apresentação é a distância que Gimba se mantém dos acontecimentos. Enquanto os demais palhaços estão engajados em solucionar conflitos, resolverem problemas, demonstrar compaixão pelos companheiros, Gimba está sempre rindo das situações, por mais alarmantes que sejam. O mundo pode estar acabando, que ele está lá, sentado em sua cadeira achando o desespero alheio simplesmente engraçadíssimo.

Esta postura proporciona um contraponto interessante ao espetáculo. Apesar de todos os palhaços mostrarem-se indiferentes às regras de boas maneiras, de apontar o ridículo em nós – por exemplo, quando Repimboca limpa o local em que caíra morto, Gimba sempre reforça essa idéia, com seu jeito debochado e levemente embriagado de ser.

Como esclarece a Cia, o palhaço trabalha com a improvisação, com o cômico, muitas vezes dele mesmo. De forma irreverente, sem compromisso com nada nem ninguém, tem por alvo qualquer convenção social. Não se trata de uma crítica direta ao poderio exercido por instituições como a família e a religião. Como afirma Diogo Dias – Alegria Também – “o palhaço precisa da ordem, por que senão ele não tem nem o que questionar. Ele não aponta a solução, mostra o problema. Quem ri é quem questiona. O palhaço gosta de jogar, seja para perder ou para ganhar”.

Assim, percebemos que um dos papéis desempenhados pelo palhaço é o de questionar a ordem social, não exatamente de modificá-la. O palhaço interessa-se pela subversão da ordem, não em seu resultado, que se torna

nova ordem. Seu prazer está em incitar o público a repensar o mundo e a si próprio.

O fato do palhaço também ser um provocador não faz com que sua atuação se resuma a isto. Pode sim ser um agente da ordem, mas não sem antes lançar sobre ela todas as suas cores, objetivando uma maior reflexão do homem e do seu meio. Tal fato é possível devido a natureza ambígua deste personagem.

O palhaço, em determinados momentos, pode apresentar-se como um transgressor, pois oferece uma nova possibilidade de se enxergar aquilo que a há tempos nos é dado como pronto e acabado. É a personificação do insólito, do não usual. Tais características exteriorizam-se em suas vestimentas, com roupas das mais variadas formas e texturas; em seus sapatos enormes, conferindo-lhes um modo infrequente de andar; em sua maquiagem e cabelos livres de qualquer modelo prévio.



Evandro Heringer – “Repimboca” acrescenta que o palhaço também pode desempenhar o papel de questionador social. “Tudo é convenção. Quando o

palhaço subverte uma ordem ele mostra ao homem o que ele tem de humano. Para buscar o riso é preciso a transgressão da ordem. Quando a gente tropeça também quebra o cotidiano. A transgressão, assim, não é só a quebra da moral”.

Nesse mesmo sentido complementa Diogo Dias – Alegria Também; “o circo trabalha com o glamour; o cara termina para cima, o único que tem direito de errar é o palhaço. O erro coloca o artista no lugar de ser humano, não só de super-herói. Ele é um super-herói, mas também erra”.



O número que se segue é o de levitação. Estão em cena o palhaço Alegria e Bambulino para apresentar aquele que veio direto da Noruega, o Mister Repimboca. Entra Repimboca envolto em uma manta e falando um idioma singular, mistura de inglês, português e “embromeixon”, tendo por intérprete o

palhaço Bambulino. Repimboca fala diversas palavras, sendo por Bambulino traduzido apenas como “boa noite”. Repimboca segue contando, agora também valendo-se de gestos, que quando chegou ao Brasil foi assaltado, teve o celular roubado e que levou alguns socos. Por sua vez Bambulino nos informa que Repimboca chegou ao Brasil de carroça e que logo veio um brasileiro e lhe deu um aperto de mão, uma vez que o povo é muito hospitaleiro. E conclui dizendo: “O Mister Repimboca está ‘loveando’ o Brasil”.

Para o número de levitação, Mister Repimboca precisa da ajuda de um voluntário. Sentado na platéia Alegria se oferece para participar. Uma vez escolhido, Mr. Repimboca, utilizando a técnica do “hipopotismo”, faz com que Alegria se deite. Dá-se início ao truque que, como afirma Bambulino: “com a minha fé, com a sua fé, com as nossas fezes, esse corpo vai levantar”.

Coberto com a capa de Repimboca e contando até três o corpo começa a levantar. Impressionado, Bambulino retira o pano e faz com que todos vejam Alegria apoiado nas mãos e em um dos pés, dando a impressão de levantar. Mais uma vez, para não surpresa de todos, Bambulino atrapalha o espetáculo.



Uma das últimas cenas e a que mais provoca o riso é a típica inversão de papéis sociais muito encontrada no carnaval: homem vestido de mulher. Na ausência da mulher barbada temos a mulher Barbicha. Bambulino aparece de vestido justo, uma peruca horrorosa, uma maquiagem mal feita e saltos que lhe proporcionam um andar desajeitado. No início da cena, procura porta-se como uma dama, mas no decorrer da mesma vai perdendo a paciência com a situação, uma vez que tem de lidar com o deboche do companheiro de cena, que ao mesmo tempo em que faz seu papel de sujeito arrependido, tira sarro do outro palhaço, tentando estourar, por exemplo, os balões de ar que ostenta como seios.

Por fim, Bambulino perde completamente a compostura e esquece que, no momento, está se passando por uma mulher, chegando a lutar capoeira com Alegria. A cena termina com uma tentativa de retomada do clima inicial, sendo Bambulino levado no colo de Alegria para detrás do biombo.



O espetáculo “Palhaços à vista” não tem por finalidade principal criticar nossos valores e costumes, apesar de apresentar comportamentos que consideramos reprováveis, como descaso, trapaça, fingimento, falta de respeito. É muito mais um número de repertório que provoca o riso em situações de inversão, em que esperamos um determinado comportamento e temos outro ou em que somos pegos de surpresa por uma atitude inesperada.

Apesar de não utilizarem a figura do palhaço e toda sua licenciosidade e permissividade para levantar questionamentos e discussões acirradas, percebemos, pelo comportamento dos palhaços, que esta é uma figura que se expõe, a todo instante, ao ridículo.

O número de palhaços diferencia-se dos demais por permitir um maior espaço para a improvisação, com a possibilidade de incluir situações e incidentes surgidos no momento do espetáculo ou com a participação do público. Nada como um cachorro invadindo a lona ou um bêbado dando palpite; situações corriqueiras que precisam ser trabalhadas na hora.

Como comenta Luis Otavio Burnier⁹³, o que é feito em cena é levado a sério pelo palhaço, que soluciona seus problemas por uma lógica própria. Assim, através dessa lógica constrói distintos sentidos para as mais diversas situações, fazendo um jogo com a platéia, que se envolve e participa e ri, não só porque entrou no jogo, mas porque percebe que o que acontece com o palhaço pode acontecer com qualquer um.

Assim, o espetáculo de palhaços é um espaço privilegiado para uma recriação constante de fatos e elementos do cotidiano, uma vez que a participação do público não se resume a risos e aplausos. Os palhaços se dirigem à platéia e esta responde a seus apelos. É neste sentido que o palhaço pode em muito contribuir no processo de questionamento de nossos valores e transformação social.

O palhaço – pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pelos gestos, falas e traços que o caracterizam – sugere a falta de

⁹³ BURNIER, Luis Otavio. **A arte do ator**: da técnica a representação. Tese de doutorado, departamento de semiótica da cultura, PUC, São Paulo, 1994.

compromisso com qualquer estilo de vida, ideais, instituições ou objetivos. Aparece como um ser absolutamente deslocado, ridículo, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Personagem ambígua por excelência, adquire forma e valor em situações concretas, como o coringa do baralho; é esse seu descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto, que lhe dão o poder que tem, como o bufão do rei: pode zombar de tudo e de todos, impunemente. (...). É ele quem põe em ridículo a todos, desmascarando tanto o *clown*, o poder, santos, cultos, religiões. Mas pode também ele próprio ser objeto de zombaria, ser ludibriado, ser induzido a dizer aquelas palavras que os demais não ousam proferir.⁹⁴

Como comenta Miguel Safe – Bambulino, encontramos no palhaço aquilo que há tempos deixamos de lado. “É um ato de entrega, de diversão, de ausência de pensamento, de não buscar o acerto; para que algo aconteça é preciso fazer o nada”.

O palhaço é também, segundo o Grupo LUME, o prolongamento da “ingenuidade” e da “pureza” inerente a cada pessoa. O estado em que trabalha o leva a uma lógica própria que determina suas ações físicas e sua relação com o espaço e os objetos ao seu redor, em especial com o público. Por vezes, o corpo cômico se constitui de nossas fragilidades, de expor aquilo que nos causa embaraço, sendo que uma das maiores dificuldades de se entregar a arte da palhaçaria reside justamente em confrontar seu ego e suas certezas sobre si.⁹⁵

Para Luís Otávio Burnier,

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown branco* ou o *clown augusto*, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e da dilatação dos aspectos

⁹⁴ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp, 1998, pag. 91/92.

⁹⁵ FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, editora Unicamp, 2003.

ingênuos, puros e humanos (...), portanto “estúpidos” do nosso próprio ser. François Fratellini, membro da tradicional família de *clowns* europeus, dizia: “No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns*, fazemos as coisas de verdade”.⁹⁶

Apresenta-se também como uma figura mediadora e sua transgressão auxilia tanto na manutenção quanto na violação da ordem. Esse tipo marginal ocupa, geralmente, as fissuras da estrutura social, sendo o que Victor Turner⁹⁷ chamou de pessoas fronteiriças, que procuram libertar-se das incumbências associadas a cargos e funções e entrar em contato com o que delimita verdadeiramente as relações sociais.

Mas como tudo na estrutura social, também condiciona-se aos papéis e modelos de conduta. As sociedades diferenciam, classificam, hierarquizam e estabelecem seus limites e interditos. Como lembra Balandier,

Cada sociedade, a seu modo, define as verdades que tolera, os limites que ela impõe ao que não está em sua estrita conformidade, o espaço que ela concede à liberdade modificadora e à mudança. Ela não cessa jamais de restabelecer demarcações, de reavivar os interditos, de reproduzir os códigos e as convenções sociais.⁹⁸

Assim, por mais que o palhaço goze de liberdade em suas condutas, estas devem respeitar os limites que as regras sociais estabelecem. Até o riso encontra suas barreiras, justamente por se tratar de um fenômeno atrelado a cultura. O discurso cômico quase sempre reflete as percepções culturais mais profundas e nos oferece um poderoso instrumento para compreender a sociedade, sua forma de agir e pensar.

Como comenta Diogo Dias – Alegria Também, o riso é cultural. “Quando você faz uma piada, para que ela tenha graça, as pessoas precisam entender e compartilhar os mesmos valores que você, senão não faz sentido”.

⁹⁶ BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica a representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pag. 209.

⁹⁷ TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

⁹⁸ BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, pag. 39.

Mas nem tudo são glórias. O palhaço, ao passo que provoca o riso pode também não lograr êxito em sua empreitada. Quem nunca se deparou ou ouviu falar de um palhaço sem graça?



4.2 Que graça quem tem isso?

Que graça que tem isso? Sem dúvida umas das frases que mais ouvi quando os membros da Cia Circunstância queriam zombar um dos outros ou dos amigos. Após tanto escutar, perguntei o porquê da frase, até que me contaram a seguinte história.

Certa vez, dois palhaços, amigos dos integrantes da Cia, estavam apresentando um número para algumas crianças. Em meio a apresentação, em um dos momentos que deveria surgir o riso, uma das crianças solta a seguinte pergunta: “Que graça que tem isso?”. Em seguida, todas as crianças a seguem em coro.

Em todos os espetáculos que assisti os palhaços atingiram seu objetivo, ou seja, suscitaram o riso, então não havia me questionado quanto ao insucesso do mesmo. Em conversa com a Cia, Evandro Heringer – Repimboça foi categórico ao dizer que o fato de alguém colocar o nariz não faz dele um palhaço. “Esse é um dos motivos de encontrarmos tantos palhaços ruins”, afirma. “As pessoas não sabem o trabalho que tem por detrás da arte do palhaço, das técnicas, do estudo”.

Por sua vez, Diogo Dias – Alegria Também, apesar de concordar com Evandro quanto a falta de conhecimento das pessoas, mostra-se mais maleável quanto ao assunto, pois afirma que eles mesmos já foram muito ruins. Assim, deve-se procurar conhecer as técnicas e manter os estudos. O problema é que muitos não fazem isso.

Mas porque um palhaço falha?

Segundo a palhaça Esmeralda – Mariana Carvalho, o palhaço, para ter êxito, precisa conectar-se com o público. “Quando um espetáculo não é bom, provavelmente o palhaço não estava se divertindo. O palhaço deve estar no presente, gostando do que faz e trocando com o público. Deve também estar aberto e receptivo”.

Toda sociedade compartilha de códigos e de condutas que só fazem sentido para os membros inseridos no grupo. Assim, o palhaço, ao procurar estabelecer uma relação com seu público deve ser capaz de dialogar com ele, o que pressupõe partilhar os mesmos valores.

Portanto, um dos motivos para que o palhaço seja considerado sem graça é quando o que é apresentado não faz parte do universo simbólico de seu expectador. Este pode até entender o que está sendo dito ou proposto, mas não compreende o que faz com que isto seja risível.

Outro fator que observei para que o palhaço seja entendido por sem graça é a má realização do insucesso de seu número ou de suas trapalhadas. Temos uma idéia a respeito da normatividade da vida cotidiana e como deve ser a quebra dessa lógica. Como já acima exposto, a quebra do normativo também

suscita o riso. Mas não é qualquer quebra. Existe uma maneira de inverter a lógica que é risível e outra não e isso varia de acordo com cada grupo.

Cair ao tentar sentar em uma cadeira é um número muito usado pelos palhaços e, na grande maioria das vezes, gera o riso. Mas o importante não é a queda em si, mas como se cai. A queda deve parecer genuína. Se pudermos observar a técnica por detrás do tombo, o mesmo torna-se ineficaz.

Devemos lembrar que o sucesso de um espetáculo de palhaços também depende do espectador, diferentemente de um espetáculo teatral ou de dança. Isso porque o espetáculo se desenvolve a partir do momento em que o público responde aos apelos do palhaço. Não estou aqui afirmando que as apresentações de palhaços ocorrem através do puro improviso. Existe uma estrutura pré-concebida, mas esta é moldável.

Assim, se há uma boa receptividade por parte do espectador e a instauração do diálogo do palhaço com seu público, as chances do palhaço ser considerado sem graça são mínimas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar compreender a natureza ambivalente do riso, percebi que o mesmo não está só ligado aos momentos de descontração e às situações festivas; ele atua também como importante fator de crítica social. Através do riso podemos explicitar aquilo que numa linguagem normativa não seria possível.

Parto do pressuposto de que o riso é um fenômeno cultural e que, de acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, seus alvos e suas formas são mutáveis. Assim, com o intuito de melhor conhecer sua manifestação ao longo da história me propus a estudá-lo, de maneira abreviada, perpassando por distintos momentos históricos.

Na Idade Média, encontramos um riso que imita deformando. Reforça valores e hierarquias invertendo-as ritualmente. O riso opunha-se ao oficial, ao tom sério, ao religioso. Encontramos aqui seu caráter ambivalente. Inverte a ordem para reforçá-la. O riso é um fator de coesão, expressão cômica de uma alternativa improvável.

Com o Renascimento se enfraquece as fronteiras entre a cultura cômica popular e erudita. Assim, o riso que antes gozava de total liberdade, agora se encontra limitado pelo oficial. O riso não é mais um fator de coesão, mas sim contestatório. A ordem existe para ser perturbada, a hierarquia para ser invertida e o sagrado para ser profanado.

Já com a modernidade, temos que o riso deve se ater a alguns aspectos da vida. O sério deve ser poupado. As bases de uma civilização estável não se fundam no riso.

Assim, uma vez que o riso está ligado a uma concepção do mundo, passei a investigar como algumas sociedades o utilizam ao lidar com o poder, com a hierarquia, com aquilo que temem. Percebi que o riso é um forte instrumento de transgressão social. Desafia preceitos, desvaloriza regras e possibilita, no plano da linguagem, aquilo que não seria possível no plano da realidade.

Ao falar da natureza questionadora do riso não podia deixar de mencionar a figura do *trickster*, personagem ardiloso e cômico, violador de tabus, que, através do riso, põe o mundo às avessas.

Pensando no palhaço e na sua atuação, entendo ser este um *trickster* moderno. Dentro desta perspectiva e de sua observação percebi que o palhaço é o personagem adequado nos locais em que seja necessária a transformação. Não significa dizer que é o único capaz, nem que todos os palhaços se voltem para questões de cunho social, mas que, pelas suas características, é uma figura que pode, de maneira privilegiada, atuar na modificação de espaços.

O palhaço, devido a sua licenciosidade, pode transitar por espaços e questões tão caras a sociedade. Isso porque o palhaço é alheio a regras sociais e de bons costumes. Aliás, já esperamos do palhaço um comportamento atípico.

Ele gosta de estar onde está o problema, nas situações complicadas, em que precisa transpor as barreiras e dar a volta por cima. E assim, de forma nada sutil e tradicional, realiza seus feitos, sejam eles ridículos ou fantásticos. E é justamente no seu modo nada convencional de alcançar seus objetivos que provoca o riso, pois ele é puro prazer e doação.

O palhaço diz e mostra aquilo que sente, pois sua reação é imediata ao estímulo, sem prorrogar a realização de seus desejos. Assim, atua num outro campo de significados que constrói para si, em que a realidade ajusta-se ao prazer e a falta de compromisso com regras distintas das criadas por ele no momento.

Para o clown, o espaço cênico extrapola a dimensão do palco e confunde-se com a platéia, com as pessoas, com as cortinas, com os equipamentos, com os contra-regras, com os diretores, com as cadeiras, com a serragem, etc. tudo é aproveitado pelo clown, desde uma risada incontida até um cano quebrado.⁹⁹

Uma das primeiras indagações que me surgiram, quando do início da pesquisa, dizia respeito ao que, primordialmente, caracterizava o palhaço. Seria sua

⁹⁹ DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do clownesco na pós-modernidade. Porto Alegre, 2003. Dissertação apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pag. 68.

roupa, seu nariz vermelho? Sua indumentária desconexa? Percebi que o palhaço não é o figurino que o ator veste ao desempenhar seu trabalho. Ele transcende a sua vestimenta. O palhaço é um estado: você acorda palhaço, anda palhaço, conversa palhaço e dorme palhaço.

Uma das frases que ouvi que mais me marcaram foi que o palhaço é ao pé da letra, mas não é óbvio. Faz o que precisa ser feito, mas sempre de uma maneira diferente da usual, nos mostrando que as possibilidades são muitas, basta arriscar, e, se não der certo, sem problema, é só tentar de novo.

Assim, o palhaço, por suas incertezas e recusas é capaz de produzir turbulência em um mundo de códigos e constrangimentos. Esta é uma das diversas facetas que podemos encontrar no palhaço.

O papel reservado a crítica social não é de exclusividade do palhaço. Na verdade, hoje, são poucos palhaços que se valem dessa linguagem. Encontramos em diversos programas de humor quadros que questionam nossos valores e nos fazem indagar a respeito de política e poder.

O que aqui defendo é que o palhaço, pelas suas características já expostas, é uma figura privilegiada para utilizar o riso como forma de confrontar preceitos e nos mostrar o ridículo das situações e das pessoas, para que possamos, com isso, repensar nossos valores e idéias. É uma figura que, por sua atuação e comportamento despreocupado, é capaz de gerar transformação.

Assim, valendo-se do riso, ele suscita a dúvida, abre brechas e levanta questionamentos naquilo que, por vezes, entendíamos como pronto e acabado. Acredito ser esta a principal contribuição do palhaço pensado enquanto um agente que questiona a ordem estabelecida.

Não espero que o palhaço mude o mundo, nem acredito ser este seu intuito; acredito que através de sua forma nada convencional de enxergar a vida faça com que nós também passemos a observá-la por um outro viés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora de Brasília, 2008.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

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

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CARVALHO, José Ricardo Filho. **Riso e as relações de poder nos textos de humor**. Revista Fórum Identidades, Ano 3, Volume 5, jan-jun de 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do clownesco na pós-modernidade. Porto Alegre, 2003. Dissertação apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DOUGLAS, Mary. **The social control of cognition**: some factors in joke perception. *Man, New Series*, vol. 3, n. 3, 1968, pag. 361-376.

DURANT, Will. **A história da filosofia**. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e campo: reflexões da antropologia. In: **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

GADELHA, Larissa Maria Avelar Costa; LUNA, Sandra. **Às avessas: a loucura racional de Shakespeare e Erasmo de Rotterdam**. Disponível em: <www.prac.ufpb.br/anais/xenex>. Acesso em: 10 de agosto de 2010.

GAZONI, Fernando Maciel. **A poética de Aristóteles**: tradução e comentários. São Paulo, USP, 2006. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LAGROU, Elis. Rir do poder e o pode do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. Revista de Antropologia, vol. 49, n 1, São Paulo: jan-jun 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp, 1998.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

_____. Parentés a plaisanterie. In: **Oeuvres**. Paris: Les Éditions de Minuit. Vol.3, 1994.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratrusta**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. In: Tempo Social, Revista Social, USP, São Paulo, volume 1.

RADCLIFF-BROWN. Parentescos por brincadeira. In: **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Editora Abril S.A Cultural e Industrial, 1976.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância**: a propósito da morte de Jean Calas. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GLOSSÁRIO DE PALHAÇOS



O "Alegria Também"

Ator, produtor e palhaço em constante formação, iniciou-se no caminho das artes no curso de formação circense da Spasso Escola de Circo e no Teatro Universitário da UFMG. Com o tempo vai se interessando cada vez mais por esta entrega ao mundo do inverso, das lógicas às avessas. Hoje se dedica exclusivamente à profissão: PALHAÇO. Empenhando seu nariz vermelho vivenciou experiências excêntricas. Procurando os parceiros perfeitos foi fazendo sua estrada. Com o Até Tu SLU conheceu vilas e favelas e a nobreza dessas comunidades. Já passou e ainda mantém parceria com grupos como o Armatrux, Trampulim, MU-Movimento Urbano, Grupo Strada, Experimento em 2 Estados, Cia. Circunstância, o Circovolante... Hoje coordena as atividades realizadas pelo Projeto Fuscazul em Minas Gerais e dialoga junto ao Coletivo de Palhaços (BH) e à Rede Brasileira de Teatro de Rua. Estudou palhaçaria com importantes mestres como Chacovachi (Argentina), Sue Morrison (Canadá), Avner (USA), Beth Dorgan (SP), Advane Néia (SP), Marcio Libar (RJ), Richard Rigueti (RJ), Zé Regino (DF) entre outros.

O "Guimba"

Tocador profissional das noites desde 1992, quando se apresentava em vários bares de Belo Horizonte, participou do "*Grupo Dendalei*", uma trupe de palhaços burlantins, onde atuou como palhaço e músico em 4 anos de experimentação cênica-musical. Participou de encontros de circo e palhaços, estudando com mestres dos quais se destacam *Rodrigo Robleño, Advane Néia, Marcio Libar, Richard Rigueti*, dentre outros. No verão de 2002 botou o pé na estrada e foi parar no sul da Bahia onde fundou o "*Grupo Experimento em 2 Estados*" que saiu em turnê pelo nordeste brasileiro levando arte em toda parte. Se junta à "*Donadeusa*" em parceria com a cantora e compositora *Patricia Polayne e Steffanie Keller*, uma pesquisa das tradições brasileiras tendo como foco o samba-de-côco que ainda fez uma temporada no Rio de Janeiro levando a tradição do reisado aracajuano mesclado a elementos da música moderna. Ainda no Rio, monta "*Os Mequetrefe!*", onde dois palhaços tentam ganhar a atenção do público utilizando entradas e reprises clássicas de picadeiro. Atualmente integra a "*Cia. Circunstância*" resgatando o "circo-teatro" popular brasileiro com o espetáculo "*Palhaços à Vista*".



O Repimboca

Graduado em Letras pela UFMG, músico, palhaço, malabarista e mímico. Formou-se em teatro no Teatro Universitário – UFMG, trabalha com o grupo "Os Plantas" (música) e com a Cia. Circunstância de Circo-Teatro (Grupo de palhaços). Já participou de oficinas com grandes mestres da arte clownesca como Rodrigo Robleño, Advane Néia, Tortell Poltrona, Sue Morrison, Ricardo Puccetti. Ministrou a oficina de iniciação ao clown na Semana Interplanetária de Palhaços – 2006. Ministrou a Oficina de Clown pelo Proex do Teatro Universitário em 2007 e a oficina "Caminhos do Clown" na 4ª Semana Interplanetária de Palhaços – 2008.



O "Bambulino"

Ator, poeta, professor e comunicólogo, graduado em comunicação social pela UFMG (2005) e recém formado no curso para atores do Teatro Universitário UFMG. Começa suas primeiras experiências na arte da palhaçaria em 2002-2003, quando propunha cenas curtas para o movimento estudantil. Começa a se envolver com a música e o circo ainda neste período, sendo vocalista e compositor (letras) da Banda Circus Rock n' Blues. Em meados de 2004 participa da trupe de bonequeiros, músicos e palhaços "Os Queridinhos do Palhaços Pelanca", a partir de então, se envolve com a arte-educação, dando oficinas de arte-reciclagem e expressão junto ao grupo, ministrando também trabalhos na área de educação midiática através de jogos e brincadeiras, direcionados a educandos de escolas públicas (2004 e 2005 pela ONG AIC – Associação Imagem Comunitária) e em núcleos sociais ligados a prefeitura municipal de BH (2006, 2007, 2008, programas Arte e Cultura e Agente Jovem). Em 2005 ajuda a fundar o grupo músico-cênico "OS PLANTAS", no qual também trabalha com os palhaços Evandro Heringer (Repimboca) e Luciano Antinarelli (Guimba). Com os mesmos, realizou vários esquetes cômicos e educativos voltados ao teatro de rua, escolas e empresas. Em janeiro de 2009, soma suas forças à Cia. Circunstância de Circo Teatro em prol do riso, do risco e do crescimento interior de cada indivíduo. Teve como mestres Rodrigo Robleño, Ézio Magalhães, Gabriel Chamé, Alberto Gaus, Tortell Poltrona e Cícero Silva.

