

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**ESCULHAMBADA:
UM MODO BUFO DE CRIAÇÃO**

ALINE SCHNEIDER MARQUES

Porto Alegre
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ESCULHAMBADA:
UM MODO BUFO DE CRIAÇÃO
ALINE SCHNEIDER MARQUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Sílvia Patrícia Fagundes

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Marques, Aline Schneider
Esculhambada: Um modo bufo de criação / Aline
Schneider Marques. -- 2022.
110 f.
Orientadora: Silvia Patricia Fagundes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. teatro. 2. atuação. 3. mascaramento. 4.
bufonaria. 5. bufão. I. Fagundes, Silvia Patricia,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aline Schneider Marques

ESCULHAMBADA: Um modo bufo de criação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Silvia Patricia Fagundes

Aprovada em: 13/05/2022.

BANCA EXAMINADORA:

Professora Celina Nunes de Alcântara
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Professor Carlos Roberto Mödinger
(Universidade Estadual do Rio Grande do Sul)

Professora Maria Beatriz Braga Mendonça
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao **café**, companheiro, inspirador, amigo, cheiroso, saboroso, que permitiu ao meu cérebro trabalhar até quando não parecia mais possível.

À **Patricia Fagundes**, orientadora deste trabalho, uma mulher estudiosa e compartilhadora, que se diverte com os conceitos e transforma em arte os estudos, as ideias, os pensamentos. Pessoa que ri de si e que deixa a gente rir do seu lado patético, mas dá limite e mostra os dentes, caso a gente se passe no deboche (aprendeu com seus amigos cães, eu acho).

À banca linda e perfumada, **Celina Alcântara e Carlos Mödinger**, que são amigos e professores para uma vida inteira. Gente muito sabida, bonita, sensível e dada à boemia (tal qual minha orientadora).

Agradeço à querida **Bya Braga**, também membro da banca examinadora, que eu infelizmente não sei se é perfumada, pois só a conheço remotamente, mas já considero e admiro “pacas”.

Ao grupo de investigação cênica **FRESTA**, por todo o apoio, reflexões, companhia, estudos, leituras, criações e ajuda na produção da defesa deste trabalho: Patricia Fagundes, Iassanã Martins, Juliana Kersting, Nina Picoli, Renata Teixeira, Lara Vitória, Duda Rhoden e Helena Santos Moreira.

Ao **André Paz**, amigo e colega de trabalho de longa data, que me ajudou na gravação e transmissão da defesa.

Agradeço ao **Gil**, meu amado e belo marido, que começou a cozinhar e lavar louça para eu poder me dedicar mais ao mestrado, pois antes ele só lavava, estendia e guardava as roupas, mas agora ele também lava a louça e cozinha. Pena que o mestrado acabou e minha vida de madame também.

Agradeço ao **Jackson Peres**, meu terapeuta querido que me faz rir muito com suas ironias e “bobageiras”, que acredita em mim (ou finge bem) e que me ajuda a acreditar também.

Agradeço aos meus **amigos e primos queridos**, que me amam mesmo eu sendo meio “fobia social”, coisa que se agravou na pandemia e na escrita deste trabalho. Todos parecem continuar confiando que um dia eu voltarei às ruas. Obrigada!

Um salve pra bufaiada: **Simone De Dordi, Eduardo d’Ávila, Tatiana Cardoso, Nina Picoli, Ana Luiza da Silva, Cláudia Sachs, Philippe Gaulier, Daniela Carmona, Carlos Mödinger, Nara Menezes, Andréa Macera, Cibele Mateus, Fran Marinho, Heinz Limaverde**. Tamo junto!

Agradeço à minha **tia Nani**, por me apoiar e ajudar nos estudos, com seu humor tão próprio, que me diverte muito.

Agradeço às minhas irmãs **Mana e Ana**, que são minhas melhores amigas e que dão opiniões verdadeiras e me alertam quando sou brega ou bufa demais. Também agradeço meu mano **Roger**, um cunhado pra lá de especial, que é meu parceiro de arte & cozinha e que musicou o poema *Marlenuda*.

Agradeço ao meu sobrinho **Santiago**, que é TUDO pra mim, que me diverte e inspira com nossas brincadeiras, invenções e cenas. Que faz eu ser a tia mais feliz do universo e faz eu conhecer um pouco do universo também, com suas nerdices planetárias. Obrigada por ser tão “rulheiro”.

Agradeço a todos os **gatos e cachorros** que eu amo (incluindo os *in memorian*). Não posso citar nomes, pois se eu não citar algum, ele ficará excluído e com ciúmes. E são muitos... Os bichos têm tudo a ver com arte e criação, pra mim. Farei o agradecimento ao meu **pai** junto com a cachorrada, pois sei que ele irá gostar. Obrigada pai, por ser meu fã e me dar confiança nas minhas bobajadas e por acreditar também nas minhas empreitadas sérias, a vida inteira. Te amo, pai.

E meu agradecimento todo especial vai para...

Minha **mãe**, que é uma importante fonte de material criativo deste trabalho e é minha parceira pra tudo. Minha amiga querida, sinônimo de paz e carinho. Te amo, “mãezão”.

Por fim, agradeço aos meus avós: **Vó Divina, Vô Ênio, Vó Bruni** (que também é avó do Valdorf) e **Vô Martin**. Infelizmente todos já morreram. Minhas duas avós eu perdi recentemente, durante o mestrado. Todos foram pessoas muito importantes para mim, essenciais na minha infância, pois ajudaram a proporcionar uma infância divertida, sem frescura, cheia de bichos e rua, grama, árvore, frutas e quilos de doce.

RESUMO

O trabalho reflete sobre o processo criativo do espetáculo solo *Esculhambada*, que propõe o cruzamento entre bufonaria e atuação em primeira pessoa, em um *modo bufo* de criação. Em cena, a atriz pesquisadora assume a primeira pessoa, em diferentes modulações do corpo-memória da atriz e em conexão com seu repertório de bufonaria. Sem fazer uso de recursos concretos convencionalmente envolvidos na construção do corpo-máscara do bufão, como enchimentos, maquiagens, acessórios, dialoga com as bagagens teórico-práticas que fazem parte de sua formação e trajetória. A atriz pesquisadora, seu corpo, sua vida e suas memórias na cena, em diálogo com os aportes da bufonaria e com referências e temas urgentes de nosso tempo.

Palavras-chave: teatro; atuação; mascaramento, bufonaria; bufão

Abstract

The work reflects on the creative process of the solo theater performance *Esculhambada*, which proposes the crossing between buffoonery and first-person acting, in a buffoonery way of acting. On stage, the researching actress assumes the first person, in different modulations of the actress' body-memory and in connection with her repertory of buffoonery. Without using concrete resources conventionally involved in the construction of the buffoon's body-mask, such as fillers, make-up, accessories, she dialogues with the theoretical and practical experiences that is part of her education and professional trajectory. The researching actress, her body, her life, and her memories on stage, in dialogue with the contributions of buffoonery and with references and urgent themes of our time.

Keywords:

Theatre; Acting; Masking; Buffoonery; Bufoon

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO ESCULHAMBADA BEM EXPLICADINHA.....	10
1 CAMINHOS BUFOS	36
1.1 Minha estreia bufa na vida	36
1.2 Da máscara ao mascaramento	42
2 MASCARAMENTO ESCULHAMBADO E MODO BUFO.....	55
2.1 Recheio do modo bufo: Grotesco, charme, ridículo e crítica	58
3 TRAMAS E ESCULHAMBAÇÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	70
3.1 A memória no mascaramento esculhambado.....	74
3.2 Jogo, riso e risível no modo bufo.....	86
4 ROTEIRO-ESQUEMA DO SOLO <i>ESCULHAMBADA</i>.....	99
FINALMENTES.....	101

1 INTRODUÇÃO ESCULHAMBADA BEM EXPLICADINHA

Este trabalho é parte de uma trajetória iniciada no ano de 2005, quando tive meu primeiro contato com a bufonaria, durante minha graduação em Teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). A professora Tatiana Cardoso¹ ministrou a disciplina na qual exploramos a técnica do bufão, desenvolvida pelo pedagogo teatral francês Jacques Lecoq e reformulada pelo professor francês Philippe Gaulier.

A partir dessa experiência, passei a me dedicar ao estudo e à criação bufa. Durante dez anos estive ao lado de Simone De Dordi², com quem criei o espetáculo *As Bufo*. Circulamos nacionalmente com a montagem de 2008 até 2015. Em 2016, estreei *Valdorf*, espetáculo bufo solo, que permanece em atividade. Em 2018, Eduardo d'Avila³ e eu estreamos *Le Bufê*, espetáculo bufo que também segue em atividade.

Ainda que eu tenha iniciado na bufonaria por intermédio da técnica do bufão de Lecoq, considero o território bufo amplo e diverso, existindo para além da técnica francesa. Minha abordagem da bufonaria, inclusive, nos últimos dez anos, tem se desenvolvido de diferentes formas, algumas mais próximas à máscara/técnica do bufão e outras que percorrem diferentes caminhos e implicam outras materialidades e possibilidades de jogo bufo.

Em uma perspectiva ampla, entendo a bufonaria como um estado de jogo cômico e autobiográfico, pois demanda que artistas revelem na cena suas vulnerabilidades e

¹ Tatiana Cardoso é atriz, diretora e professora do Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura da UERGS. É doutora e mestra em Artes Cênicas pela UFRGS. Atua como diretora teatral em Porto Alegre e é atriz do Grupo Internacional Vindenes Bro, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret, Dinamarca. Coordenou os projetos de pesquisa: Conexões Corporais Sobre a Memória e Ação Psicofísica - O Ator no Universo Tchekoviano; coordenou o projeto de extensão (Proext) Tempo de impermanência: teatro em penitenciárias femininas do RS. É coordenadora do grupo de pesquisa GESTA e integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença da UFRGS.

² Simone de Dordi é atriz e professora de teatro, graduada em teatro – Licenciatura, pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Estudou clown e bufão na École Philippe Gaulier, na França. A atriz integrou o grupo Cuidado Que Mancha e atuou no espetáculo *As Bufo*, além de assinar criação e direção desse espetáculo, ao lado de Aline Marques.

³ Eduardo d'Avila é ator da Cia. Espaço Em Branco, do espetáculo *Le Bufê* do grupo Casa de Madeira e do espetáculo *CUCO* da Cia. Caixa do Elefante. Faz graduação em Teatro: Licenciatura, pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. É integrante do grupo de pesquisa GESTA, da UERGS.

ridículos, podendo então assumir outras versões de si, nas quais as sombras e as vergonhas escapam dos porões em que trabalhamos para escondê-las em nossa vida em sociedade. Essas nossas versões bufas podem ampliar percepções cotidianas, provocar estranhamento, questionamento e crítica sobre comportamentos, normas e sistemas que constituem e regem nossa sociedade e, conseqüentemente, nossas vidas. Nesta perspectiva, a bufonaria não se apresenta como um estilo específico e preestabelecido de representação cênica, mas como um modo de pensar, habitar e jogar a cena, que envolve modulações do corpo, comicidade, crítica, exposição do próprio ridículo e do próprio grotesco.

No presente trabalho, investiguei possibilidades de cruzamento entre bufonaria e atuação em primeira pessoa no processo de criação do solo *Esculhambada*. Nomeei essa maneira/estado de estar em cena como *modo bufo*, que aciono por meio do *mascaramento esculhambado* - um mascaramento expandido, que não necessita de maquiagens, enchimentos, perucas ou outros acessórios/objetos para a construção do corpo bufo. O *mascaramento esculhambado* não envolve a representação de um “outro corpo”, de um “corpo-máscara”, como ocorre na técnica do bufão.

As modulações e transformações do corpo são obtidas por meio de diferentes posturas, gestos, ações corporais e variações das sonoridades produzidas corporalmente. Durante o trabalho, o corpo está em mascaramento, ao mesmo tempo que é, também, a própria máscara. Entretanto, opto por não utilizar os termos “corpo-máscara” e “outro-corpo”, já que tais nomenclaturas podem confundir o leitor, pois carregam a ideia de construção de corpos artificiais, objetais, por meio de recursos (enchimentos, maquiagens) os quais renunciei nesta investigação. Por esse motivo, opto por falar em *mascaramento esculhambado*, por meio do qual eu jogo em um *modo bufo*.

O nome do solo *Esculhambada*, que integra esta pesquisa, bem como o termo *mascaramento esculhambado*, também criado neste processo, surgem em função do sentido da palavra, que remete à bagunça, anarquia, ao mesmo tempo que sugere ideia de desmoralização e escracho – todas acepções permeiam o imaginário da bufonaria e, com as quais, o corpo bufo faz críticas, brinca e satiriza. Afinal, “esculhambar é desafiar hierarquias. É tirar a aura de requinte que envolve o que está

no centro”, é o que afirma a pesquisadora em estudos de gênero Larissa Pelúcio (2020, p. 299).

Para o escritor, pesquisador e colunista nas áreas de gramática e linguística, Sérgio Rodrigues (2010)⁴, a origem etimológica do verbo esculhambar divide estudiosos. Segundo Rodrigues, para os filólogos Silveira Bueno e José Pedro Machado, o termo brasileiro significa arrebentar as nádegas, o cu, a pancadas. Rodrigues afirma que, por outro lado, Antenor Nascentes e Antônio Geraldo da Cunha atribuem ao verbo o sentido primitivo de ficar com os testículos (colhões) feridos de tanto andar a cavalo. O dicionário Houaiss⁵ apresenta as mesmas possíveis origens etimológicas para o verbo esculhambar.

Para o antropólogo Lenin dos Santos Pires, o termo esculhambar

estaria associado à prática de castração de homens, tal qual operacionalizado para produzir a figura do eunuco, em certas culturas não ocidentais. Na representação mítica mais recorrente, homens desprovidos de sua genitália que seriam encarregados da guarda de haréns. Uma vez mutilados, não ofereceriam perigo moral e material a seus senhores. Por serem desprovidos de instrumento vital para a coabitação com as esposas desses homens de poder, não seriam inoculadores de sua genealogia entre aquelas provenientes de castas superiores e, por isso mesmo, destinatários dos bens e da transmissão do poder, conforme os códigos daquelas culturas (PIRES, 2011, p.143).

Assim, Pires remete à significação simbólica do termo, que, segundo o autor, mais do que ofender, busca “tornar inofensivo o oponente, impotente do ponto de vista de diferentes lógicas de reprodução social” (PIRES, 2011, p.143). Logo, essa palavra corriqueira e informal – como tantas outras palavras que escondem violências históricas e cujo uso é reconsiderado pelas urgências de transformação social – carrega múltiplos sentidos, possibilidades de leituras e problematizações. Nesta pesquisa, sua presença se fez inicialmente pelo sentido de bagunça, desordem, um outro modo de pensar e criar que não siga a rigidez de padrões hegemônicos, que os questione e subverta. Suas outras possíveis camadas de sentidos parecem convergir com a complexidade da bufonaria, que se propõe a “esculhambar hierarquias”, ao mesmo tempo que denuncia o “esculhambar hegemônico”, que visa esculachar e

⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/a-esculhambacao-e-coisa-nossa-2/>
Acessado em: 01/07/2022

⁵ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1 Acessado em: 01/07/2022

depreciar grupos subalternizados, para que estes se mantenham em posições vulneráveis e convenientes ao poder vigente.

Até 2019, quando iniciei a pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, as criações bufas das quais fiz parte contaram com a construção de máscaras corporais estilizadas, compostas por meio de modulações de corpo-voz e de artifícios cênicos, como figurinos, maquiagens, enchimentos, peruca, bem como alguns elementos totalmente ficcionais, que foram entrelaçados às minhas memórias e às dos meus parceiros de criação. Assim, eu parti de questões, subjetividades e características pessoais e as “entreguei” àquelas *personas* bufas, que eu mesma construí.

Minha bufa Celói

Apresentação no Festival *Esse Monte de Mulher Palhaça* – RJ, em 2011



Foto: Mariana Rocha

Meu bufinho *Valdorf*

Apresentação no Festival *PalhaçAria* – PE, em 2018



Foto: Lana Pinho

Em *Esculhambada* (foto abaixo), meu corpo, em mascaramento, também se transforma o tempo inteiro, criando outras formas corporais. Mas não tento esconder a Aline nem me empenho em me fixar à lógica e aparência de um “outro corpo” específico a ser sustentado o espetáculo inteiro, como faço com *Valdorf* e *Celói*.

Esculhambada

Apresentação realizada na qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print do vídeo

Ingressei no mestrado com a intenção de investigar a possibilidade de uma bufonaria em primeira pessoa. Desde que me formei na graduação em teatro em 2006, me dediquei verticalmente à pesquisa, criação e circulação de trabalhos relacionados à comicidade, bufonaria e outras máscaras, em oficinas, cursos, espetáculos e performances com Celói ou Valdorf. Em 2019, eu procurava experimentar a atuação em primeira pessoa e deixar minha vivência bufa encarnada transbordar nessa atuação.

Muitas problematizações que me acompanhavam, referentes à sociedade e mesmo aos bufões, foram enriquecidas e embasadas durante o mestrado a partir das referências apresentadas pela minha orientadora Patricia Fagundes⁶ e por outras

⁶ Patricia Fagundes é encenadora, produtora, pesquisadora e professora associada no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Humanidades- Ciencias del Espectáculo pela Universidad Carlos III (Madri), com a tese A Ética da Festividade na Criação Cênica. Mestre em Direção Teatral pela Middlesex University (Londres), Bacharel em Direção Teatral (DAD/ UFRGS). Diretora da Cia Rústica de Teatro, com a qual realizou diversos projetos artísticos. Desenvolve investigações com ênfase em processos de criação cênica,

professoras do PPGAC - UFRGS, além de somadas a outras provocações que Patricia⁷ fez pelo caminho. Assim, a entrada no mestrado implicou o deslocamento de certezas e a abertura de outras perspectivas a partir da descoberta de novos campos de reflexão, que entretecem aspectos do pensamento contemporâneo com o teatro que se faz e se pensa hoje, em diálogos entre arte e sociedade. Conforme o artigo: *Escrever como atriz, como mulher*, de Patricia e de sua também orientanda, a doutoranda, atriz e professora lassanã Martins, “hoje, entrando na segunda década do século XXI, permanece a urgência de desacomodar referências, hierarquias e velhas lógicas, reforçando imaginários que impulsionem práticas transformadoras”. (FAGUNDES e MARTINS, 2020, p.93). Tais imaginários impulsionam este trabalho.

A metodologia desta pesquisa é guiada pela própria prática de criação cênica. Segundo o professor Brad Haseman, “pesquisa guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição” (HASEMAN, 2015, p. 44). Assim, a prática artística é a pesquisa. Gilberto Icle, artista e professor, menciona pesquisas que partem do trabalho artístico dos pesquisadores, como “autorreferentes”, pois quem pesquisa também compõe o objeto da pesquisa. E mais, “considera [...] um *eu* atravessado de muitos *eus*” (ICLE, 2011, p. 13). Ou seja, a pesquisadora, que simultaneamente integra o objeto da pesquisa, é também professora, produtora, filha, irmã, mulher, amiga, vizinha, arrumadinha, esculhambada, procrastinadora e dedicada. E todas essas Alines compõem esta narrativa. Além disso, por se tratar de uma pesquisa que abrange uma criação autobiográfica e em primeira pessoa, esse aspecto também permeia a escrita deste trabalho.

Agradeço por não sofrer, no processo de criação cênica, do perfeccionismo improdutivo do qual sofri no processo de escrita acadêmica. Pelo que escuto e leio de colegas pesquisadores, escrever também é difícil para eles. No meu caso, tive a sensação de que cada frase era minha última chance. No início do processo, enquanto escrevia, imaginava o leitor não entendendo, então apagava várias vezes a mesma

encenação, criação de dramaturgia, cena no espaço urbano, práticas de encontro, festividade, o político na cena contemporânea.

⁷ No texto, me reporto à orientadora Patricia Fagundes pelo nome “Patricia”, em vez de tratá-la pelo sobrenome, em função da minha opção por uma escrita em primeira pessoa, que apresenta, por vezes, tom informal.

frase, com algumas alterações, e tentava reescrevê-la de modo que, praticamente sozinha, ela definisse a dissertação inteira.

Quando conseguia me libertar dessa sensação, sentia o prazer de criar com mais leveza nesse âmbito dos conceitos, narrativas e definições. Mas bastava um impasse, uma dúvida ao explicar um pensamento, que voltava a duvidar do sentido das palavras digitadas. Às vezes ia para o lápis e papel, pois me parecia mais informal e acabava escrevendo com maior fluidez. Quando “me distanciava de mim” e “me via” tentando escrever, eu achava até engraçado, de tão exagerada a minha dificuldade. Segundo a professora e atriz Luciana Lyra, “escrever não é simples. Especialmente quando buscamos escrituras que nos emancipem, que prezem por nossa autonomia” (LYRA, 2020, p.03). No esforço deste desafio, fui encontrando uma escrita própria do trabalho que, às vezes, assume um tom bastante informal, relacionado ao caráter autobiográfico e cômico da pesquisa. Lyra defende

Uma academia que busca no caminho performático legitimar a natureza das experiências, escolhendo o caminho da floresta da performatividade que destampa desafios, imbricando ‘objeto’ e ‘sujeito’ de pesquisa, implodindo com a ideia de distanciamento do que se olha, do que se estuda, para imprimir um lugar sentido das coisas que se vive (LYRA, 2020, p.06).

Assim, o *modo bufo* abordado na investigação transbordou da cena e tornou-se também um modo de operar na criação textual da dissertação. A minha orientadora Patricia que, conforme diz minha colega Nina Picoli⁸, é uma mulher bufa na vida, entrou nesse jogo e fez suas observações e sugestões sobre o trabalho também de um *modo bufo*, escrevendo: “Nem vem, essa não teve graça”, “Isso é uma lista, Aline. Não é só porque tu usou a tabela do Word, que uma lista vira tabela”, “HAHAHAHAHA, tu não pode dizer isso deste jeito”. Patricia disse que riu e chorou algumas vezes lendo minha dissertação; eu gargalhava lendo as correções, principalmente quando ela criticava, pois fazia isso com um charme rabugento engraçado. Enfim, jogamos o jogo bufo para além da cena, o *modo bufo* fez parte dos procedimentos de pesquisa.

O material autobiográfico foi ferramenta para a construção da dramaturgia e elemento de composição bufa, de mascaramento, isto é, subsidiou a criação cômica e grotesca da bufa Aline, que fala em primeira pessoa. Nesse sentido, as memórias não se restringem a episódios relacionados a histórias de vida. Também houve

⁸ Nina Picoli é atriz, mestranda pelo PPGAC-UFRGS, é graduada em Teatro: Licenciatura, pela UERGS. Nina pesquisa bufonaria, integra o grupo de pesquisa Fresta e o Coletivo Errática.

retomada e criação de brincadeiras, cantorias, caretas, danças, movimentos e pensamentos que me acompanham na vida e que alimentaram a construção do *modo bufo*.

Talvez soe pretensioso o tanto de termos inventados, que apresento ao longo desta dissertação: **mascaramento esculhambado, modo bufo, charme, isca charmosa** - criados para tratar dos procedimentos, estados e estratégias que envolveram a criação bufa de *Esculhambada*. O que posso dizer é que não apresento essas definições como receitas a serem seguidas ou verdades absolutas. Apenas tive o desejo de nomear os caminhos percorridos, de encontrar palavras que ilustrassem para mim e para quem as leia, as estratégias criativas que foram tomadas neste processo.

Pindaíba na pandemia

Até início de 2020, ao se falar de apresentação teatral, subentendia-se que tal evento envolveria materialidade. A materialidade compreendida em eventos presenciais: a materialidade dos corpos, do espaço, do tempo compartilhado, da conexão presencial com o outro e do que se cria a partir desse encontro.

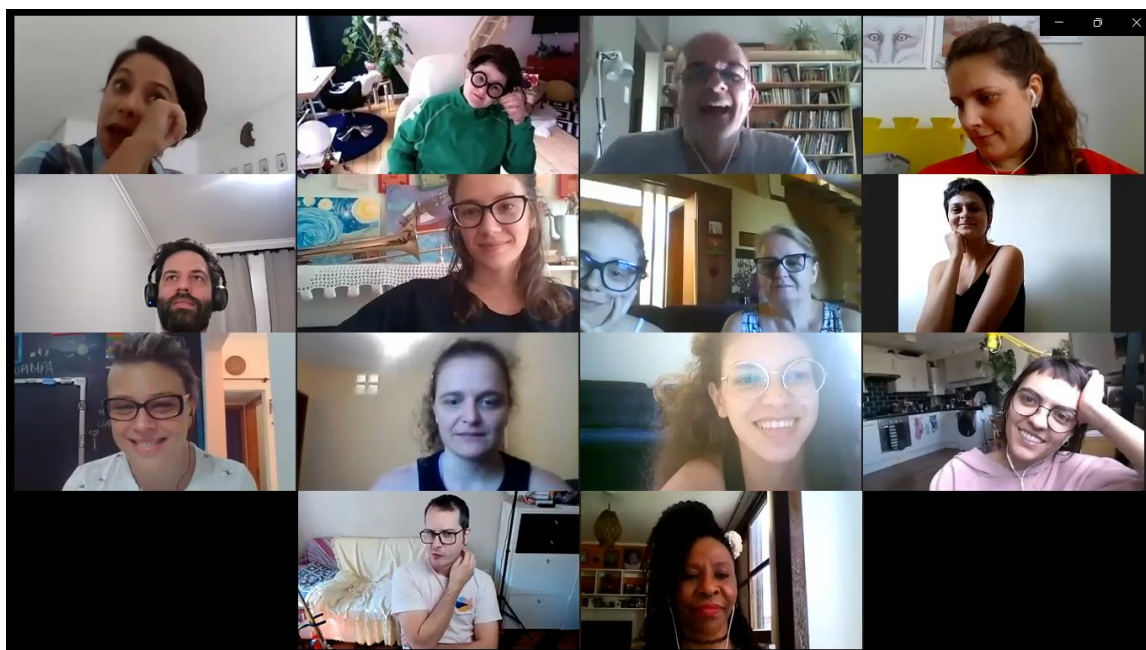
Ingressei no mestrado em agosto de 2019; logo, esta pesquisa é radicalmente atravessada pela pandemia do coronavírus. O impacto se dá não só porque a vida da atriz pesquisadora, de sua orientadora, de todos os brasileiros e dos demais terráqueos foi abalada de maneira mais ou menos drástica, adulterando praticamente quaisquer planos ou projetos que seriam realizados nestes tempos fatídicos, mas também porque esta é uma investigação em teatro. A pandemia e a consequente necessidade de distanciamento social alteraram, ao menos temporariamente, as dimensões elementares das artes cênicas e, conseqüentemente, desta pesquisa. Logo, a apresentação da criação cênica que compõe este trabalho aconteceu, no momento da qualificação – 26 de fevereiro de 2021 –, de modo virtual. Detalhe: eu estava com covid e com febre, no dia da qualificação, mas achava que era sinusite. No dia seguinte, eu fiz o teste, que deu resultado positivo para covid-19.

Penso que o teatro virtual, que passou a ser desenvolvido durante a pandemia, diferiu de outras investidas virtuais e audiovisuais que nós, artistas de teatro, tenhamos realizado antes desse período. Na pandemia, lançamo-nos no impalpável

por pura necessidade e por desejo de manter em movimento a nossa vida, o nosso trabalho. Se antes já flertávamos com mídias digitais, integrando-as ao hibridismo da cena, foi por meio desses recursos que, em casa, buscamos uma alternativa àquela materialidade que define nossa arte e que é também material criativo e conceitual para o nosso trabalho.

O solo *Esculhambada* foi transmitido, na qualificação, virtualmente em tempo real. As pessoas assistiram a distância, mas simultaneamente. Acredito que, dessa maneira, algo da noção de “aqui e agora” se manteve, mesmo que fosse um agora que é aqui, que é aí e em outro lugar: um aqui virtual compartilhado entre todos, que é e não é real. O tempo é compartilhado, ainda que provavelmente ocorram alguns *delays*.

Qualificação – realizada via Zoom, em 2021



Print da gravação

Assim como o conceito de materialidade é expandido no teatro virtual, a noção de tempo também se expande e parece que a possibilidade de atraso da tecnologia

amplia a ideia, investigada pela palhaça e professora Andreia Paris, de “tempo e duração não apenas como algo que escorre e se esvai, mas que se opõe que se prolonga ou que adianta [...]” (PARIS, 2017, p.08).

A distância excessiva do público é uma condição que me perturba mesmo em espaços físicos, quando o teatro é grande e tem o palco muito afastado da plateia, por exemplo. Por isso, sempre prefiro salas ou outros espaços alternativos menores, onde eu possa ficar misturada com o público, numa proximidade que me coloca em risco e coloca a plateia em estado de alerta. A força de tantos olhares atentos e próximos me desafia e me apoia. Enfim, para além da “mágica” do aqui e agora, é também a potência da proximidade que, ao meu entender, alimenta o jogo. É como se estivéssemos todos em risco, vulneráveis, mas cúmplices. Já no ambiente de reunião virtual, em tempo real, há a urgência do agora, mas não há o sustentáculo gerado pela presença do outro e pelo compartilhamento de um mesmo espaço.

O virtual, embora seja uma alternativa que viabilizou, de modo adaptado, nossa prática no período de isolamento, também evidenciou, pela ausência, a importância do encontro entre artistas e espectadores no acontecimento teatral. O pesquisador Óscar Cornago, ao refletir sobre a relação entre atores e espectadores, diz que

O ponto de chegada é provocar o efeito de encontro, que também pode ser um desencontro, feito visível neste espaço de aproximações; não para mostrar um resultado, mas um processo [...] que acaba apontando para o espectador. Este último, transformado em outro personagem, é integrado em um espaço espetacular; nele se projeta essa nova alteridade produzida pelo olhar do ator sobre o público [...] (CORNAGO, 2008, p. 41).

O desafio em buscar que se estabeleça um estado de jogo no ambiente virtual causou insegurança. Assim que percebi que a qualificação não poderia ocorrer presencialmente, pensei, num primeiro momento, que seria melhor produzir um material gravado, próximo ao audiovisual, tamanha era minha apreensão em relação ao encontro cênico virtual. Mas, conversando com a minha orientadora, concluí que a experiência em tempo real se aproxima mais do evento teatral. E, após realizar a apresentação virtual para a qualificação, percebi que o jogo pode acontecer. Não do mesmo jeito, mas pode acontecer.

Para a apresentação de *Esculhambada* na defesa do Mestrado, meu desafio foi justamente o contrário do encontrado antes da qualificação. Na defesa, apresentei de modo presencial e, por isso, readaptei a criação que, anteriormente, havia sido adaptada e criada para o vídeo. Enfim, estamos falando de um espetáculo bem *flex*, bem apocalíptico, bem pandêmico.

Ensaio de *Esculhambada*, em casa, em 2020



Print de gravação do ensaio

Bufonaria esculhambada

Lecoq resgatou a figura do bufão medieval e o trouxe de volta às artes da cena, por meio da elaboração de um componente curricular na sua escola de formação de atores, intitulado *Bufão*. Antes de Lecoq, o teatro do Renascimento já havia retomado os bufões, conforme afirma a pesquisadora Beth Lopes (2005). Encenadores vanguardistas, no início do século XX, antes de Lecoq, também retomaram manifestações do passado europeu e buscaram referências em tradições não europeias.

Contemporâneos de Lecoq, como Dario Fo (1998) e Franca Rame, autointitulavam seus trabalhos como bufos, e faziam isso antes de conhecer Lecoq e

mesmo antes que ele criasse a técnica do bufão. Ser bufão era um sonho de criança de Fo, conforme ele conta no livro *Manual Mínimo do Ator* (FO, 1998). Assim, é possível perceber que a bufonaria – uma tradição histórica e teatral europeia – tem diversas vertentes, tendo sido uma delas sistematizada por Lecoq para o teatro.

Em 1997, vinte e cinco anos depois de ter criado a disciplina dos bufões – que continua integrando o currículo de sua escola – Lecoq deixou registrada sua percepção acerca da amplitude e diversidade de possíveis abordagens dos bufões. “[...] os bufões passaram, ao longo desses anos, por uma evolução muito grande. Sua abordagem diversificou-se, dando acesso a um território muito vasto que era preciso descobrirmos” (LECOQ, 2010, p.178). A percepção de Lecoq sobre a expansão de sua técnica vai ao encontro da pluralidade da cena teatral contemporânea, que conta com abordagens diversas, nas quais, “ao invés de uma linha cronológica estanque, podemos reconhecer uma nebulosa de ideias, conceitos e práticas interconectados por várias rotas” (FAGUNDES, 2013, p.72).

A abordagem da técnica do bufão à qual eu tive acesso foi a de Philippe Gaulier, atravessada pelos enfoques de Tatiana Cardoso e Daniela Carmona⁹, com quem estudei a técnica inicialmente. Posteriormente, em 2012, estudei com Gaulier, que foi aluno de Lecoq durante o período em que o professor começou a desenvolver a máscara do bufão nos anos 1970. Depois, Gaulier foi professor na escola de Lecoq e, em 1980, criou sua própria escola, na qual desenvolveu uma linha pedagógica que se diferencia da abordagem de Lecoq. Em entrevista ao *Blog do Arcanjo*¹⁰, durante uma de suas vindas ao Brasil, Gaulier disse:

Ele era um professor fantástico. Não concordava com alguns pontos. É impossível concordar com tudo. Não era idiota para concordar com tudo que meu mestre dizia. A vida sempre nos mostra coisas diferentes, além disso, havia uma grande diferença de geração, 30 anos nos separavam. Acredito na necessidade da diversidade de experiências (GAULIER, 2014).

⁹ Daniela Carmona é atriz, diretora e preparadora de elenco. É mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. É graduada em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Foi diretora e professora do TEPA - Teatro escola de Porto Alegre. Daniela pesquisa a técnica do bufão e outras máscaras teatrais, como: neutra e larvárias.

¹⁰ disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2014/04/10/entrevista-de-quinta-gente-seria-e-muito-perigosa-diz-philippe-gaulier-o-mestre-mundial-dos-palhacos-clown/>

Questionamentos, atualizações e estado da arte

Uma curiosidade que só os “inteligentes podem ver”: o estado da arte, presente no subtítulo acima, refere-se ao estado atual de conhecimento do tema da pesquisa. Até aí tudo bem, mas eu achei que “estado da arte” se usava só em pesquisas em arte. Mas descobri que se usa “estado da arte” em **qualquer pesquisa**. Mesmo em botânica, neurociência ou direito. Se você é da arte e não sabia disso, “tamo junto”.

Novas abordagens e percepções sobre a bufonaria têm sido desenvolvidas por artistas contemporâneos. Conforme já dito, a bufonaria existe para além da técnica de Lecoq ou Gaulier, sendo que alguns artistas exploram o imaginário bufo partindo de pistas sobre bufões históricos que, desde a antiguidade, são citados por escritores e representados por pintores, escultores e atores.

Quando falo de pistas históricas, não me refiro somente à aparência dos bufões medievais ou da antiguidade, mas às suas estratégias de sobrevivência, subversão e crítica. Um exemplo de artista bufão contemporâneo, que não estudou com Lecoq ou Gaulier, nem teve inspiração em Dario Fo, é o italiano Leo Bassi. O artista nasceu no circo, seus ancestrais são circenses e quando resolveu se inspirar nos bufões em cena, nem conhecia o universo teatral ao qual Fo e Lecoq pertenciam, segundo afirma o ator em entrevista concedida à pesquisadora Leonor Cabral (2013).

Leo Bassi não cria a partir de um corpo-máscara, com enchimentos, representação estilizada, zoomórfica, surreal ou artificial. Seu bufão tem como principal característica a provocação antissistema e seu trabalho é diretamente relacionado às questões políticas urgentes da Europa. Logo, a ideia de *modo bufo*, que trago para discutir bufonaria em primeira pessoa nesta pesquisa, possivelmente tenha alguns pontos de convergência com o trabalho de Bassi, que atua em primeira pessoa, a partir de um modo próprio, que remete à crítica, à comicidade, à perspicácia e à subversão dos bufões, ainda que ele não seja uma influência direta no meu trabalho, nem haja muita semelhança entre nossas estratégias cênicas, para além do grotesco.

Outros artistas contemporâneos trabalham com a comicidade grotesca – sem necessariamente ter relação com bufonaria – e jogam a partir de seus modos cômicos

próprios, sem máscaras ou caracterizações estilizadas, na hibridez e multiplicidade da cena contemporânea. Cito alguns desses artistas, aos quais já assisti em cena, e que me fizeram rir, refletir e amá-los: as brasileiras Cibele Mateus (SP), Fran Marinho (SP), Laura Faleiros (RJ), Manu Montes (RJ) e Mariana Jasclevich (RJ), os brasileiros Heinz Limaverde (Cearense radicado no RS) e Anderson Machado (SP), as argentinas Maku Fanchulini e Letícia Vetrano, a portuguesa Eva Ribeiro e a estadunidense Hilary Chaplain. Ainda que eu me refira aos seus trabalhos sem nariz ou maquiagem e que tenha dito que tais artistas não necessariamente tiveram vivências em bufonaria, é importante observar que todos têm formação ou vivência em palhaçaria, o que evidencia a relevância pedagógica das máscaras na formação de artistas das artes cênicas.

Com relação às investigações acadêmicas que têm sido desenvolvidas, com as quais entrei em contato durante a pesquisa e que se relacionam, em alguns aspectos, ao tema deste trabalho, destaco, em primeiro lugar, as que abordam o riso de si, ou a partir de si, na cena contemporânea e seu potencial político, crítico e transformador. A pesquisadora Adriana Schneider Alcure, no texto *RIR DE SI: comicidade, política e a noção de “brincadeira”*, aborda os processos criativos do coletivo do qual faz parte e conta sobre como “rir de si tornou-se uma chave para atritar micro e macro políticas na cidade” (ALCURE, 2019, p.151). A autora aborda a noção de brincadeira, advinda das brincadeiras populares, como o Cavalo Marinho e o Mamulengo e propõe a relação entre brincadeira e liminaridade: “a brincadeira, como momento liminar, através das suspensões que provoca, cria outras relações, muitas vezes inversões das lógicas sociais, mesmo que temporárias, dinamizando a vida ordinária, suas regras, normas e padrões” (2019, p. 54). Por fim, ela comenta sobre as “semelhanças entre o que se consegue em cena brincando, com o estado de jogo do ator utilizando a máscara teatral, ou o tipo de presença produzido pelo palhaço” (2019, p. 61). Ao tratar da comicidade, a autora fala sobre como “a leitura do ridículo das situações, das relações e das pessoas é um recurso de produção de consciência, desenvolvido pela comicidade” (2019, p. 63).

A pesquisadora Ana Carolina Mundim, no texto: *A comicidade como possibilidade criativa na dança contemporânea*, afirma que “redimensionar o uso do humor, tornando-o discurso e não pretexto, é deslocar o riso de uma resposta automatizada à piada e transcender a ideia da comicidade como passatempo”

(MUNDIM, 2013, p 50). Mundim refere-se ao “humor como um mergulho que permite a profundidade de um encontro consigo próprio e com o movimento criativo (...)”. A autora compreende o riso como uma “prática de se arriscar em vida, de se mover, de se enveredar pela poesia no fazer diário e em sua potencialização cênica que assiste ao cotidiano de modo reflexivo e amplia seus sentidos na relação com o entorno” (p. 51).

A pesquisadora Ana Fuchs, em sua tese intitulada *O sorriso da palhaça: pedagogias do riso e do risível*, analisa como “palhaças constituem um riso de resistência e perturbação aos modelos sociais de gênero e do próprio riso e seus códigos cômicos”. Segundo Fuchs, “em seu caráter de criatura, a palhaça coloca em xeque o que é dado como normal para os corpos” (FUCHS, 2020, p. 04).

Com relação às pesquisas acadêmicas que tratam especificamente de bufonaria, me aproximei das que refletem sobre bufonaria a partir de uma perspectiva contemporânea. A pesquisadora Márcia Gonzaga de Jesus Freire, em sua dissertação *A mulher bufa: o gênero como desvio*, apresenta uma reflexão sobre o “vínculo da bufonaria com a mulher por meio dos escritos sobre a figura do bufão e seus desdobramentos, como a marginalização social, o riso e o grotesco” (FREIRE, 2019, p. 06). A autora também levanta questões sobre “a misoginia e a repressão sexual enquanto possíveis adversárias do riso feminino” (Ibidem, p.06).

A pesquisadora Ana Luiza Rocha da Silva iniciou sua pesquisa *Terra Adorada – Um olhar para a resistência dos povos indígenas pela perspectiva de uma bufona* (SILVA, 2019) no PPGAC-UFRGS, com o objetivo de criar uma cena de bufonaria, investigando os possíveis “cruzamentos entre a cultura dos povos indígenas e a lógica dos bufões”. Entretanto, ao longo do processo, a pesquisadora produziu um espetáculo em primeira pessoa, com forte teor crítico, no qual a artista denuncia o atual governo – racista e genocida – e ações da branquitude contra os povos indígenas. No que se refere ao caráter cômico de sua pesquisa, Silva ressalta:

Reconheço que cheguei em um resultado que não tem nada de cômico. Mas já não me importa mais se o que estou fazendo é bufão ou não. Foi o bufão que me trouxe até aqui, (...) ou a premonição de que agora, em 2019, mais do que sempre, seria urgente falar sobre isso (SILVA, 2019, p. 121).

O pesquisador André Rodrigues, em sua tese *Bufonaria e política a partir de Leo Bassi* (RODRIGUES, 2017), desenvolve reflexões sobre bufonaria e política e investiga a criação de performances criadas pelo próprio autor durante a pesquisa, como o contrato performativo *Entre ovos e medos*, propondo um “exercício de encontro e contágio entre as investigações, a minha tese de doutoramento e a práxis de Leo Bassi”. (RODRIGUES, 2017, p. 144).

A pesquisadora Nina Picoli, minha colega da turma do mestrado, assim como eu, é orientanda de Fagundes e tem sua dissertação relacionada à bufonaria. Em seu trabalho, Picoli propõe questionamentos próximos aos que articulo nesta pesquisa e busca, por meio de reflexões políticas e éticas, discutir o papel da comicidade, dos artistas, da representação cênica de corpos estilizados e da bufonaria.

Tais pesquisas já realizadas por tantos artistas pesquisadores, além de outras que as antecederam e inspiraram, contribuíram para o desenvolvimento e reflexões desta dissertação. Obrigada “bufaiedo” e um salve “pros engraçado”!

Minha abordagem da bufonaria foi sofrendo transformações ao longo do tempo, causadas pelos processos criativos, pela interação com a plateia, pelas trocas com outros artistas, com alunos de bufonaria, com as pesquisas e pesquisadores (citados acima) e com a minha preciosa orientadora Patricia Fagundes, além do campo de pensamento que atravessa o nosso tempo.

Celói e Linguça em *Le Bufê*

Apresentação realizada no *Circo do Asfalto* – SP, em 2018



Foto: CircoLab

Questionei-me diversas vezes sobre o porquê de manter meu trabalho de pesquisa e de criação atrelado ao termo “bufonaria”. Eu poderia tranquilamente dizer que já fiz bufão e que por isso carrego algumas influências, mas que o trabalho atual é uma comédia crítica, meio estranha e em primeira pessoa. Entretanto, penso que a “categoria bufonaria” me coloca em um lugar de fronteira que me contempla. Foi na bufonaria que percebi que o ridículo, o grotesco e a crítica podiam ser um escape e um meio de reflexão e transformação do sistema que nos mastiga e cospe de volta (alguns mais do que outros). Além disso, na máscara bufa (e depois também em outras máscaras), encontrei espaço e suporte para explorar transformações sutis e radicais do meu corpo, dando vazão e ressignificando minhas tortuosidades, permitindo que elas reverberassem no mundo. Portanto, opto por continuar bufando, com novas problematizações, atualizações e invenções.

Considero importante propor questionamentos em relação a algumas abordagens de construção do “corpo-máscara” dos bufões. Penso que o processo de construção do “corpo-máscara” e o jogo estabelecido a partir dele seja um potente recurso pedagógico para artistas, além de poder resultar em representações grotescas com alto teor crítico e cômico. Entretanto, algumas práticas e abordagens de construção da máscara do bufão esbarram em questões éticas e políticas, as quais pretendo discutir, sobretudo as que buscam a representação mimética de corpos que são considerados anômalos em nossa sociedade.

Diferentemente do início dos anos dois mil, quando comecei a estudar bufonaria, hoje percebo a importância de considerar de qual lugar nós, artistas, falamos e vejo, a partir de outra perspectiva, a teoria-prática bufa. Segundo a filósofa Djamila Ribeiro (2017), pessoas que pertencem a diferentes *locus sociais*, partem de diferentes lugares de fala ao elaborarem seu discurso. Isso não significa que uma mulher com o corpo magro, por exemplo, não possa refletir sobre as opressões que sofrem as mulheres gordas – desde seu lugar de mulher magra, sem colocar-se em um lugar que não vivencia e que, portanto, não representa.

Assim, todas as pessoas possuem lugares de fala, pois trata-se de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. (RIBEIRO, 2017, p. 86)

É preciso reconhecer tais distinções para não incorrer na violência de subtrair espaços de fala dos grupos subalternizados historicamente – como já sabemos, não é preciso “dar voz” a ninguém, as pessoas têm sua voz, mas algumas não são escutadas. Neste sentido, conforme NOGUEIRA (2017), é importante a ideia, recorrente tanto em artigos acadêmicos como em comentários nas redes sociais, que lugar de fala é também lugar de escuta

Por outro lado, penso ser importante retomar essa reflexão a cada nova situação, para que não se propicie (ou se disfarce de consciência política e social) o individualismo, tão recorrente entre os grupos privilegiados. Entretanto, a representatividade precisa ser priorizada. E ela não ocorre quando um ator cisgênero ou uma atriz sem deficiência desenvolvem bufões que representam pessoas trans ou com deficiência, como é frequente em criações bufas que partem da técnica francesa. Ainda que tais representações estejam fora da intenção de representar a realidade ou de uma mimese realista, será necessário representar um corpo que não é o seu, uma

condição social que não é a sua, para chegar ao estado bufo, em sua comicidade e crítica? Essas problematizações me impulsionam a continuar buscando caminhos na bufonaria e a repensar alguns de seus aspectos.

Apesar da realidade política revoltante e deplorável na qual estamos inseridos, os pensamentos contemporâneos - e as ações que eles acarretam - mostram que há uma parcela da população brasileira que está disposta a lutar por transformações e por confrontar determinadas tradições. É importante dizer que grande parte desses pensamentos são elaborados por pessoas e grupos não privilegiados que, devido ao advento das cotas nas universidades e a outros fatores, passaram a ter suas narrativas mais visibilizadas, questionando-nos rumo a necessárias transformações estruturais. Manuela Miranda, mulher negra, atriz do coletivo gaúcho Pretagô, se faz o seguinte questionamento em sua dissertação de mestrado:

Me pergunto por que não me foram apresentados intelectuais negros. Porque só aos 25 anos foi possível entrar em contato com referências intelectuais e acadêmicas de mulheres e homens negros que já produziam teorizações sobre as questões raciais há um século. (MIRANDA, 2019, p. 23).

Em sua tese de doutorado, o ator e professor Carlos Mödinger¹¹, homem branco, fala sobre a necessidade de se colocar em movimento, questionando suas influências majoritariamente eurocêntricas:

Há coisas que aprendi e que eram consideradas muito importantes (a Europa como grande exemplo para tudo) e que hoje precisam ser revistas, expandidas ou até deixadas de lado. Dou-me conta de que o pensamento colonizado existe e tem força em mim, e de que preciso escutar as vozes que me falam e questionam sobre isso. (MÖDINGER, 2020, p. 102 e 103).

Desde o Brasil colônia, as narrativas validadas e oficializadas no nosso país foram as narrativas de homens brancos, principalmente pertencentes ao seguinte

¹¹ Carlos Mödinger é doutor em Artes cênicas pelo PPGAC – UFRGS e mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e licenciado em Educação Artística - Habilitação Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996). É Professor na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul com atuação no Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura. Foi professor titular da Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, ator, dramaturgia e ensino.

“combo” de privilégios: não pobres, heterossexuais, cisgêneros, sem deficiência. Nesse sentido, eu, que quase me enquadro nesse perfil, a não ser pelo fato de que sou mulher, preciso estar atenta para a possibilidade de estar contribuindo para, mais uma vez, uma pessoa privilegiada ser a detentora de narrativas que não lhe cabem. E mais: ainda que este trabalho pense a bufonaria para além da técnica teatral francesa, é fundamental reconhecer como até parte de nossa subversão e crítica ao sistema pode ser colonizada.

Para pensar as possibilidades de novas relações da bufonaria com nosso tempo em uma relação antropofágica com um legado teatral europeu, esta pesquisa dialoga com propostas de outros campos do saber, que se situam na zona dos chamados “saberes subalternos”. De acordo com a pesquisadora em estudos de gênero Larissa Pelúcio (2020), os saberes subalternos referem-se a um conjunto de estudos que “tem mantido forte diálogo com as teorias feministas, os estudos pós-coloniais e com a própria teoria queer”; reunindo “vertentes teóricas construídas em tensão com a epistemologia hegemônica ocidental” (p.291). Nesse sentido, a autora propõe uma outra versão para o termo *queer* que busca atualizar seu sentido transgressivo original:

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, em vez de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado Norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gerar esse conjunto farto de conhecimento sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (PELÚCIO, 2020, p. 289).

No teatro, também estamos produzindo um “conjunto farto de conhecimento”, de saberes descentrados que propõem outras formas de criar, pensar, produzir. É importante escutar, reconhecer e fortalecer esses saberes/fazerem aqui no “cu do mundo”. (Seria o bufão um queer, ou cuir, ou cu?). É importante também ressaltar que, ainda que a pesquisa busque diálogos com outros campos do conhecimento, é uma pesquisa teatral. Reconhecemos que o próprio teatro é um jeito de pensar que pode propor epistemologias que envolvam o corpo, o afeto, o erro, o acerto, a

experimentação, as tentativas, o riso, o subjetivo, o pessoal. Tais possibilidades no campo dos saberes teatrais movem esta investigação.

Conforme já dito, a bufonaria compreende um vasto território pedagógico e artístico, assim, existem várias abordagens e modos de construção de diferentes corpos bufos. Há metodologias que priorizam construções corporais surreais ou zoomórficas, que não remetem a corpos ou condições sociais específicas, mas jogam com o grotesco em outro âmbito. Nesses casos, as problematizações políticas que eu trago não se aplicam, mas persiste a possibilidade de se extrapolar a bufonaria, chegar com ela a novos lugares, experimentar cruzamentos e novas abordagens que se comunicam com outras invenções artísticas da atualidade.

No desejo de pesquisar outras abordagens de bufonaria, no anteprojeto escrito para a seleção do mestrado, eu me referia a “uma presença bufa para além da máscara”. Durante os estudos, passei a tratar o tema como “bufonaria em primeira pessoa”, por sugestão da minha orientadora, que percebeu, ao assistir às cenas dos ensaios, que havia recorrência de materiais autobiográficos. Aliás, foi no decorrer dos encontros (vários deles virtuais) com a orientadora, que muito do meu entendimento sobre teatro na contemporaneidade foi ampliado, impactando na maneira como vejo a bufonaria e influenciando no rumo desta pesquisa.

As aulas de bufonaria que eu ministro também têm sido movimentadas com as novas noções que as orientações, leituras, estudos e aulas do mestrado têm me proporcionado. Como dou aula para artistas das mais diversas regiões do país e até para pessoas de outros países, e como isso proporciona trocas muito ricas e me coloca em contato com diversas concepções e práticas distintas, posso afirmar que o desejo de pensar e experimentar a bufonaria por outro viés também partiu da relação com os alunos, seus questionamentos, opiniões e propostas artísticas.

Proponho a articulação da atuação em primeira pessoa com a bufonaria que venho explorando, atualizando, aprendendo e ensinando. Esta pesquisa tem, assim, influência da técnica do bufão criada por Lecoq, da abordagem de Gaulier sobre essa técnica e também sobre a técnica do palhaço, da experiência bufa extremamente criativa que tive com Tatiana Cardoso, da breve oportunidade que tive de estudar com a bufona Daniela Carmona, da longa e feliz parceria que tive com a bufa Simone De Dordi, da nova e abençoada parceria que tenho com o bufão Eduardo d’Ávila, das

trocas com as artistas bufonas Nina Picoli, Ana Luiza Bergmann, Cláudia Sachs, Fran Marinho, Cibele Mateus, Nara Menezes e Andrea Macera, das pesquisas históricas feitas ao longo desses anos sobre bufões e outros símbolos populares cômicos, da vivência que tenho junto à Rede Internacional de Mulheres Palhaças, da palhaçaria, da experiência que tenho com o circo, com o picadeiro, da minha experiência de atriz para além da bufonaria, das criações bufas e da atuação bufa, do curso de bufão que eu ministro, desta pesquisa e das trocas com a Patricia, do meu jeito, às vezes torto, de agir socialmente, que acaba me dando boas pistas sobre esse território bufo, e do meu desejo de ser amada, de ser aceita, de fazer e receber chamego, combinado à minha avidez por questionar, criticar e evidentemente, debochar.

Sola (pero no mucho)

Esculhambada é o nome do solo que integra a pesquisa. E por que esculhambada? Porque eu me sinto esculhambada. A minha casa, se eu piscar, fica esculhambada, a minha bolsa, então! Meu cabelo, bateu um vento, já “tá” esculhambado. Ao fazer coisas, ao agir, ao viver eu sou o tipo de pessoa que bagunça, que esculhamba. Para falar, formar frases, eu tendo a ser esculhambada. Quando me sinto à vontade, quando pego confiança, é aquela esculhambação! Por dentro, às vezes, eu também fico bem esculhambada. Mas depois vou me remontando, me organizando e acho umas coisas legais que eu nem lembrava mais que eu tinha. Me divirto revendo memórias e situações ridículas nas quais eu tentei parecer importante, inteligente e especial, somente porque eu estava pensando justo o contrário sobre mim. Às vezes, eu ajo de maneira esculhambada com pessoas não próximas. Eu me passo, ajo impulsivamente, dou vexame e depois me arrependo. Desde nova eu percebi que andar e agir esculhambada não pega bem. Não faltaram olhares e “conselhos” para que eu me ajeitasse. Por isso, às vezes, eu faço de tudo para a Aline esculhambada não aparecer. Fico controlando quando ela pode e quando ela não pode dar pinta. Isso me deixa exausta. Além de que fico indignada com essa regulação que nos enfiam goela abaixo desde que somos pequenas; pois, evidentemente, ser bagunçada é muito mais grave do que ser bagunçado. Ser bagunçado é até mais interessante, mais arrojado. Por isso eu decidi me mostrar esculhambada.

Mas esculhambar também significa censurar, repreender de maneira ofensiva, coisa que, infelizmente, também tem relação com a maneira que meninas e mulheres, historicamente, são tratadas. Assim, proponho toda essa esculhambação para questionar determinadas ordens, poderes, certas censuras e meus próprios despautérios. Além disso, quando me apercebo do valor da minha esculhambação como poética, como modo de ser e criar, ela sai do lugar do desmerecimento e passa a habitar o lugar da possibilidade.

No solo *Esculhambada*, Aline Marques vive Aline Marques, uma mulher que é filha e se sente mãe, que pensa que é muito importante e que pode salvar os outros. Na trama, bem como na vida, Aline sente um vazio existencial eufórico e muito prazer em debochar de quem, como ela, se leva bastante a sério. Essa mulher, que teme ir para uma realidade paralela (de novo) e não conseguir voltar, vai dividir com o público um pouco de suas incongruências e espera-se que, em meio a ridículos e derrotas, respingue um pouco de beleza, ainda que seja esculhambada. Preparem-se para conhecer a verdadeira Aline que a Aline definiu como conveniente de mostrar.

O processo de criação e ensaios do solo, até a qualificação, ocorreu quase que integralmente de maneira remota. Fiz uma primeira semana de ensaios presenciais em janeiro de 2020, em um dos estúdios do DAD¹². Durante essa semana, Patricia assistiu pela primeira vez o que eu estava experimentando. Em março do mesmo ano, a pandemia chegou ao Brasil, e por um longo período, os ensaios ocorreram na minha casa e o trabalho foi mostrado por meio de gravações e ligações em vídeo para colegas e orientadora.

Esta pesquisa foi influenciada e composta por diversas tramas que envolvem pessoas, experiências, estudos e contextos. O grupo de pesquisa Fresta¹³, vinculado ao PPGAC e orientado por Patricia Fagundes, teve um papel importante. De 2019 para cá, o grupo teve diferentes formações, colegas se formaram, outras ingressaram ao DAD ou ao PPGAC e passaram a integrar o grupo de pesquisa. Atualmente, o grupo é formado por nove mulheres: Patricia, eu, Iassanã Martins, Juliana Kersting,

¹² Departamento de Arte Dramática da UFRGS, local onde ocorrem as aulas do PPGAC.

¹³ Fresta - Investigação em artes da cena, festividades e política, é o grupo de pesquisa orientado pela professora Doutora Patricia Fagundes, do qual eu faço parte.

Nina Picoli, Renata Teixeira, Lara Vitoria, Duda Rhoden e Helena Santos Moreira. Nos nossos encontros (remotos e presenciais) estudamos, discutimos, produzimos eventos acadêmicos e contribuimos umas com as pesquisas das outras. Fresta esteve muito presente nos ensaios de *Esculhambada*.

Como esta dissertação esculhambada foi organizada

Esta dissertação é organizada em quatro capítulos e seus subcapítulos. No capítulo 1, *Caminhos Bufos*, abordo minha jornada na bufonaria, por meio dos subcapítulos: 1.1, *Minha Estreia Bufo na Vida* e 1.2, *Da máscara ao mascaramento*. No primeiro subcapítulo, conto sobre minha infância e relação com a minha mãe e como esses aspectos pessoais se entrecruzam com a Aline bufa. No segundo subcapítulo, disserto sobre minha experiência na bufonaria, que começou a partir da máscara do bufão, e conto como ocorreram as transformações da minha abordagem bufa até chegar ao *mascaramento esculhambado* e ao *modo bufo*. Ao mesmo tempo em que narro minha experiência, exponho algumas reflexões cênico-políticas, que compõem a trama de transformações propostas nesta pesquisa.

No capítulo 2, *Mascaramento Esculhambado e Modo Bufo*, eu apresento as definições dessas noções que proponho para tratar de uma bufonaria em primeira pessoa. Ao falar do *mascaramento esculhambado*, eu apresento a noção de mascaramento expandido e mascaramento contemporâneo, que respaldam minha proposta de *mascaramento bufo*. Quando trato do *modo bufo*, elenco características que considero elementares nesse estado de jogo bufo. No subcapítulo 2.1, *Recheio do Modo Bufo: Grotesco, charme, ridículo e crítica*, apresento um aprofundamento dos elementos que considero importantes na atuação bufa em primeira pessoa.

No capítulo 3, *Tramas e Esculhambações do Processo de Criação*, eu falo sobre como se deu o processo criativo da cena e da dissertação e sobre como repercutiu em mim a experiência de trabalhar a comicidade bufa em primeira pessoa. No subcapítulo 3.1, *A Memória no mascaramento esculhambado*, abordo a concepção de memória como fluxo contínuo, como recriação do vivido, que inclui o que foi esquecido. Para isso, trago ao texto diferentes artistas e filósofos contemporâneos e suas acepções sobre memória e conto, a partir de trechos do espetáculo, como a memória compõe o *mascaramento esculhambado*.

No subcapítulo 3.2, *Jogo, riso e risível em Esculhambada*, abordo riso, jogo e risível a partir de autores contemporâneos e relaciono, conectando a trechos do espetáculo, como a comicidade e o jogo são importantes mecanismos do *modo bufo*.

O capítulo 4, *Roteiro do solo Esculhambada*, apresenta o roteiro-esquema do espetáculo. Por fim, compartilho minhas considerações finais, nos *Finalmentes* desta pesquisa.

1 CAMINHOS BUFOS

Celói em *As Bufa*, na Sala Álvaro Moreyra – POA, em 2009

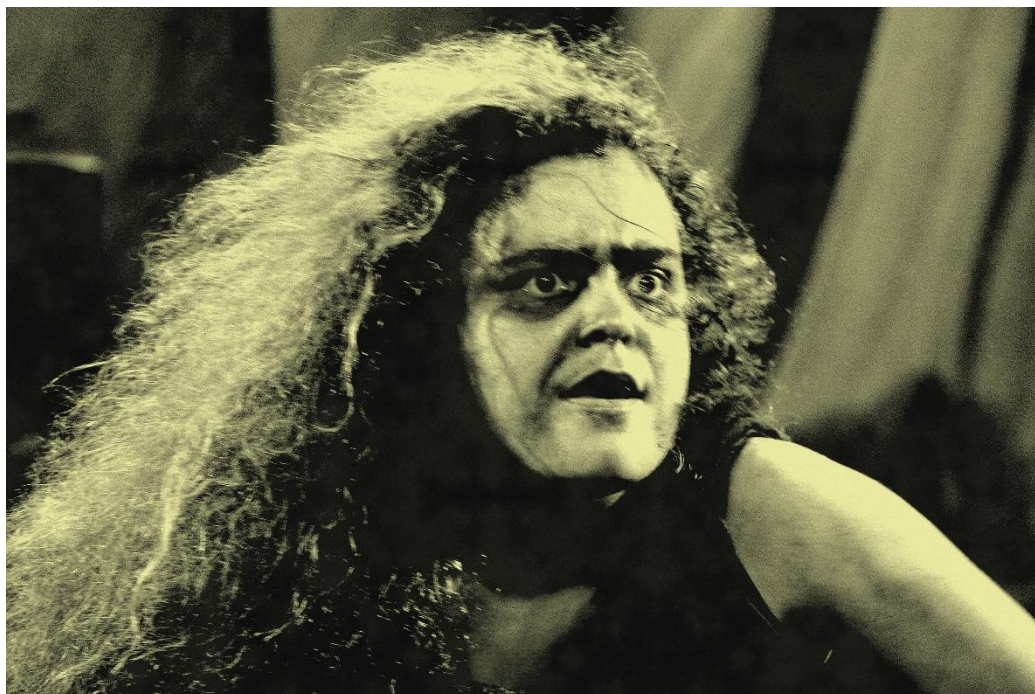


Foto: Marcelo Amaral

Para falar de *Esculhambada* e dos procedimentos que envolveram seu processo criativo, considero importante, primeiramente, reportar ao início (da minha experiência): a máscara do bufão. A partir de uma breve apresentação da minha vivência com a máscara, poderei conduzir o leitor aos caminhos bufos que percorri até chegar nesta dissertação e no solo *Esculhambada*. Serei breve, não se assuste! Serão quase 17 anos em algumas linhas, fotos, tabela e lista. Pensando melhor, antes de falar da minha trajetória na máscara bufa, vou rebobinar ainda mais a “fita das memórias” e contar sobre a minha estreia bufa na vida...

1.1 Minha estreia bufa na vida

Quando eu nasci a minha mãe teve depressão pós-parto. Antes de dar à luz, ela foi diagnosticada com pré-eclâmpsia, uma doença hipertensiva específica da gravidez. Tal diagnóstico a deixou muito abalada e seu pavor não passou com a minha

chegada, pois havia risco de ela ter complicações fatais até mesmo depois do meu nascimento. A baixa hormonal decorrente do parto também foi gatilho para a depressão que ela viria a experimentar por um longo período, além da predisposição que já apresentava antes de estar grávida de mim.

Minha mãe não teve depressão logo após o nascimento da minha irmã mais velha, no entanto, antes de engravidar novamente, ela conta que passou a sentir alguns sintomas de ansiedade e depressão, como medo, culpa e desânimo. Mas ao engravidar de mim, ela voltou a desfrutar da mesma plenitude que sentira na gravidez anterior, e que onze anos mais tarde sentiria novamente, na gestação da minha irmã caçula: uma sensação, conforme ela, de que tinha capacidade de fazer o que quisesse, de que os problemas, as preocupações e os medos eram ínfimos diante de sua potência.

Em seguida, a reviravolta hormonal causada pelo meu parto e o medo de deixar no mundo duas crianças sem mãe a deixaram em pânico. Ela diz que sentia sua ansiedade mal compreendida pela maioria das pessoas à sua volta, e que seu pavor inicial foi se transformando em medo de não sentir nada. As pessoas elogiavam seu corpo e se surpreendiam como ela havia perdido peso rapidamente após o parto, sem saber do alto custo desse emagrecimento repentino.

Além da cobrança pela aparência física, mesmo que feita por meio de elogios, ela sentia a expectativa por parte dos familiares, colegas e amigos de que sua maternidade estivesse sendo incrível, afinal, apesar do susto, tudo havia ocorrido bem. Mas minha mãe estava enfiada nas sombras de uma depressão, em conflito com todas as expectativas e anseios alheios, com os dela própria e ainda mais: com os meus. Nessa agonia, minha mãe perguntou ao meu pai como seria se ela não conseguisse me amar e me cuidar. Meu pai respondeu que me amaria e me cuidaria pelos dois. Portanto, minha mãe podia contar com a compreensão do meu pai, em relação à sua situação emocional naquele momento. No entanto, ela não percebia a conjuntura cultural na qual estava inserida, e que as circunstâncias incluíam uma determinada noção de maternidade que tanto a amedrontou e sobrecarregou, minha mãe e muitas outras mulheres.

É evidente que não estamos livres do machismo e de outras heranças culturais, políticas e sociais que agem sobre nossas concepções de maternidades e de

paternidades. Mas é notável a tendência do pensamento contemporâneo de “desnaturalizar” fenômenos como o amor materno, ou gênero, que na modernidade foram considerados atributos naturais e intrínsecos de cada pessoa, ou no caso do amor materno, das mulheres.

Em meio a ilusões e expectativas sufocantes sobre amor materno, minha mãe procurou ajuda de especialistas e tentou reagir, mesmo que se sentisse oca. Com ajuda de terapia e antidepressivos, ela decidiu que iria “atuar” outros estados emocionais, quando fosse necessário. Tenho fotos de mim pequena com minha mãe em uma pracinha, onde nós duas estamos sorrindo enquanto brincamos na gangorra, ela hoje me diz que ali ela estava atuando, performando a alegria, a satisfação e o prazer, mesmo que estivesse vivenciando emoções opostas. Entendo que o empenho de minha mãe em instaurar atmosferas de alegria e brincadeira por meio de ações é semelhante ao que fazemos no teatro. Agimos para provocar climas, ativamos nossa imaginação e resgatamos nossas memórias para inventar verdades temporárias.

Segundo meu pai, eu era um bebê fácil, que dormia como uma “gata angorá”. Fui uma criança extrovertida e no primeiro dia de aula na educação infantil eu disse para minha mãe: “Pode ir embora”.

Eu posando na *bike* da minha irmã, em 1985



Foto: Acervo pessoal

Minha mãe diz que minha autonomia e alegria a ajudavam e, cedo, o meu papel na família ficou estabelecido: eu fazia rir com minhas esquisitices, auto deboche e com as imitações que eu fazia para criticar os rompantes de fúria do pai, alguns

desdêns da irmã mais velha e o jeito esquecido e ao mesmo tempo assustado da mãe. Lembro de carregar, desde pequena, além do humor, uma densidade trágica e grotesca. Eu tinha pensamentos repetitivos horripilantes e crises existenciais que me deixavam muito ansiosa e me acompanharam na infância e adolescência como uma sombra constante na minha vida, que também tinha leveza e felicidade. Minha imaginação corria solta, tanto com ideias divertidas, quanto com imagens assustadoras. Até hoje me sinto um pouco assim - um pé na comédia, o outro na tragédia.

Eu, no canto da foto, com cara de *Chaves* (personagem do seriado mexicano *Chaves*), desejando um pedaço do bolo de aniversário da minha prima Luísa, em 1987



Foto: Acervo pessoal

Muitos anos de terapia me fizeram perceber que uma parte de mim é agradável. E que outro pedacinho meu é desajeitado para reagir a quem é grosseiro e arrogante. Estou melhorando, amadurecendo, mas ainda tenho forte tendência de querer fugir de conflitos. Isso não significa que eu não consiga ser verdadeira, que eu não me posicione e que, muitas vezes, eu não exploda de maneira desproporcional. O que eu sei é que sofro quando sinto que vou desagradar alguém.

Tenho percebido cada vez mais que, quanto mais eu agrado incondicionalmente aos outros, ou quando não reajo ao veneno, à arrogância ou à grosseria alheia, tanto

mais eu me desagrado. E isso gera um amargor bem mais nocivo do que dizer um “não” para alguém, por exemplo. Esse é um lado da Aline que não cresceu, que quer aprovação, que teme um xingamento, uma desestabilização. Para mim, essas minhas dificuldades têm a ver com medo de decepcionar e medo da agressividade, com desejo de aprovação e de estabilidade.

Que bom que me tornei consciente dessa minha tendência e tento amenizá-la com atitudes que às vezes me custam bastante esforço. E eu me esforço porque ainda que eu sinta algum prazer em agradar e um enorme desprazer em entrar em conflitos, eu também sinto esgotamento e sensação de abuso quando faço algo que eu não queria ou quando não faço algo que queria por causa dos outros. E essa sensação de abuso e exploração causa o amargor ao qual me referi anteriormente.

O deboche é um recurso que ameniza esse gosto amargo, principalmente se a pessoa a quem eu não soube contrariar não sabe ser contrariada, aí é prato cheio para deboche. Mas veja bem: Por que eu não reajo e ainda assim debocho depois? Às vezes eu até faço isso e considero um sucesso. Mas, em geral, fico lerda diante de pessoas impositivas demais, não tenho presença de espírito na hora, fico muda, sem ideia do que dizer para puxar o tapete da pessoa. Aí, depois, no banho, as ideias vêm todas e, evidentemente, muitas delas são irônicas e debochadas.

Eu tenho buscado dar limites, dizer não e, quando necessário, desagradar, para que eu não precise amenizar o desconforto debochando, imitando, ironizando as pessoas com as quais eu não soube lidar. Há prazer nesse deboche, mas definitivamente ele é destrutivo para mim, pois não construo, não cresço e não me imponho. Há em mim também uma controladora, uma sabe tudo, egocêntrica, que tem consciência do quanto essas características são condenadas, principalmente em mulheres.

Por isso, acredito que a partir da adolescência fui me moldando, tentando ser aceita, ser adequada e alguns desses moldes, definitivamente, não me vestem. Por isso, por meio de terapia, reflexões, bufonaria, memória e escuta eu tento avisar à minha Aline mais selvagem e espontânea que ela pode aparecer em outros momentos da minha vida, que não só fazendo teatro.

Exponho a mim mesma neste texto porque acredito que a lógica desses comportamentos, é muito semelhante à lógica do bufão que, não por acaso, caiu como uma luva para mim desde a primeira vez em que eu entrei em contato com a bufonaria. Sensação de inadequação e sentimento de ridículo unidos ao prazer de dizer as coisas de maneira debochada, de fazer rir. Ainda que na vida cotidiana eu lute para resolver impasses, problemas e injustiças de maneira franca e não covarde, em cena, eu me permito expor minhas vergonhas e dificuldades, fazendo as pazes (mesmo que não completamente) até com as “Alines” mais esdrúxulas que existem em mim.

Minhas dores e incongruências, eu tento transformar em crítica e poesia na cena, por meio da relação com a plateia e das sensações e sentidos que se criam dessa relação. Andréa Macera (2020), atriz, palhaça e professora de palhaçaria, disse às nossas alunas durante uma aula na Escola de Palhaças que “a máscara (do palhaço) coletiviza a dor do artista”. Nessa perspectiva, criar a partir de si ocorre não em busca de uma criação ensimesmada, mas com o objetivo de criar conexões com o público e com o mundo, partindo da disponibilidade de si, de suas vulnerabilidades e de suas potências, para então se conectar com o outro por meio de identificações e estranhamentos.

Minha mãe e eu, ao lado do prédio em que morávamos, em 1984



Foto: Acervo pessoal

1.2 Da máscara ao mascaramento

Em 2005, quando comecei a estudar bufonaria durante a disciplina ministrada pela professora Tatiana Cardoso na graduação em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS, montamos o espetáculo *Os Párias* a partir do texto *Os Velhos* de Michel de Ghelderode. A abordagem de bufão foi desenvolvida a partir de referências da técnica elaborada por Lecoq. A técnica prevê, segundo Lecoq (2010), a criação de um “outro corpo”, um “corpo máscara”, um “corpo reinventado e artificial”, que zomba de si, de todos nós, da sociedade em geral.

Antes de iniciarmos o processo, a professora Tatiana disse que havia experienciado a técnica em um curso¹⁴ ministrado por Philippe Gaulier que, conforme

¹⁴ O curso *Teatro da Culplicidade Philippe Gaulier* ocorreu em Porto Alegre, em 1997, na Casa de Cultura Mario Quintana, com produção de Adriane Mottola e Liane Venturella. O curso teve carga

já dito anteriormente, foi aluno de Lecoq, tornou-se professor em sua escola e, posteriormente, abriu sua própria escola, onde desenvolveu outra abordagem da técnica do bufão. Tatiana dividiu com o grupo sua vontade de criar a partir dos bufões, mesmo sem muita experiência com a linguagem na época. A turma gostou da proposta e, juntos, começamos a estudar bufonaria, a partir da máscara cunhada por Lecoq, adaptada por Gaulier e readaptada por Tatiana Cardoso.

No ano seguinte à nossa iniciação à bufonaria, eu e duas colegas de graduação - Luciane Prestes e Simone De Dordi - decidimos dar continuidade aos estudos de bufão em nossos trabalhos de conclusão de curso, orientadas por Tatiana Cardoso. Criamos uma montagem bufa, que tinha duração de vinte e cinco minutos, chamada *Nós Somos o Amanhã* e, a partir do processo criativo, cada uma escreveu sua monografia. Neste mesmo ano de 2006, fizemos o curso de Bufão com Daniela Carmona, no TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre, com duração de 27 horas.

Além da prática teatral, passei a experimentar criações bufas em vídeo e em áudio. Em 2006, os espaços virtuais de compartilhamento de mídias eram pouco conhecidos e eu criava vídeos numa câmera digital bem limitada, que era da minha irmã. Gravava as canções bufas que eu criava no gravador de fita cassete da minha outra irmã, pois os celulares eram tijolos que serviam unicamente para fazer ligações e enviar SMS e eu não dispunha de outros equipamentos de gravação. Algumas canções que compus nessa época, e outras que criamos juntas em processo, fizeram parte do espetáculo *As Bufas*, de 2008, criado por Simone De Dordi e por mim, a partir da montagem *Nós Somos o Amanhã*, de 2006.

Em 2008, Luciane Prestes já não integrava mais o trabalho. Simone e eu mantivemos nossos bufões - Celói e Ventania - que aprofundaram sua conexão e se estabeleceram como casal, numa relação de romance, parceria e muita implicância mútua. Tatiana Cardoso continuou contribuindo com o trabalho durante um período e, posteriormente, Simone e eu seguimos com o espetáculo até 2015, nós e nossos parceiros de trabalho: o músico, técnico e operador de som e luz André Paz, o também músico e criador da trilha sonora do espetáculo e contrarregra Roger Wiest, o circense

horária total de 30 horas, sendo 15 horas dedicadas ao estudo do *clown* e 15 horas dedicadas à técnica do bufão.

acrobata e contrarregra Guilherme Gonçalves, o ator, palhaço e contrarregra Fábio Castilhos e a Pulp Fotografia – composta por Mirian Helfenstein e Lu Corseuil.

Em 2015, Simone e eu nos afastamos geograficamente e acabamos tomando rumos diferentes. Antes, fizemos nossa última turnê de *As Bufo* pelo interior do estado do Rio Grande do Sul, quando Simone encontrava-se extremamente grávida do querido Francisco. Não eram só Celói e Ventania que tinham uma relação estável (e instável), nós, Aline e Simone, também tínhamos.

O teatro é essa arte, esse trabalho, esse fazer, no qual nos abrimos e revelamos para nossos parceiros, criamos uma intimidade de casal, de trisal, de família e dividimos momentos emocionantes – cheios de adrenalina, cumplicidade, frio na barriga e regozijo, antes e depois de apresentações com casa lotada, e momentos frustrantes –, de fracasso ou desapontamento, quando o público é escasso ou quando o cachê está atrasado. Além dos momentos de estresse e desentendimento entre nós, colegas, pois “a cena depende e é constituída por redes de relações, que nos colocam diante do exigente desafio de trabalhar em grupo, conviver, confrontar, compartilhar(...)” (FAGUNDES, 2011, p.02).

**Celói e Ventania em *As Bufo*
Apresentação em Recife – PE, em 2015**



Foto: Pulp Fotografia

É chegado o momento de apresentar minha bufa Celói, que nasceu naquele momento de iniciação e continua em cena até hoje. Ela é um “outro corpo” por meio do qual eu jogo com minhas inadequações, meu ridículo e minhas críticas. Sempre achei, e acho, a Celói linda e poderosa. Nunca enfatizei suas inadequações físicas para causar o riso, pelo contrário, penso que o público ri com a Celói e não da Celói.

Entendo essa desconstrução do corpo socialmente aceito como uma maneira de reverenciar outras possibilidades de corpos e de comportamentos, como forma de criticar padrões, como uma estratégia de poetizar o que é tido como feio ou *esculhambado*. As características da Celói, físicas e não físicas, partem das minhas. Meu cabelo encaracolado, com cachos miúdos e com bastante volume, mesmo sendo loiro – uma cor de cabelo que corresponde a um fenótipo que proporciona privilégios na nossa sociedade capitalista - foi amplamente criticado, diminuído e ridicularizado em minha infância e adolescência.

Em casa, eu e minha irmã vivíamos com a cabeleira solta, sem nem desconfiar que alguém poderia achar feio. Mas na escola eu sofria com apelidos, insultos e observações maldosas, inclusive de algumas professoras, como: “Tua mãe nunca penteou teu cabelo?”, “Tu parece uma bruxa”, “Tu devia alisar, fazer uma escova”.

Por esse motivo, deixar o cabelo da Celói na sua maior potência e volume é tão importante para mim. É uma maneira de inverter a lógica da sociedade, que é seletiva e excludente, que cobra padrões inalcançáveis, padrões racistas, machistas e classistas. Ao meu ver, a Celói é linda, é simultaneamente “dona da pocha toda” e é “esculhambada”.

A maneira de falar da Celói tem influência da minha vivência, desde a infância, na zona rural de São Francisco de Paula, no sotaque gaúcho dos serranos campeiros. Também tem influência dos meus parentes de descendência alemã. Desde criança eu sentia prazer em imitar aquelas formas de falar que me eram familiares, mas diferentes de mim.

Já os peitos fartos da Celói, além de constituírem um “outro corpo”, também significam, para mim, a força dessa mulher, dessa senhora que eu me permito ser desde tão jovem. Os peitões da Celói lhe conferem poder e até uma certa empáfia carismática. Logo, esse “outro corpo”, na minha compreensão, não é o motivo do riso.

O riso é provocado pelo ridículo que nos permitimos expor quando encontramos o estado da máscara e que encontra eco no ridículo do outro que, de alguma forma, se identifica mesmo que rechace.

Celói

Ensaio fotográfico para lançamento do espetáculo *Le Bufê*, em 2018



Foto: Pulp Fotografia

Em 2012, já passados sete anos desde a nossa primeira experiência com a bufonaria, nós duas (eu e Simone) fizemos os cursos de bufão e de clown com Philippe Gaulier, em Étampes - uma cidade próxima a Paris - onde fica sua escola. Quem custeou a viagem e o curso foram Celói e Ventania, que trabalhavam muito se apresentando, e juntaram a grana das apresentações para conhecer a Europa e fazer uns cursos. Gaulier dizia para nossa turma seguidamente: não adianta ter sido engraçado ontem, ser engraçado lá na tua cidade, o que importa é estar disponível e aberto para o jogo agora. De fato, colocar-se disponível e presente não é algo fácil, é comum que tentemos usar artifícios para que a nossa fragilidade não seja exposta. Muitas vezes temos a ingênua pretensão de querer fazer rir (ou fazer teatro) sem nos expormos.

Eu achava muito engraçado quando ele dizia isso, primeiro porque ele falava de um jeito sarcástico e divertido. Segundo, porque o que ele dizia me fazia rir de mim mesma e da sensação patética e infantil que eu sentia quando fracassava num exercício (fracassava mesmo, sem conseguir aproveitar o fracasso na cena) e surgiam na minha cabeça justamente pensamentos como: “Mas lá em casa eu sou tri engraçada, e a paródia da Xuxa que a gente faz em *As Bufa*, seguidamente é aplaudida em cena aberta”.

Evidentemente, não podemos deixar de considerar as questões próprias de cada cultura. Aspectos que são cômicos para mim e para pessoas com vivências parecidas com a minha podem ser completamente sem graça para o Gaulier e sua turma. Além disso, o obstáculo do idioma estrangeiro pode ser um empecilho na hora de desenvolver um discurso bufo irônico e perspicaz. Ainda assim, acho que a frase de efeito de Gaulier é válida para pensarmos a relação entre a comicidade e a disponibilidade para jogar com o agora.

Também foi em 2012 que comecei a criar Valdorf, meu bufão criança. Isso aconteceu antes de estudar na Escola Philippe Gaulier. No início, Valdorf ainda não estava muito definido para mim, tanto é que, na época, eu o considerava uma paródia bufa, isto é, uma imitação crítica e cômica de uma criança mimada. Com o passar do tempo, jogando de Valdorf, com os músicos e parceiros de criação Roger Wiest e André Paz, com a atriz Simone de Dordi e com a atriz e professora do Teatro da Transcendência, Camila Diehl, fui descobrindo a complexidade e a lógica desse estado bufo.

A boquinha do Valdorf, importante característica desse bufão, surgiu na sala de ensaio, numa improvisação para um outro trabalho que estávamos criando. No momento em que contraí meu lábio inferior, o projetei para cima e comecei a falar, todos na sala começaram a rir e eu, feliz da vida e me divertindo, percebi que aquele jeito atrapalhado de falar remetia a uma criança e que seu charme atraía a plateia. Valdorf é carente, inseguro, competitivo, criativo, curioso, espontâneo, assustadoramente agressivo e doce, ou seja, uma criança. Ele tem muito da criança que eu fui e da criança que eu ainda carrego.

Seus rompantes de fúria têm origem em uma imitação que eu faço do meu pai criança. Ele, que é um homem que detesta “criança dondoca”, como ele diz, que não

tolera mimos e manhas, certa vez deixou escapar uma história. Quando ele tinha uns quatro anos, a mãe dele, minha vó Divina, não o deixou tomar um refrigerante que ele havia pedido. Então, frustrado, ele chutou umas garrafas que estavam no chão. Assim que ouvi essa história, passei a representar o ocorrido, dando ênfase à birra daquele meu mini pai... isso rende muitas gargalhadas na minha família e meu pai é o primeiro que começa a rir, ainda que meio envergonhado.

A cena do espetáculo *Valdorf* (que estreou em 2016), na qual o menino quebra o supermercado inteiro porque percebe que não ganhará o “saugaudinho” que quer, é livremente inspirada nessa história do refrigerante do meu pai. A avó do Valdorf - vó Bruni - de quem ele fala inúmeras vezes, é inspirada na minha avó materna, que se chamava Bruni também. Muitos dos nomes dos coleguinhos do Valdorf são inspirados nos nomes de alguns colegas da minha infância.

Valdorf



Ensaio fotográfico para lançamento do espetáculo *Valdorf*, em 2016



Foto: Pulp Fotografia

Considero que Valdorf foi criado a partir de uma abordagem diferente da Celói. Enquanto a bufa segue mais os moldes da técnica francesa, percebo Valdorf como uma adaptação, uma criação que percorreu caminhos diferentes e que chega em outros lugares do território da bufonaria, já descolado da técnica do bufão. A criação de Valdorf não partiu de exercícios ou procedimentos da técnica.

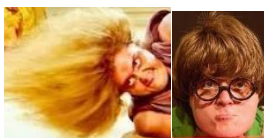
Fiz uma tabelinha para expor as diferenças entre os processos:

	
CELÓI	VALDORF
Foi criada a partir de exercícios e procedimentos da técnica de Jacques Lecoq, já com os filtros/adaptações de	Surgiu ao acaso, por causa de uma boquinha criada em improvisação. Desse momento em diante, eu retomava a

Philippe Gaulier, de Tatiana Cardoso e Daniela Carmona.	boquinha e ia desenvolvendo o discurso daquela criatura que surgia, só para distrair meus colegas de grupo nas horas vagas.
Experimentação de diferentes corpos-máscara, até encontrar um que se estabelecesse.	A criação de Valdorf foi totalmente informal e <i>off work</i> (usei palavra estrangeira para valorizar)
As experimentações dos corpos-máscara ocorreram a partir de sugestões pré-estabelecidas pela técnica (enchimentos, corcundas, membros amarrados para parecerem amputados, pintura dos dentes para parecerem cariados ou faltando)	O corpo-máscara foi sendo criado aos poucos, seguindo uma certa lógica da criança que se estabelecia a partir da fala embaralhada. Não contou com qualquer enchimento. A peruca, eu achei numas coisas velhas que eu tinha de teatro e coloquei antes de um ensaio para zoar. A camisa polo verde era do meu pai. (Uso a mesma até hoje).
Partiu de exercícios específicos de relação com figura opressora (representada pelas professoras que me iniciaram na técnica). Passou por exercício de nascimento em bando	Partiu de improvisações e da relação com a plateia que estivesse disponível enquanto eu jogava: amigos, colegas, família
Criação de paródias como importante elemento de jogo	Valdorf não joga tanto a partir de paródias, como as clássicas paródias bufas, que imitam situações de opressão, de abuso, rebaixando o opressor e a opressão em si. Valdorf se relaciona diretamente com o público. Usa o recurso da paródia, mas de forma sutil. A paródia permeia seu jogo de maneira não tão definida.

Acredito que os recursos da técnica – incorporados no meu repertório – tiveram influência na criação de *Valdorf*, assim como de *Esculhambada*. A técnica se transformou e passou a não aparecer do mesmo modo. Elementos foram adaptados, se transformam, mas permaneceram vestígios relacionados à máscara. Bufonaria encarnada, na qual “a artista se refaz e recria; mergulhando no desafio de articular uma composição não ilustrativa ou isolada, liberta da preocupação com modelos “corretos”, recriando-se na mistura, na incorporação plural”, conforme afirmam Patricia Fagundes e a atriz Juliana Kersting (colega do grupo de pesquisa FRESTA), ao tratarem do processo criativo de Juliana, no qual ela joga com o flamenco – técnica que a atriz tem incorporada desde a adolescência (FAGUNDES e KERSTING, 2021, p.175).

Abaixo, uma lista com semelhanças que eu identifico entre Celói e Valdorf



CELÓI & VALDORF

Cômicos

Ridículos

Grotescos

Paradoxais: às vezes muito leves e poéticos; às vezes muito cruéis ou trágicos.

Críticos, políticos, mas não panfletários - ao menos eu estou sempre alerta para não serem.

Charmosos - agradam, fazem rir, são um denngo só.

Em contrapartida, desafiam, expõem dores, crueldade, denunciam e debocham.

Em 2018, o ator Eduardo d'Ávila e eu estreamos o espetáculo *Le Bufê*. A peça conta com a bufa Celói e com Linguíça, o bufão de Eduardo. Eduardo criou Linguíça no curso *Do Charme ao Chorume*, ministrado por mim, em Porto Alegre, em 2017. Após o curso, Eduardo e eu seguimos nos encontrando para darmos continuidade ao laboratório de criação do Linguíça. Em seguida, passamos a jogar juntos com nossos bufões e “rolou química”, “*deu match*”, afinal, a fila anda.

Então, Celói e Linguíça decidiram trilhar um caminho juntos e assim, montamos o espetáculo *Le Bufê*. Os doze anos que separam *As Bufa* do *Le Bufê* resultaram em certas transformações na Celói e na minha abordagem da bufonaria, que se transforma e se atualiza à medida que me questiono e sou atravessada por diferentes narrativas e por novos pensamentos (alguns nem tão novos, mas novos para mim).

Conforme abordei brevemente na introdução, alguns desses pensamentos e fricções são frutos da resistência e transgressão de grupos sociais historicamente subalternizados e nos permitem enxergar o mundo e nossas práticas a partir de diferentes perspectivas, necessárias para qualquer transformação social. É preciso “descolonizar a voz única do pensamento branco, eurocêntrico, cristão e normativo”, conforme afirma o professor e performer Paulo Petronilio Correia (CORREIA, 2020, p. 94). Penso que o adjetivo “normativo” da frase abrange diversas outras categorias relativas à norma hegemônica, como: masculino, heterossexual, cisgênero, jovem, sem deficiências e de classe econômica abastada. Considerando as relações entrelaçadas de poder e como as categorias se sobrepõem, pessoas pertencentes a todas essas categorias de privilégio ainda são, em nossa sociedade, detentoras do poder, da “verdade”, do dinheiro, do direito à saúde, boa moradia e de muitas regalias. Representam a ideia de ser humano universal, como se houvesse homogeneidade cultural ou igualdade de direitos e deveres na sociedade.

Contrapor essa lógica colonial, que permeia nossa sociedade em variadas instâncias, é um dos motivos da busca por atualizações da pesquisa bufa. A bufonaria, esse modo cômico e crítico de habitar a cena, sempre despertou em mim e em meus parceiros o cuidado para que o riso não reforçasse preconceitos e injustiças, mas que fosse um meio de denúncia, problematização e transformação. Entretanto, com sua origem europeia e com forte influência da técnica francesa datada de mil novecentos e setenta, à bufonaria cabem algumas atualizações e problematizações no sentido de estabelecer diálogos com práticas contemporâneas.

Não penso que Celói tenha se tornado descartável ou incompatível com o mundo atual, mas me sinto chamada a repensá-la. Também não acredito que a bufonaria passou a ser uma abordagem impraticável, até porque são diversos os enfoques e abordagens existentes. Porém, me interessa explorar uma bufonaria diferente daquela que eu já desenvolvi, buscando nela mesma modos de atualizá-la, semelhante ao que Correia narra sobre seu reencontro com a filosofia e consigo: “comecei a olhar para mim mesmo quando voltei o olhar para a filosofia, ou seja, saindo dela por ela mesma, enrabando-a e propondo com isso, outra narrativa para falar do mundo e de mim mesmo” (2020, p. 96).

Bya Braga¹⁵, ao tratar de suas experiências artísticas e pedagógicas na bufonaria como professora pesquisadora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais reflete:

“Quem seriam hoje os Bufões?” é, portanto, uma questão respondida a cada experiência realizada, ainda que provisoriamente, revelando variedade e complexidade nesta resposta, evidenciado que o estado bufônico pode, inclusive, ser também manifesto de modo diferenciado ao da tradição histórica, com visualidade distinta, atualizada, pessoal (BRAGA, 2018, p.485).

Esculhambada é fruto do questionamento e do desejo de atualização em relação à minha teoria-prática bufa. Neste trabalho, considero que não criei a partir de uma máscara específica, mas por meio de um mascaramento expandido ou contemporâneo: o *mascaramento esculhambado*. Em vez de criar uma bufa ou um bufão com uma dimensão ficcional definida, eu busquei um *modo bufo* de jogar na cena.

Mascaramento contemporâneo, segundo o professor e diretor Felisberto Sabino da Costa (2015), trata de procedimentos das artes da cena que ampliaram a ideia de máscara e passaram a considerar também como máscaras outros objetos e elementos variados, como maquiagens e vestimentas, projeções virtuais, o espaço e até **o próprio corpo, quando expandido e tecido transitoriamente para o jogo cênico** - como é o caso desta pesquisa. Nessa perspectiva, a máscara do bufão de Lecoq até pode ser considerada, em alguns aspectos, um mascaramento expandido, pois desloca a máscara para o corpo, criando um “corpo-máscara”, sem a necessidade de um objeto máscara na face. Entretanto, o bufão de Lecoq configura-se como uma linguagem bem específica, com códigos, regras e estilo pré-definido e, nesse sentido, se distancia da ideia de mascaramento proposta nesta dissertação.

No mascaramento contemporâneo, o corpo é ativado e redimensionado para jogar com a tensão entre ficção e realidade, em diálogo com recursos provenientes das máscaras - jogo com objetos ou modulação estilizada do corpo - mas não se prende a ritos ou procedimentos específicos, nem pretende sustentar a ficção, uma vez que, “mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na

¹⁵ Bya Braga (nome artístico) é atriz e diretora teatral. Professora associada, pesquisadora em Teatro - Atuação (Interpretação) e improvisação performativas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1993. Professora no Curso de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, linha de pesquisa Artes da cena. Pós-doutora em Estudos da performance pelo Performance Studies Department, New York University (2018).

ambiguidade dessas fronteiras”. (COSTA, p. 07 e 08, 2015). Bya Braga, ao tratar do mascaramento expandido presente em sua performance *Ô, bença!*, coloca:

O mascaramento utilizado, entre a máscara concreta na forma de meia máscara expressiva e um mascaramento expandido que parte da “masquiagem”, maquiagem que prenuncia a máscara, cobrindo todo o corpo de barro, dentro, ainda, de outro modo ampliado de estar em máscara, fazendo isso por meio da intervenção plástica no ambiente e em nossa relação com ele (...) (BRAGA, 2021, p. 07).

No *mascaramento esculhambado*, renuncio à caracterização estilizada envolvida na criação do “corpo-máscara” do bufão; entretanto, jogo com diversos objetos que, transitoriamente, fazem parte do mascaramento da cena. Ademais, quando sem objetos ou outros elementos, o *mascaramento esculhambado* parte unicamente do corpo, que se transforma.

Invisto no termo mascaramento para falar deste processo, pois a experiência com máscaras é fundamental na minha trajetória artística. Além da máscara do bufão, tive acesso a um breve estudo de máscara neutra, *Commedia dell’Arte* e máscaras expressivas, que contribuíram para o meu trabalho de atriz e professora, inclusive na bufonaria. Reconhecer as máscaras como pilares da minha formação e das minhas metodologias criativas me leva a considerar este processo de criação, que cruza elementos do teatro contemporâneo e da bufonaria como um processo de mascaramento expandido – o *mascaramento esculhambado*.

2 MASCARAMENTO ESCULHAMBADO E MODO BUFO

Esculhambada

Apresentação realizada na qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print do vídeo

Proponho pensar o *maskamento esculhambado* como um *maskamento* expandido bufo, por meio do qual eu busco acionar um *modo bufo*. Digo “busco” no presente do indicativo, pois mesmo com esta dissertação finalizada, no dia da Defesa do Mestrado, ou em apresentações posteriores que eu pretendo realizar, o processo continua, pois “o teatro nunca é uma obra acabada. Ele está sempre morrendo para renascer”, como diz Fagundes, em uma de suas vídeoaulas¹⁶ no seu canal no YouTube.

Ainda que eu considere o *maskamento esculhambado* um meio pelo qual posso acionar um *modo bufo*, não o vejo como algo fechado, como uma fórmula a ser seguida para se chegar a algo. *Maskamento esculhambado* refere-se aos procedimentos criativos desenvolvidos durante o processo, que envolvem modos de fazer, lembrar, trocar com as colegas, a orientadora, amigos e parceiros de trabalho, ensaiar, criar e pensar a cena. O *modo bufo* parte do que me é próprio e autobiográfico, mas isso não anula a necessidade de se experimentar e formular

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96OGyrlMFKU>

maneiras de chegar a camadas menos cotidianas, corriqueiras e já “viciadas” de bufonear. Por isso vejo a importância de falar do mascaramento como procedimento.

O *mascaramento esculhambado* não pressupõe a representação de corpos e modos de falar de pessoas que vivem realidades de opressão e exclusão, prática comum na criação da máscara do bufão. A *mimesis* aparece e desaparece na trama do jogo cênico criado a partir do *mascaramento esculhambado*. O corpo se mascara e se transforma para contar histórias, para conquistar a plateia (a gente tenta), para fazer rir (ou até chorar) e lançar questões e reflexões. O que não ocorre é a intenção de causar uma ilusão de um personagem ficcional. Pelo contrário, busco explorar o jogo entre ficção e realidade. Não raro, o modo Celói e o modo Valdorf invadem o *modo bufo* (em primeira pessoa) e eles são muito bem-vindos, pois fazem parte do grotesco que me habita.

O *mascaramento esculhambado* se relaciona com a ideia de que nossas identidades são transitórias, construídas culturalmente e continuamente, em relação com o mundo, com as outras pessoas e com o nosso tempo. A filósofa Judith Butler, ao discutir questões de gênero e feminismos, propõe como estratégia “problematizar permanentemente essa categoria [a categoria da identidade], sob quaisquer de suas formas”. O mascaramento possibilita explorar a pluralidade de facetas e diferentes identificações dos artistas (BUTLER, 2003, p.184).

O mascaramento nas artes da cena pode contaminar – e contamina – outros aportes que envolvem o corpo e a sua construção social: máscaras sociais, persona, fachada ou liminaridade são alguns dos potenciais conceituais que invadem o olhar de um e de outro, provocando fricções entre a arte e a vida. Ao flertar com a teoria queer (quir), o mascaramento contemporâneo distancia-se dos padrões estabelecidos e propicia fissuras no mundo naturalizado da cena(...) (COSTA, 2015, p. 09).

Em relação às “fissuras no mundo naturalizado da cena”, as quais Costa atribui a influências da teoria queer, considero semelhantes às fissuras que o componente bufo provoca no mascaramento, que assim se esculhamba. Isto é, a partir de infinitas possibilidades de modulações do corpo, que revelam “eus” variados na cena, questiono e desafio “certezas” referentes a noções de identidade, corpo, atuação, concepção cênica.

O *mascaramento esculhambado* envolve, simultaneamente, um desmascaramento ao suspender algumas máscaras sociais e assumir algumas outras

que, no cotidiano, estão escondidas; pois, em alguma medida, nos fragilizam ou envergonham. A revelação dessas particularidades contribui para a troca com a plateia que, creio eu, também tende a tornar-se disponível e entregue à medida que percebe artistas mais suscetíveis e expostos.

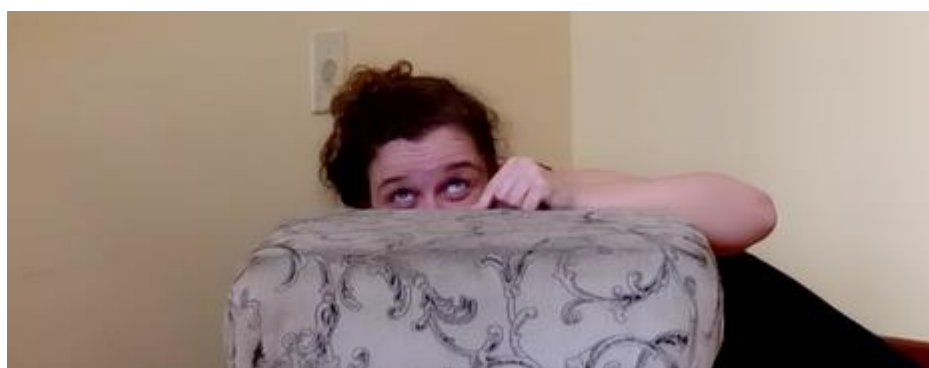
Segundo o psicanalista Mário Buchbinder, que tem seu trabalho voltado à relação entre máscaras teatrais e psicodrama,

(...)a poética do desmascaramento considera a complexidade do real. A fragmentação da realidade exige um discurso plurívoco com lógicas que se entrecruzam (...) Discurso que possa analisar a realidade não apenas como o que já está constituído, mas também a que se constitui a partir do olhar do outro (BUCHBINDER, 1996, p.14).

Isso é, desmascarar-se não significa revelar uma “verdade verdadeira” sobre si, até porque, a suposição da existência de uma “verdade absoluta” sustenta ideias não passíveis de erros, críticas ou de diferentes perspectivas.

Com base na minha experiência com a bufonaria, mas, ao mesmo tempo, trilhando um caminho novo para mim, que é o da bufonaria em primeira pessoa, encontrei um meio de me colocar em cena, por meio do que chamo *esculhambado*. Partindo da observação, percepção, acolhimento e exploração do meu corpo e de suas particularidades, com a retomada de memórias, manias, atitudes, comportamentos, ações e detalhes da minha vida em diferentes períodos, fui fabricando Alines, desencavando ex Alines e conhecendo um pouco mais sobre essa Aline que escreve agora. Também reinventei a minha mãe e a nossa antiga história, que já me doeu muito, mas agora virou música, coreografia e cena de choro com lágrima técnica e tudo, pois sou uma atriz cheia de truques. E charme!

Ensaio de *Esculhambada*, em casa, em 2020



Print da gravação do ensaio

Assim como o termo *mascaramento esculhambado*, o termo *modo bufo* foi escolhido após uma vasta busca por palavras que melhor nomeassem o que eu estava desenvolvendo. No anteprojeto de pesquisa apresentado na seleção do mestrado, em vez de *modo bufo*, adotei o termo “presença bufa”. Provocada pela minha orientadora Patricia - após iniciar a pesquisa - procurei outro termo, que não carregasse tantos conceitos e questionamentos como a palavra “presença”. Ademais, percebi, ao iniciar a investigação, que minha busca se referia mais a um estado, a uma maneira, um jeito de fazer, a um modo, um *modo bufo*.

Um *modo bufo* de jogar, pensar e habitar a cena em primeira pessoa, que envolve humor, charme, crítica, exposição do próprio ridículo e do próprio grotesco. Diz respeito ao cômico, mas também ao trágico e ao cruel. É o que se mantém da bufonaria, quando dela subtraio a construção de um “outro corpo”, que envolveria maquiagens, peruca e enchimentos. O humor como ato político, como escape. A crítica contida no riso bufo convida à transformação e alimenta a esperança.

Poderíamos pensar no *modo bufo* como um jeito de se relacionar. Por ser um modo autobiográfico, diversas vezes em minha vida cotidiana eu funciono num *modo bufo*. Às vezes, num modo mais Celói, às vezes, num jeito meio Valdorf e outras vezes, ainda, exponho outros estados irônicos, críticos, grotescos e ridículos meus, que não estão nem em Valdorf nem em Celói. Percebo que diversas outras pessoas dispõem de jeitos cômicos, excêntricos e grotescos em suas vidas cotidianas e poderíamos dizer que alguns desses jeitos remetem ao *modo bufo*. É comum, entre colegas da bufonaria, falarmos de alguém como sendo uma pessoa “bufa na vida”. Pois bem, este trabalho é sobre trazer a bufa que sou na vida para a cena. E mais, é sobre investigar outras bufices escondidas...

2.1 Recheio do modo bufo: grotesco, charme, ridículo e crítica

Posso ter dito lá na introdução que “não quero dar receitas”, que “não sou pretenciosa”. Porém, neste subcapítulo, eu passarei a receita do recheio do modo bufo. A massa, onde vai o recheio, é a própria atriz.

INGREDIENTES:

- 4 “mãozada” de grotesco (ou 5, depende o tamanho da mão)
- 10 “conchada” de charme

- Ridículo a gosto (quanto mais melhor)
- Uma pitada de crítica (nem mais, nem menos. É preciso senti-la sutilmente, como um retrogosto que fica pairando na boca, amargando a garganta).

DETALHES SOBRE CADA INGREDIENTE:

Grotesco:

Por que desencavar das grutas¹⁷, mais uma vez, este gênero estético em pleno século XXI? Realmente não cabe categorizar esta receita de recheio bufo contemporâneo, uma vez que seus aspectos marcantes são, justamente, a fluidez, a volatilidade e as multirreferências. Logo, o ingrediente “grotesco” a que me refiro não está atrelado a uma estética específica, mas dá suporte para refletir sobre alguns sabores e traços que aparecem em *Esculhambada*, tais como: oposição à perfeição, associação ao estranho, exposição do inesperado para causar o cômico, valor regenerador, além do destrutivo, multiplicidade e mutabilidade. Tais acepções são provenientes da conhecida obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do filósofo Mikhail Bakhtin (1965).

Agora irei comentar o *modo bufo* a partir de tais características do ingrediente grotesco.

Oposição à perfeição – No *modo bufo*, a oposição à tentativa de parecer perfeita pode propiciar a aproximação com o público, que tende a se desarmar ao ver a atriz também desarmada. A exposição da imperfeição aparece como uma crítica às normas sociais inalcançáveis que visam homogeneizar os desejos e os corpos, suprimindo a diversidade.

Associação ao estranho – Por meio do *mascamamento esculhambado*, exponho e reinvento minhas excentricidades, esquisitices e dores. As abordagens indiretas e a inversão da lógica, usadas no jogo com o público, podem causar estranhamento, expectativa e riso. Tenho percebido, também, nesses quase dezessete anos de bufonaria, que o estranhamento (o contato com o grotesco do

¹⁷ O termo grotesco é criado no século XV, para designar pinturas estranhas, engraçadas, híbridas e disformes, que foram encontradas em grutas, durante escavações em Roma, nas ruínas subterrâneas do palácio do Imperador romano Nero (58 – 64 a.C), segundo o e-dicionário de termos literários, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco>

outro) pode causar outras sensações e impressões tão complexas quanto o riso, como comoção, desconforto, alívio e conexão.

Exposição do inesperado para causar o cômico – No *modo bufo*, o foco é o jogo e jogar envolve ritmo, surpresa, envolve o inesperado. Expor o inesperado corresponde tanto a surpreender a plateia com ações, declarações e truques que soam absurdos para o momento, quanto aproveitar o inesperado, que pode ter partido da plateia, do espaço, de um lapso ou um engano, e jogar com isso.

Não tem somente valor destrutivo, mas também regenerador – A transgressão, a quebra de padrões e os comportamentos inesperados criam uma atmosfera de subversão e invenção de outras possibilidades, outras leituras do mundo. O riso pode destruir paradigmas, conservas e modismos ao mesmo tempo que pode regenerar e apontar para outras possibilidades. Bakhtin reforça o valor regenerador e não conservador do grotesco, no trecho abaixo:

É um jogo livre e alegre, mas dotado de um sentido profundo. E o próprio tempo que é seu herói e autor, o tempo que destrona, ridiculariza e dá a morte a todo velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo (BAKHTIN, 1987, p. 180).

Entretanto, vale lembrar, que o riso, grotesco ou não, é ambivalente. Assim como pode ser subversivo, também pode contribuir para manter o *status quo*. Pode destruir a ordem hegemônica e a dominação e pode, dependendo do contexto, destruir a diversidade, atacando corpos subalternizados, em desvantagem. Por isso, considero importante estar atenta à ambivalência do riso. Afinal, do que rimos?

Multiplicidade e mutabilidade – Estes aspectos referentes ao corpo grotesco medieval, apresentados por Bakhtin, nos auxiliam a pensar também uma possibilidade de corpo contemporâneo, que possa romper com o corpo individualista e universal (eurocêntrico, machista etc.). Bakhtin refere-se ao corpo grotesco como um corpo aberto, múltiplo, em movimento, que não está acabado e está em constante criação. No grotesco, “as fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se” (1965, p. 270).

Nesse sentido, de um corpo que se amplia além do individual, a palhaça e professora Ana Fuchs reflete na sua conta em uma rede social¹⁸, ao postar fotos de sua palhaça: “o trabalho de artistas palhaças, mesmo partindo do universo pessoal,

¹⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/ana.fuchs.35/posts/2777431915622321>

não trata somente de sua individualidade, mas se refere a questões sociais que perpassam seus corpos e suas vidas”. Considero que no *modo bufo* seja igualmente importante “deslocar o risível do nível pessoal para o social. O fracasso é social. Afinal estamos rindo de quê? De nós ou daquilo que nos interpela? Ou ainda, rindo de nós naquilo que nos interpela?” (FUCHS, 2019).

Pesquisadores que refletem sobre o grotesco na contemporaneidade, com frequência, o percebem atrelado tanto à indústria do entretenimento quanto ao foco crítico. A abordagem grotesca desta pesquisa não é, definitivamente, fomentar o fascínio por “aberrações”, ou explorar corpos excluídos por serem considerados estranhos, como ocorria nos circos de horrores do século XIX e como ainda ocorrem em muitas atrações televisivas. O modo bufo busca, consoante ao que aborda a filósofa Camylla Galante, “um riso de percepção daquilo que o grotesco contesta”, um riso com “caráter crítico” (GALANTE, 2019, p.143 e 145).

No modo bufo, o grotesco se manifesta a partir de desconformidades da atriz e de sua relação com o mundo, as quais são expostas para questionar, para destruir e regenerar, conforme traz Bakhtin (1965). Nessa exposição, vem à tona não só o risível, mas o cruel, o bizarro e o funesto, que tornam, ao meu ver, o território bufo/grotesco complexo e dotado de muitos níveis de abordagem e leitura.

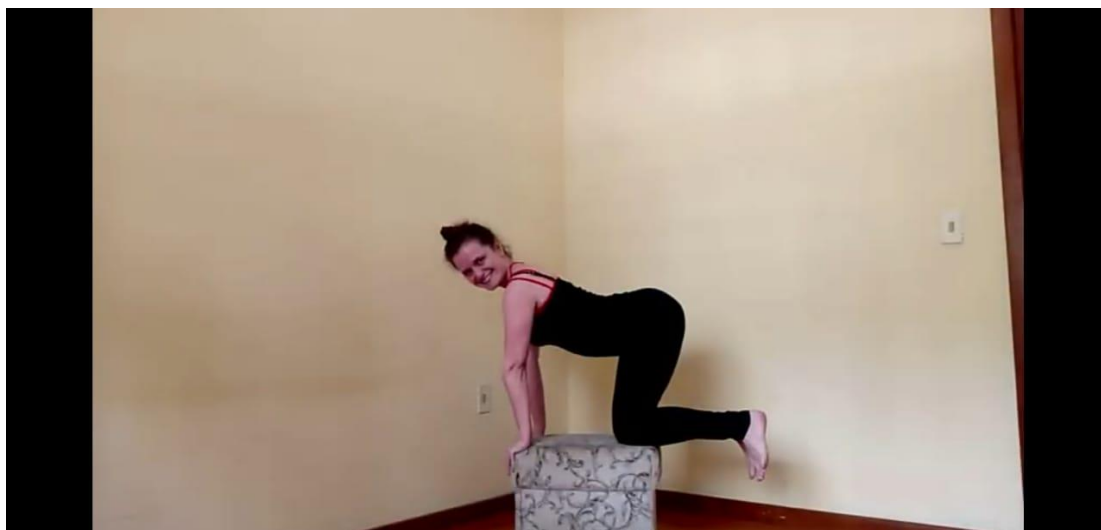
Charme:

Segundo o Google dicionário¹⁹, a palavra “charme” significa: “Encanto, atração ou sedução que certos seres exercem sobre outrem; graça sedutora própria de pessoa que agrada, cativa ou mesmo deslumbra; qualidade daquilo que atrai, agrada”.

¹⁹ Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=defina+charme&oq=defina+charme&aqs=chrome..69i57j0i22i30.2925j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Uma charmosa no ensaio



Print da gravação do ensaio

Desde 2012, eu ministro um curso de bufonaria chamado *Do charme ao chorume*. Criei esse nome porque acredito que ele sintetize fundamentos elementares do jogo bufo. O charme é algo muito pessoal e que pode estar ligado a elementos muito variáveis de uma pessoa para outra. Importa menos o que deixa a pessoa charmosa e mais a maneira autêntica e pulsante com que ela derrama seu charme.

A partir da escuta de si próprio e percebendo a reação do outro, é possível descobrir os próprios charmes e lançar mão deles no jogo bufo. O charme pode ser uma alegria contagiante ou um mau humor azedo, que de alguma forma, cativa por sua autenticidade. Afinal, charme é “graça sedutora própria”. O charme abre portas e, para quem pretende colocar seu chorume na roda, isto é, expor suas sombras, suas opiniões polêmicas ou as injustiças do mundo, precisa se armar de muito charme, para que não saiam todos correndo. Não por acaso, os charmes bufos, seguidamente, são chamados de defeitos em outros contextos.

Subvertendo a lógica, o charme bufo pode partir de nossas imperfeições, de trejeitos, vozes ou caras ridículas que sentimos prazer em fazer. O charme pode partir da relação com o outro, e a maneira como você reage ao outro pode ser o seu charme. Acredito que o charme envolve prazer, nem que seja prazer em ser rabugento, prazer no desprazer, prazer em se assumir patético, em revelar seu grotesco, suas loucuras.

O filósofo Gilles Deleuze propõe uma interessante relação entre charme e loucura durante entrevista à Claire Parnet, que transcrevo abaixo:

[...] As pessoas só têm charme em sua loucura, eis o que é difícil de ser entendido. O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão. [...] se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não pode amá-la. Não pode amá-la. É aquele lado em que a pessoa está completamente... Aliás, todos nós somos um pouco dementes. Se não captar o ponto de demência de alguém... Ele pode assustar, mas, a mim, fico feliz de constatar que o ponto de demência de alguém é a fonte de seu charme (Trecho de entrevista dada por Gilles Deleuze à Claire Parnet, em 1988)²⁰

Em geral, ao invés de expormos nossos “pontos de demência”, tentamos nos apresentar como menos passíveis de erros, maldades e enganos. Não queremos correr o risco de passar por tolos, perversos ou malucos. Na batalha por sermos aceitos, por pertencermos, podemos acabar abafando tanto nossas vergonhas, que abafamos o nosso charme.

Ridículo Redicolo:

Quando eu era criança, o xingamento que eu mais usava era “redicolo” ou “redicola”. Lembro do dia que minha tia me corrigiu, lá na casa da minha vó, dizendo que “redicola” estava errado. Até hoje eu acho um absurdo que redicolo esteja menos certo do que ridículo. Afinal, estamos falando em língua portuguesa e não em latim. Acho que muitas crianças brasileiras pensam como eu, pois já ouvi várias falando “redicolo” do meu jeito certo. Valdorf, meu bufinho, xinga o colega chato dele, que se chama Nicolás, de Redícolas.

(Observação: segundo o Google, “redicolo” em latim é ridiculum e deriva da palavra eccentricus).

Mas como esta não é uma dissertação que propõe reforma ortográfica, vou falar do *ridículo* no modo bufo. O ridículo, neste trabalho, refere-se ao risível. Lembrando que grotesco nem sempre é risível e o ridículo (risível) nem sempre é grotesco. No modo bufo, proponho relacionar o ridículo à leveza e ao “não se levar tão a sério”.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P2mqm3JhkrU>

Lembro-me do que o ator e palhaço do Barracão Teatro, Esio Magalhães, falou em um bate-papo após uma apresentação de seu espetáculo *www para Freedom*, no Festival Palco Giratório SESC de 2016. Ele relacionou o palhaço à criança pequena, que cai, levanta, erra, tenta de novo e não se apega aos tombos e aos erros, mas vive intensamente e com prazer, o processo de tentar e tentar de novo. Na nossa sociedade, as crianças em idade escolar rapidamente vão perdendo o direito aos tombos, experiências, erros e novas tentativas. Precisam logo se mostrar seres muito racionais e errar é motivo para se sentir humilhada ou até, de fato, ser humilhada. Buscar subverter essas conservas culturais por meio do risível, expondo o que, em geral, aprendemos a subestimar e esconder como sociedade, é uma das potências da exposição do nosso ridículo.

Proponho tratar o ridículo em separado do grotesco nesta parte da dissertação - ainda que sejam noções muito próximas e às vezes tidas como sinônimas - para enfatizar a presença dessa comicidade que pode não remeter ao bizarro, ao cruel e ao exagero, mas pode, ainda assim, ser crítica, política e engraçada.

Segundo o filósofo Henri Bergson (1983), o humor e o riso são manifestações sociais e partilháveis e, ao encontro desta ideia, o sociólogo Nuno Jerónimo diz que “o humor causa o riso e o riso exige um eco” (JERÓNIMO, 2015, p.03). Nesse sentido, entendo o ato de jogar com o seu ridículo como um modo de estreitar a relação com o outro, o que, inclusive, é um recurso que eu utilizo no meu cotidiano desde criança, sem planejar.

Fagundes enfatiza o ridículo como um importante elemento que atravessa a criação e os procedimentos de ensaio que propõe como encenadora, ressaltando a importância de “rir de si mesmo como estratégia de criação e encontro com o outro, subvertendo discursos de poder, inclusive do pequeno déspota que levamos dentro” (FAGUNDES, 2011, p 05).

Crítica:

No subcapítulo *Minha estreia bufa na vida*, eu falo um pouco sobre a minha dificuldade, no cotidiano, de me impor diante de algumas situações. Se no cotidiano eu busco fazer minhas críticas de maneira direta, contrariando meu “jeitinho de ser”

irônico e debochado, no *modo bufo*, é mais do que desejável que a crítica seja lançada de maneira artilosa, indireta e captável nas entrelinhas.

Já no meu modo professora de colégio, no qual opero há dezesseis anos, a crítica, o posicionamento crítico e o convite à reflexão crítica estão sempre presentes, sobretudo diante de situações de injustiça, exclusão e temas tabus. Busco não reproduzir nem ser cúmplice de reproduções, na micropolítica da sala de aula e da escola, das mesmas normas opressivas que regem nossa sociedade. Levando em consideração que meu “modo sora” é atravessado por todos os meus outros modos e por outras tantas questões, no *modo bufo*, ainda que com uma roupagem predominantemente irônica, o conteúdo da crítica é o mesmo.

Assim, no *modo bufo*, eu critico as normas que excluem quem não se encaixa no modelo “homem universal”, simplesmente porque a maioria dos “homem universal” não quer perder o poder, porque o modelo homem universal é por princípio excludente, já que é branco, heterossexual, cis, capitalista, cristão... Além disso, poder significa: dinheiro, paparico, comodidades, privilégios, direitos, força, e mais poder.

Por outro lado, a crítica no modo bufo também é sobre mim. Sobre meus pares. Sobre quem critica opressão, exclusão, preconceito, autoritarismo, mas acaba reproduzindo, em alguma medida, atitudes assim (quem nunca?). Enfim, a crítica nasce de mim, que sou cria desta nossa sociedade e, a partir de mim, eu reflito sobre discrepâncias, arbitrariedades e “bundamolices”.

Sobre o modo, o jeito bufo de criticar, trata-se de um criticar “como quem não quer nada”, meio dissimulado, um tanto indireto e engraçado. Mas então quer dizer que a dona bufa é irônica, sarcástica e cínica? Sim. Aliás, as palavras do filósofo Jorge Larrosa, a respeito da ironia, citadas abaixo, se encaixam tão bem nesta perspectiva de modo bufo e na minha vida de Aline Marques pessoa física cotidiana, que eu fiquei até vermelha quando li:

Na consciência irônica o “eu” está sempre por cima de si mesmo e por isso não toma, a si mesmo, muito a sério. A consciência irônica é uma consciência em que o eu sempre está se revelando frente ao seu próprio poder, frente a qualquer instalação satisfeita pelo seu próprio sucesso, frente a qualquer fixação. O irônico pode ser impertinente porque, em primeiro lugar, o é consigo mesmo. Resumindo, o irônico seria aquele que se põe, em si mesmo, o chapéu de guizos sempre que o mundo se faz demasiadamente compacto e sempre que sua própria subjetividade se faz demasiadamente consistente e ameaça colocar-se excessivamente de acordo consigo mesma. Frente à

estatuária, o chapéu de guizos permite que entre a leve fluidez da música para que a dança volte a começar (LARROSA, 2006, p. 173-174).

Trago, a partir daqui, alguns termos e suas acepções que considero centrais para uma prática bufa. Ironia, segundo o dicionário Michaelis²¹, tem sua origem na palavra grega *eroneía* (dissimulação). Para a professora de letras Ida Lúcia Machado (1995), a ironia “é uma maneira de se expressar, através da qual se diz o contrário do que se quer fazer compreender” (MACHADO, 1995, p. 304). Sarcasmo, segundo o Dicionário Etimológico²², vem do grego *sarx* (carne) e do verbo daí derivado, *sarkázein* (arrancar carne). Um comentário sarcástico, portanto, é aquele que “arranca carne”, isto é, que fere. Trata-se de um deboche insultuoso, cáustico.

Já a palavra cínico, segundo o Dicionário Etimológico²³, tem origem na escola filosófica da Grécia antiga dos cínicos, “que desprezavam as aparências e as convenções sociais e pregavam uma vida radicalmente simples e independente” – o oposto do uso que se faz hoje. O nome dessa escola vem do grego *kyon*, *kynos* (“cão”). Diógenes, famoso seguidor dessa filosofia, vivia ao ar livre, comia o que encontrava nas ruas e fazia suas necessidades em qualquer lugar; ele se intitulava “o cão” e latia quando queria fazer críticas a alguém.

Assim, penso que usar essas figuras de linguagem indiscriminadamente no cotidiano pode prejudicar nossas relações, sobretudo aquelas que pretendemos manter saudáveis e longevas. Mas as considero um recurso espetacular, virtuoso e genial se forem postas em prática em determinadas situações estratégicas. Para fugirmos do jeito panfletário e até moralista de criticar em cena, convém sermos sagazes, ardilosos, cheios de malandragem, deboche e dissimulação. Porém, é importante nos mantermos atentos ao que a artista pesquisadora Adriana Schneider Alcure coloca:

Também cabe observar que a produção cômica não é somente subversiva. Nesse sentido, é preciso considerar como a comicidade tem se coadunado ao estágio contemporâneo do capitalismo, verificado no uso de recursos cômicos, muitos dos quais descritos aqui neste texto, na publicidade, na auto-ironia de políticos e celebridades, nas paródias televisivas, no esvaziamento do sentido ritualístico das festas, na produção imediata e ininterrupta de “memes” nas redes sociais, etc. O uso de um humor cínico por instâncias de poder, que supostamente deveriam ser os alvos cômicos, esvazia a potência subversiva e transformadora do riso (ALCURE, 2019, p.167)

²¹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ironia/>

²² Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/sarcasmo/>

²³ Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/cinico/>

A autora então sugere que a comicidade popular subversiva deva se apropriar de todos os recursos e ocupar os mesmos espaços ocupados pelo riso hegemônico mas, evidentemente, com outros propósitos. Assim como Alcure, eu acredito no poder subversivo do riso, mesmo que ele possa assumir um papel conservador, o qual, inclusive, o riso subversivo critica. Ainda assim, não podemos perder de vista o que o filósofo Vladimir Safatle afirma: “há muito, o poder aprendeu a rir de si mesmo” (SAFATLE, 2009, p. 13).

Entretanto, trago uma citação de Jorge Larrosa, mais encorajadora do que a anterior, para que, além de atentos, continuemos rindo e fazendo rir:

E não venham vocês me dizer que o riso é perigoso. O riso é, certamente, ambíguo e perigoso. Como os livros, como as viagens, como os jogos, como o vinho, como o amor. Como tudo que tem valor, o riso não é diferente da ambiguidade radical de qualquer experiência de formação, pelo menos quando a formação é concebida de uma forma por demais harmoniosa, por demais construtiva, por demais linear, por demais edificante. (LARROSA, 2006, p. 181)

MODO DE PREPARO:

Obrigada por chegar até aqui nesta minha receita. Você já deve ter percebido que os ingredientes são altamente interconectados: lança-se charme por meio do ridículo e do grotesco. Às vezes, o ridículo não é grotesco; em outras vezes, é, sim. A crítica espera o charme conquistar para depois entrar camuflada no deboche. Enfim, o segredo do preparo do recheio do *modo bufo* é deixar tudo bem misturado e interconectado mesmo. A massa (atriz) que se vire para comportar esse recheio todo.

Imagem do recheio do modo bufo



Foto: acervo pessoal

Edição: no Paint

Em relação à imagem acima, você reparou que, ainda que a massa seja a atriz, quem tem a cara da atriz é o recheio? Uma grande ironia, não é mesmo? (Ou talvez seja apenas falta de habilidades em edição de imagem...).

Celina Alcântara²⁴, membra da banca examinadora deste trabalho, ao ler esta dissertação, comentou que talvez este rocambole só funcione nesta junção de massa e recheio, de forma inseparável. E não é que eu acho que é isso mesmo?

²⁴ Possui Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Departamento de Arte Dramática, atuando também no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em formação do ator e professor de Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: apresentação de espetáculo, atuação performance e relações étnico-raciais, teatro, voz. É integrante da UTA-Usina do Trabalho do Ator, grupo de criação e investigação teatral, pertencente ao GETEPE- Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance e coordenadora do GINGA- Grupo Interseccional de Pesquisas em Negritude, Gênero e Artes. É editora associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença.

2. TRAMAS E ESCULHAMBAÇÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de criação de *Esculhambada* iniciou junto com minhas aulas do mestrado no PPGAC/UFRGS, em agosto de 2019. Eu ia a pé para as aulas e, como levo meia hora da minha casa até o DAD, aproveitei esse tempo para começar a criar. Em outras experiências, o deslocamento também me proporcionou momentos criativos. Na época de minha graduação na UERGS, em que eu pegava ônibus para ir estudar na unidade Montenegro, onde funcionam os quatro cursos de licenciatura em artes, no interior do Rio Grande do Sul, lembro que eu criava muito material de cena durante a viagem. Parece que minha criatividade liga o turbo quando estou em deslocamento. Quando eu morava em São Leopoldo e ensaiava em Porto Alegre, eu vinha de metrô e era a mesma coisa: ideias, imagens, lembranças... principalmente se pegava o trem vazio e podia me sentar na janela. O olho no horizonte e o movimento atiçam minhas ideias.

Não só as minhas ideias: os pesquisadores Daniel Schwartz e Marilyn Opezzo (2014), da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, ao investigarem as respostas cognitivas à atividade corporal, encontraram vínculo entre a criatividade e o ato de caminhar. 100% dos 176 participantes do estudo, “aumentaram substancialmente sua criatividade caminhando ao ar livre” (OPEZZO e SCHWARTZ, 2014, p. 1148).

Nas andanças até as aulas do mestrado, surgiram muitos dos materiais que depois anotei nos meus caderninhos, nos quais escrevo e desenho tudo o que me ocorre, me inspire ou que eu acredite que possa virar cena: ideias, brincadeiras que ando fazendo em casa, lembranças, gestos, movimentos, textos e músicas inventadas. Algumas vezes essas ideias e pequenas criações são bastante concretas e acontecem primeiro como ação, depois vão para o caderno, por isso são registradas de maneira simples e direta, como por exemplo:

- Cara de Elisângela
- Foi você o sonho bonito que sonhei - ópera - tr tr tr

Quando abro o caderno em outro dia, sei que a *cara de Elisângela* é a boca que eu faço desde criança. Essa cara tinha a função de fazer rir meu pai e minha irmã mais velha. Eu a usava para desarmá-los, quando estavam de mau humor ou bravos comigo, e para me aproximar deles. A cara de Elisângela os irritava, mas eles não resistiam e riam, se desmontavam e eu os sentia mais próximos.

Imagem do meu caderno de ideias, desenhos, memórias e sensações

Desenho de junho de 2020, quando surgiu a ideia da cena do buraco



Foto: Arquivo pessoal

Quando eu leio no caderninho *foi você o sonho bonito que sonhei - ópera - tr tr tr*, sei que se trata da melodia da música da Bela Adormecida da Disney, executada por mim, num tom agudo e fazendo tremor com a língua, deixando a boca imóvel. Fiz isso pela primeira vez há uns dois anos no banho e meu marido achou graça e pediu para eu repetir. No banho, eu já pensei: opa, essa vai pro caderno, que na época tinha capa da Turma da Mônica. A anotação da ópera tr tr tr foi transferida pra o primeiro caderninho usado no processo de *Esculhambada* e está presente em uma cena do espetáculo.

Esta criação cênica foi prazerosa e lenta. Havia muito material, memórias e iscas charmosas²⁵, registradas nos cadernos e no meu corpo. Arranjá-las em forma de cena, num *modo bufo*, a partir do *mascaramento esculhambado* foi um desafio transformador. Tive medo de como seria sem corpo-máscara, antes de começar. Eu tive pensamentos do tipo: “como vou ter cara de estar ali de Aline Marques falando e fazendo as coisas? Coragem eu até tenho, mas e se ficar uma coisa “nível hard de vergonha alheia” para o público?”.

Mas então eu comecei e percebi que, com o *mascaramento esculhambado* – que de certa forma entrou no lugar da máscara -, eu igualmente me ponho em estado de brincadeira. Eu sou eu e me assumo eu em cena, mas sou uma eu que brinca. Uma Aline que se coloca em estado de jogo, num *modo bufo*. Assim, não fico constrangida pensando: “quem vai se interessar em ver uma reles Aline Marques em cena?”, porque afinal sou eu, mas sou uma eu que se saracoteia, faz “umas coisa esquisita”, joga “uns aviãozinho” de 50 reais para a plateia. Então será certo, não terá como não gostar de mim.

Por outro lado, tudo o que eu conto pode soar atrasado. E talvez seja. Outros teatros contemporâneos já estão quase largando a atuação em primeira pessoa e eu estou aqui, toda novata e medrosa. Pois bem, eu vou falar agora uma coisa que provavelmente eu vou apagar, mas se você está lendo, então eu não apaguei: muitas vezes eu acho o teatro chato. Sei que não sou um alecrim dourado por causa disso. Várias pessoas acham vários espetáculos chatos. Patricia Fagundes costuma dizer, em aulas e na vida, algo como: a presencialidade do teatro o faz ser incrível e maravilhoso, mas a mesma presencialidade faz um espetáculo chato se tornar insuportável. (Eu concordo e acrescento: infelizmente não tem como desligar os atores). A chatice de um espetáculo pode ocorrer em uma peça com máscara, em primeira pessoa, com personagem, sem personagem, com ou sem música ao vivo, com ou sem nudez.

O que eu estou querendo dizer é que, atrasada ou não, eu me sentia muito feliz com o teatro que eu fazia antes de ingressar no mestrado. Eu me sentia fazendo

²⁵ Eu chamo de iscas charmosas as ações, imagens, sonoridades ou textos que sejam ridículos/estranhos/grotescos/curiosos/ingênuos e que me conectem com o público, expondo e problematizando algo.

sentido para mim e para quem me assistia, me sentia criticando, divertindo, fazendo teatro. E me sentia, também, fazendo parte de um coletivo brasileiro, gigante e unido, de artistas circenses, de palhaças, de bufas.

Quando descobri a possibilidade de renovar, de transformar o modo de fazer bufonaria, bateu aquele medo, aquela insegurança, e o principal motivo foi relacionado à comicidade. Seria eu capaz de lidar com a comicidade, sem constrangimentos, em primeira pessoa? Essa pergunta não se refere à recepção do meu trabalho. Mas sim à minha relação com ser Aline em cena e conseguir lidar com minha comicidade sem um constrangimento excessivo (porque, afinal, um pouco de vergonha na cara sempre é bom). Durante o processo, fui me sentindo mais capaz de assumir a comicidade em primeira pessoa. E vejo futuro em continuar conectada às gentes de circo, de teatro, mesmo em primeira pessoa. E sim, pretendo continuar com meu Valdorf e minha Celói (recauchutada, atualizada e renovada).

Entretanto, no processo, tanto de escrita da dissertação quanto da criação da cena, em alguns momentos eu senti uma sensação de “auto abuso” por estar revirando minhas subjetividades e remexendo em questões íntimas, doloridas e, até então, “colocadas para debaixo do tapete”. Em alguns momentos, foi desconfortável assumir meus desvios em primeira pessoa. Mas aí eu lembro que “o pessoal é político”, como disseram as feministas estadunidense há décadas, e que o outro pessoal (o público) também tem seus desvios e ri dos meus, justamente, quando se identifica ou quando os relaciona com a vida, com o nosso tempo. Além disso, esse pequeno mal-estar da exposição passa logo que eu o transformo em ficção, na cena ou na escrita.

Segundo Celina Alcântara e Gilberto Icle, ambos professores e artistas de teatro, “os processos de criação não estão isentos de subjetividades múltiplas, ou seja, de processos que nos interpelam e que nos formam como sujeitos de um tempo” (ALCÂNTARA E ICLE, 2021, p. 160). Os autores assinalam o caráter social das subjetividades que, conforme sua compreensão,

não se trata de uma dimensão apenas individual, de um conjunto de sentimentos mais ou menos inconscientes que formariam um “interior” pessoal. Antes disso, trata-se de práticas sociais que formam os indivíduos. Melhor seria dizer sobre os processos de subjetivação antes que de uma subjetividade fixa, pois estamos a todo o momento nos movendo nesses processos.

No próximo subcapítulo, trago minhas memórias – que são um misto de registros objetivos, imagens aleatórias, subjetividades, esquecimentos, invenções, desejos, percepções, mentiras repetidas, sensações, déjà-vus, reproduções, ficções, delírios, crenças, sonhos, saudades, enganos, silêncios, lapsos, ruídos, heranças genéticas, heranças culturais, lembretes...

2.1 A memória no *masking* esculhambado

Para começar a falar de memória no processo criativo e reflexivo de *Esculhambada*, resgato algumas lembranças que narram encontros e reencontros entre mim e a minha orientadora Patricia. Tais memórias remontam tempos já vividos do teatro porto-alegrense e contam sobre os primeiros anos de existência do curso de graduação em Teatro da UERGS – universidade pública localizada no interior do estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Montenegro que, em 2002, tornou-se mais uma alternativa de formação superior de qualidade, nos quatro cursos: Licenciatura em dança, teatro, música e artes visuais.

Me encanta ouvir histórias sobre o teatro feito em Porto Alegre no passado. Sinto-me fazendo parte de um tempo que eu não vivi e reforço a sensação de pertencimento. O filósofo Walter Benjamin, afirma que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Assim, retomo memórias que me constituem como atriz e estudante e dou continuidade a esse contar, que aguça a sensibilidade pelas experiências coletivas.

“Quatro dias irão depressa virar noite e quatro noites farão o tempo virar sonho, então a lua no céu verá chegar a noite do nosso casamento”.

Para escrever esta fala de Hipólita, é preciso que eu diga o texto enquanto escrevo, para poder lembrar e completar a frase. Sinto como se estivesse registrada na minha boca, essa memória que me acompanha desde 2006, quando decorei o texto de Shakespeare para fazer a substituição das personagens Hipólita e Titânia, na montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* da Cia. Rústica, com direção e tradução de Patricia Fagundes, orientadora desta pesquisa.

Dois anos antes, Patricia e eu nos conhecemos em decorrência de outra substituição, feita por ela, no período em que eu estava cursando a graduação em teatro. Patricia nos deu aula durante um semestre, substituindo a professora Celina Alcântara, que estava em licença maternidade. Criamos, na disciplina de montagem teatral, o espetáculo *A Festa de Margot*, que foi livremente inspirado no filme *O Baile* de Ettore Scola. Após esses breves encontros, em 2004 e em 2006, Patrícia e eu ficamos treze anos sem contato próximo. Nos encontrávamos na rua ou na plateia de algum teatro e fomos nos reconectar para criar, trabalhar, aprender e ensinar em 2019, quando entrei no mestrado do PPGAC - UFRGS, como sua orientanda.

Pati (Patricia Fagundes) e minha turma de graduação em teatro - Licenciatura da UERGS – 2004



Foto: Acervo pessoal

Lembro de mim, patética, tentando gargalhar numa cena do *Sonho de Uma Noite de Verão*, como Titânia, no único ensaio que tive com a Patricia, que estava morando fora do país, fazendo o Doutorado em Madri. Os outros ensaios que fiz foram com o elenco e com a Tatiana Cardoso, que é a atriz que eu estava substituindo, e que sugeriu que eu a substituísse. Tatiana era também minha professora na época e

orientadora do meu trabalho de conclusão da graduação em Teatro. Ela comentou que havia pensado em mim porque achava que eu era capaz de fazer a substituição - e porque meu corpo era parecido com o dela e o figurino serviria bem. Resumindo, não deu nem tempo de a soberba subir para a cabeça, que logo fui puxada para a realidade: eu servia no figurino.

Na cena em questão, eu me jogava para trás, por cima do ator Heinz Limaverde, e a ideia é que eu desse uma gargalhada e eu simplesmente não conseguia gargalhar naquela posição, jogada para trás, com o abdômen estendido. Eu me sentia nervosa, por ser uma estudante inexperiente e estar substituindo minha professora, em duas personagens numa montagem que eu havia assistido e adorado, com um monte de artistas experientes, incríveis, bonitos e engraçados.

Além do mais, aquela era a única oportunidade de ensaio com a Patricia, diretora da peça, o que acentuava minha ansiedade. No fim, eu não gargalhei e apenas soltei um “Há, nem por todo reino das fadas”. Lembro da Patricia tentando me fazer rir alto, mas eu estava tensa e temia que saíssem aquelas risadas forçadas, entregando toda minha insegurança e inexperiência. No fim deu tudo certo, eu fiz da melhor maneira que eu podia e todos foram muito generosos comigo, o que fez dessa experiência desafiadora uma boa lembrança que me conecta à Patricia e ao povo da Cia Rústica²⁶.

Titânia e as fadas – Sonho de uma noite de Verão Cia Rústica, em 2006²⁷

²⁶ Site da Cia Rústica: <https://www.ciarustica.com/sonho-de-uma-noite-de-verao/>

²⁷ Não sou eu na foto. Não tenho fotos minhas fazendo o espetáculo. A atriz da foto é Lu Kunst, que foi substituída por Tatiana Cardoso, a quem eu substituí em algumas apresentações.



Arquivo da Cia Rústica

Essas memórias, que conectam a Aline e a Patricia do início dos anos dois mil à Patricia e à Aline dos anos dois mil e vinte, são como flashes, sensações e impressões que repercutem no presente, ao mesmo tempo que são remodeladas à medida em que nos envolvemos mais e mais no agora e nas memórias futuras, que estão sendo criadas.

A memória é abordada neste trabalho como um fluxo corporal em constante atualização e transformação, que envolve o espaço, o outro, o tempo e sofre influência das subjetividades e circunstâncias em que é retomada e renovada. O médico neurocientista Ivan Izquierdo afirma que “as memórias são frutos do que alguma vez percebemos ou sentimos” (IZQUIERDO, 1989, p. 89). Nesse sentido, nossas memórias não são apenas registros objetivos de fatos ocorridos, mas são experiências atravessadas por sensações, emoções, percepções, esquecimentos e invenções. São atualizações do que foi vivido, incluindo o que foi esquecido e o que foi fantasiado. “As memórias não são gravadas de forma definitiva”, mas vão sendo atualizadas, ficcionadas (1989, p.94).

Nas artes cênicas, o “corpo é matéria de criação” (FAGUNDES e KERSTING, 2021, p. 171). A memória também, pois é constitutiva do corpo e integra a substância fluida e transitória de que é feita a cena. A atriz e professora Patricia Leonardelli reflete sobre como a memória atualiza, no presente (da criação), o que foi vivido no passado, por meio da ficção:

No tempo da criação, o passado irrompe como a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o sujeito se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio sujeito transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção (LEONARDELLI, 2009, p. 191).

A transformação e reconstrução do corpo, e logo, das memórias, é constante. Segundo Fischer-Lichte, o corpo “recria a si mesmo a cada piscar de olhos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 92). Esse constante jogo de criação e atualização do corpo-memória em relação ao mundo, aos outros e ao tempo é um importante tema desta pesquisa. Em diversos momentos durante o processo, por estar mais atenta a todas essas transitoriedades, algumas transformações tornaram-se mais conscientes para mim, referentes às minhas memórias, ao que eu conhecia, desconhecia, criava e recriava. Manoel de Barros, com tamanha simplicidade e beleza, escreveu algo que relaciono com este meu processo criativo de memórias e mudanças: “Não preciso do fim para chegar. Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, 2010, p. 348).

A criação em primeira pessoa pressupõe “a presença de si, a construção da obra a partir de materiais autobiográficos explicitamente expostos, em tom confessional, testemunhal [...]” (CORNAGO, 2008, p. 43), sendo um recurso recorrente nas artes cênicas desde o final do século XX. E não só das artes cênicas, segundo a atriz e diretora Janaina Leite, existem “discussões muito avançadas na contemporaneidade sobre a memória e as diferentes formas de “escritas do eu” como a autobiografia, os diários e a “auto ficção”” (LEITE, 2012, p. 21). Essa tendência contemporânea proporciona maior legitimação de narrativas e visões de mundo diversificadas, posto que “ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal” (Ribeiro, 2018, p. 70).

Podemos identificar essa inclinação contemporânea de valorizar histórias de vidas reais fora do contexto artístico em atrações televisivas do tipo *reality shows* e em campanhas publicitárias, que contam com a estratégia dos *storytellings* para criar conexão com os consumidores.

Segundo Leite (2012), a criação autobiográfica trabalha “em favor da autenticidade e também da conservação do passado através do exercício do lembrar” (p.22). Nesse sentido, considero minhas criações bufas, anteriores a esta pesquisa, como composições feitas a partir da minha autobiografia, porém não em primeira

pessoa – modalidade à qual me dedico nesta investigação. Como já dito anteriormente, tanto Celói como Valdorf surgem de ampliações e composições de características e memórias minhas combinadas a características representadas por mim. Valdorf e Celói são máscaras que mais parecem dois idiomas que eu domino e, portanto, sou sempre eu, Aline, falando e agindo como que amalgamada a eles.

A teórica contemporânea Erika Fischer-Lichte, considera que “uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 03). Nesse sentido, durante uma representação, a percepção do espectador irá oscilar entre a ficção que está sendo representada e a realidade do presente, em que se identifica o ator e seu corpo, para além de um personagem ou máscara.

É nesse sentido que esta pesquisa busca um *modo bufo*, partindo do mascaramento. A proposta não está atrelada a uma máscara específica ou a uma técnica em especial, mas, em consonância ao que afirma o ator, diretor e professor Rudson Duarte: o mascaramento contemporâneo trata-se da “ruptura da organização habitual do corpo, que nessa dinâmica, cria intensidades latentes, um vir a ser da máscara sobre o corpo” (DUARTE, 2017, p.80). No caso do *mascaramento esculhambado* proposto neste trabalho, as “intensidades latentes” criadas pelo corpo pendem ao ridículo, ao grotesco, à crítica e à autocrítica.

No *mascaramento esculhambado*, além das lembranças narrativas alimentarem a criação, as memórias-movimentos, memórias-gestos, memórias-sonoridades, memórias-imagens, memórias-sensações, entre outras, promovem o *mascaramento esculhambado*, o *modo bufo* e a dramaturgia bufa. Assim, a memória - advinda do corpo - é material para a criação não só por meio de depoimentos narrativos que compõem a cena, mas do *modo bufo* como um todo. O corpo e suas memórias criam o corpo da cena.

Na primeira cena de *Esculhambada*, falo sobre a cara que imagino que tenho, quando eu penso na minha cara. Trata-se de uma cara “marlenuda”. Marlene é a minha mãe e marlenuda é qualquer coisa que ela faça com o “jeitão” dela. Aliás, minhas memórias de infância são um importante elemento para discutir memória no *mascaramento esculhambado*. Quando a minha mãe acorda no meio da noite (hoje

em dia não vejo mais muito essa cena, mas na infância via bastante, quando eu ia com medo ao seu quarto depois de algum pesadelo), ela faz uma cara, franzindo a testa, espremendo os olhos e com a boca um pouco aberta mostrando os dentes. E quando eu penso em mim, na minha cara, na minha versão mais caseira, mais espontânea, é assim que eu me imagino: com a cara marlenuda da minha mãe no meio da noite.

Minha cara marlenuda

Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print da gravação

Essa cara é, para mim, cheia de sentidos e me remete à inadequação (que às vezes eu e minha mãe sentimos em parceria), ao ridículo que compartilhamos, às nossas derrotas que nos fazem gargalhar e chorar juntas, à nossa força. Me mascaro dessa marlenuda despida de vaidade, despida de tudo o que não importa, disponível, amorosa e espontânea, sem muita paciência, pois estava dormindo, mas ainda assim doce e acolhedora. A cara é uma memória do que eu via, mas também é uma invenção. Ela/eu está/estou ali, enraizada, em mascaramento esculhambado, ou seja,

transformada pelas ações, reconfigurada a partir de mim mesma, em relação ao outro e ao espaço. A partir dessas transformações, aciono o *modo bufo* para jogar, atuar, brincar e me relacionar em cena. A partir de memórias relacionadas à minha mãe, escrevi a letra abaixo, que foi musicada por Roger Wiest, parceiro de muitas criações e amigo de longa data.

MARLENUDA

Engraçada, pé rachado, joanete

Se diz vadia e folgada

É irônica

Tão boa

Tão mansa

Bufa véia, delicada

Véia minha, doce talentosa

Pinta, esculpe, costura, desenha e não cozinha

Diz que eu tenho pernas lindas

E odeia sorrir pra fotos

Mas tem a gargalhada mais bonita que eu já ouvi

Quando eu era pequeninha de vez em quando ela me vinha com nariz vermelho

"É que a mãe chorou um pouco, tava triste"

Fragilidade assumida

Em meio a colos e carinhos e tintas, ribanas, pincéis, fechos e aquarelas. Ao som da máquina de costurar

E dos assobios do pai

Hoje nós nos equilibramos juntas em cima do mesmo muro

Tão otárias, tão malandras

Bufa véia, delicada,

Véia minha doce talentosa

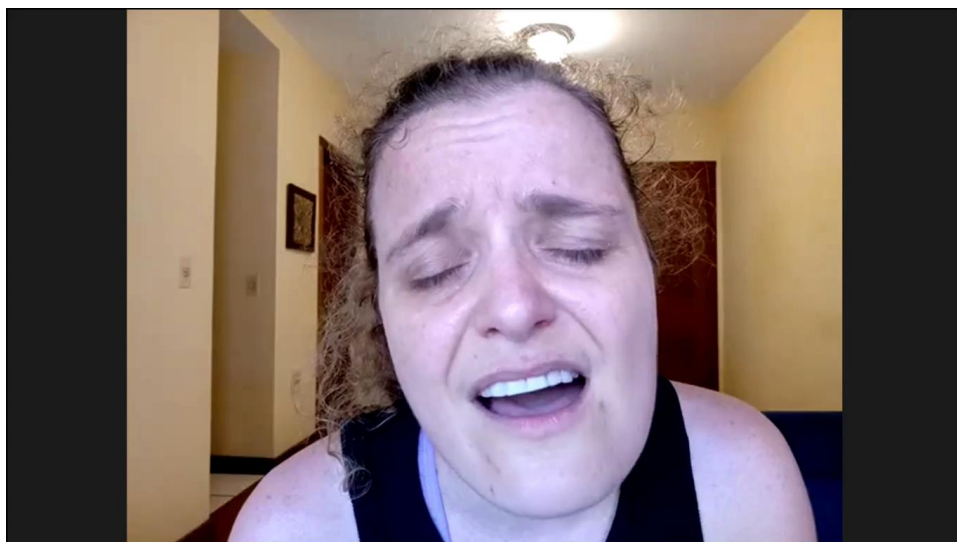
E hoje o nariz dela não fica mais tão vermelho

É que o tempo, as terapia e as boleta curam tudo

Quando o Roger me enviou a melodia da música que ele havia criado, mostrei para a minha orientadora Patricia, que disse que havia se emocionado com a letra e achado a melodia bonita, porém que as duas sobrepostas eram redundantes e sugeriam uma atmosfera excessivamente emotiva, o que causava justamente o oposto, causava certa resistência. Concordo que o contraponto é importante na música, na cena, na comida, nas amizades, nos amores, na arte e na vida. Inicialmente, achei que eu poderia criar esse contraponto na maneira de cantar, cantando a música inteira. Já Patricia, sugeriu que eu não cantasse toda a música, mas falasse alguns versos e cantasse outros.

Segui a sugestão e na cena eu intercalo entre o canto – com a melodia do Róger – e a fala dos versos. Gostei do resultado, achei que ficou sensível, singelo. Enquanto eu falo a música, eu me mascaro, bem de leve, de mim mesma meio tímida, porque estou fazendo uma declaração de amor em público. Quando eu canto a música, um pouco desse mascaramento se mantém, mas eu me mascaro, ao mesmo tempo, de cantora, fecho os olhos e “boto o gogó pra trabalhar”.

Aline masques botando o gogó para trabalhar
Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print da gravação

Dentre as histórias que compõem o solo, algumas são leves, divertidas, enquanto outras são densas, ácidas, tristes. Quando apresentei parte da cena na qualificação, o ator e professor Carlos Mödinger – membro bufo da banca avaliadora deste trabalho – apontou a crueldade como um dos elementos bufos perceptíveis em alguns momentos do trabalho. Ele citou o trecho da cena em que eu digo que já vim ao mundo forçando a amizade com minha mãe. No trecho em questão, eu conto de sua depressão pós-parto e falo que forcei amizade já que ela não estava muito “na minha” na época. Numa primeira leitura, podemos dizer que a crueldade é dirigida tanto a mim, que era um bebê querendo teta e atenção, quanto à minha mãe, que se pudesse escolher, teria sido minha amiga de primeira, sem restrições.

Lanço mão desse elemento grotesco de certa crueldade e sarcasmo com a intenção de abordar a realidade pelas beiradas, pela ironia, pelo inesperado e pelo cômico, mantendo também o sentido triste e sensível – combo agridoce característico da complexidade bufa. A autora Leniza Kautz Menda, em seu livro *Rindo do Trágico – o humor na literatura israelense contemporânea*, cita o escritor israelense Etgar Keret, que em seu depoimento na Feira Literária de Parati – Flip – em 2014, disse: “o humor é um recurso descontraído no enfrentamento da realidade. Quando você vai

pegar uma panela quente, você precisa de uma toalha. O humor, para mim, é a toalha – uma forma de tocar algo que não se pode pegar” (MENDA, 2016, p.177).

Assim, penso que o humor cruel daquela cena tem essa função da toalha. O riso apresentou-se como maneira de recriar essa memória, essa história. Ademais, vejo a acidez expressa no sarcasmo cruel como uma maneira de quebrar o senso comum, o moralismo, a crítica óbvia e rasa. Ao abordar a depressão pós-parto da minha mãe, estou tratando também do machismo, do capitalismo – sistemas nos quais mulheres trabalham de graça, têm jornada tripla, são desvalorizadas e ainda cobradas de serem “mães leões” em tempo integral. E cada mulher é atravessada por outras categorias, como cor, classe econômica, social, que agravam ou amenizam a sua condição social e política de ser mulher.

A graça cruel da cena também critica a maneira como tratamos o assunto saúde mental na nossa sociedade. Ainda que se fale mais abertamente deste assunto atualmente, o tema permanece sendo um tabu, tratado com preconceito, desconfiança ou com um tipo de piedade e descrédito, que subestima a pessoa que atravessa dificuldades relacionadas à saúde mental.

Para finalizar este subcapítulo, vou contar uma história que deu origem à cena na qual me mascaro de deusa das borboletas. Certa vez, durante a pandemia, eu estava observando a rua, pela janela do meu quarto. E havia duas borboletas, dessas bem porto alegres, que são laranja cintilante com uns detalhes em preto e branco. Elas estavam namorando (eu acho), pois faziam algo parecido com uma dança de acasalamento, estava lindo. De repente, passa uma moto e separa as duas, que dançavam acima do asfalto, numa altura alcançável por uma moto.

Borboleta da espécie Monarca - personagem da minha história



Foto: disponível na Revista Arco, no site da UFSM²⁸

Uma das borboletas saiu voando em direção a um pátio do outro lado da rua, meio zozna, enquanto a outra eu fiquei procurando do alto da minha janela, toda preocupada. Quando a vi, lá estava ela, jogada no asfalto, fazendo pequenos movimentos com a asinha quebrada. Então eu comecei a falar sozinha, lastimar pela borboleta e, de repente, um bem-te-vi se aproximou num voo preciso e ligeiro, deu um rasante no asfalto e catou a borboleta com o bico, voltou para o fio de luz e comeu a bicha.

Eu achei tão triste e tão feliz, e feia e bonita essa história... Tão urbana, selva de pedra, motoqueiro assassino – tanto quanto eu, quando mato insetos. O bem-te-vi salafrário com a pancinha forrada, que bom. Mas a pança foi forrada com a minha amiga, que era o grande amor efêmero daquele outro alguém borboleta que saiu desnortado...

Na hora eu realmente senti muito por minhas borboletas bailarinas e namoradeiras (talvez fossem mãe e filha, ou amigas desde o casulo), mas no momento que o bem-te-vi “meteu” o rasante, catou e comeu a borboleta, eu ri. Eu ri, porque amo bem-te-vi e passarinhos em geral, eu ri, porque me deparei com o sublime da natureza, que mesmo na selva de pedra, se vira. Eu ri porque a borboleta já estava

²⁸ <https://www.ufsm.br/midias/arco/10-borboletas-comuns-no-rio-grande-do-sul-que-voce-vai-adorar-conhecer/>

desenganada, e se tornar comida era tipo virar doadora de órgãos. Eu ri porque eu não valho nada.

2.2 Jogo, riso e risível em Esculhambada

A antropóloga e historiadora Verena Alberti, ao revisar concepções filosóficas acerca do riso no século XX, afirma que

O riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento(...) (ALBERTI, 1999, p.11).

Parte do que vivenciamos quando rimos e estamos em estado de jogo não conseguimos explicar, verbalizar e, às vezes, conforme a citação de Alberti, não conseguimos nem traduzir em pensamento. Me parece fascinante e, ao refletir, percebo o quanto esses modos de relação e ação – riso, risível e jogo – são subversivos em suas maneiras de operar para além da razão.

Neste subcapítulo, conto um pouco de como se deu no processo de *Esculhambada* a criação do risível e a instauração do jogo, assim como abordo os recursos empregados para que o jogo aconteça em cena. Ainda que, devido às pindaíbas da pandemia, boa parte do processo (vários ensaios, qualificação) tenha ocorrido de maneira não presencial.

**Cena do espetáculo na qual falo pelo telefone com uma pessoa da plateia
Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021**



Print do vídeo

Na imagem acima, estou, na ocasião da qualificação, conversando com o Carlinhos, que está na casa dele, assistindo à apresentação pelo Zoom. Este é um momento da cena, em que “me arrisco” e chamo para o “risco” também quem está me assistindo. Faço uma suposta “ligação telefônica” para alguém do público, que escolho aleatoriamente (mentira, tenho meus critérios, que variam de uma apresentação para outra, dependendo da atmosfera que se apresenta até o momento da escolha) e desenvolvo uma pequena conversa improvisada, que depende totalmente da disponibilidade de quem está “do outro lado da linha”. (Somente depois de escrever a palavra “linha”, percebi o quanto isso é obsoleto e já não faz mais nenhum sentido nos dias de hoje. Aliás, nem esse formato de telefone do tempo das cavernas, que eu faço com a mão na foto acima).

O jogo que se instaura entre mim e o espectador envolve esse risco da imprevisibilidade, além de imprescindível de permeabilidade e disponibilidade, atenção no agora e fé neste agora inventado, e ainda inclui a necessidade de aventurar-se e lançar-se. Envolve brincar e se relacionar com o que o outro traz e, ao mesmo tempo, manter a coragem e o desejo de inventar e propor, de negociar o rumo do jogo com prazer e fluidez. Enquanto eu jogo diretamente com aquele espectador específico, jogo também com o restante da plateia, que se diverte por não estar no foco.

Para a atriz e professora Celina Alcântara (2012),

um momento de jogo é um momento no qual as relações se estabelecem, em que os indivíduos se implicam mutuamente, em que experimentam um compartilhamento relacionado não só à objetividade daquilo que está

ocorrendo, mas principalmente à ordem do acontecimento – possível, porque ocorre sob dadas circunstâncias, num espaço tempo de múltiplas implicações (ALCÂNTARA, 2012, p.84).

O *mascaramento esculhambado* é um jogo, que me coloca em estado de brincadeira. Brinco de me mascarar e, quando estou mascarada, embarco no faz de conta assumido, assim como logo depois o suspendo ou o transformo. Aliás, para o diretor Tim Etchells, jogo é “transformação ilimitada” (ETCHELLS, 1999, p. 53). O jogo preenche, recheia, dá vida à cena. O jogo é o comprometimento com o prazer, com a imaginação, com as relações e permite inventarmos mundos e quebrarmos com os padrões impostos que não nos interessam e que nos prendem. Sobre essa presença do jogo na vida, o professor e escritor João Batista Freire coloca que “o tempo de brincar nunca passa, lembrando que o humano é sempre criança, e o futuro é o espaço de crescer, de ir adiante. (...) O jogo é o humano dos nossos corpos tão vividos e ainda toma conta do nosso destino”. (FREIRE, 2017, p. 11).

Você já viu os cavalos selvagens que brincam perto de Brisbane, na Austrália? Já viu como eles galopam até morrer de sede, saltam uns sobre os outros, trepam, relincham de prazer? Eles brincam! Os gatos, os cães, os macacos, todos brincam para descobrir a vida, a natureza, o sexo, a luz. (...) O jogo, a brincadeira: uma imensa pulsão de vida, um impulso vertiginoso, o primeiro sopro. Isso nos deixa entusiasmados (GAULIER, 2016, p. 65).

Durante minha infância, além das brincadeiras e do “faz de conta”, “finge que”, “agora eu era”, eu adorava criar cenas e jogar a partir delas. Fazia engenhocas para solucionar e incrementar as minhas performances. Por exemplo, quando eu tinha uns seis anos, numa festa de aniversário da minha prima, eu criei um jogo para “trolar” os meus pais e tios, com a cumplicidade das minhas primas. Fiz um corte no fundo de uma caixa de sapatos e passei uma tirinha de papel pelo meio do corte. Eu segurava a caixa de ponta cabeça e segurava a ponta da tira de papel com a mão escondida por dentro da caixa. A outra extremidade da tira ficava aparente, pendurada para fora. Eu dizia para o adulto que eu não estava conseguindo cortar a tira com a tesourinha e pedia ajuda. Eu dava a tesoura para o adulto que, todo atencioso, ia cortar a tira para mim. Então eu puxava toda a tira para dentro da caixa na hora, deixando o adulto com cara de bobo.

A criançada ria muito e os adultos também. Aquilo para mim era a coisa mais prazerosa do mundo; pois, além de me divertir com a brincadeira, eu adorava aquela

relação que se estabelecia: os adultos se desconcertavam e se divertiam. Com graça e malandragem nós, crianças, tomávamos as rédeas e, por alguns instantes, os papéis se invertiam, o controle remoto estava nas nossas mãos. O jogo transformava as relações, que ficavam mais horizontais.

Até hoje o riso e o jogo me movem como possibilidade de suspensão, inversão e questionamento do poder. Eu como adulta, professora e tia de uma criança de oito anos, me vejo, em vários momentos, sendo destronada da minha posição de adulta que “sabe”, que ensina, que chama atenção – por uma brincadeira de criança – que me tira o tapete e me desequilibra. Às vezes, se estou no modo “adulto automático”, não me deixo levar pelo jogo, mas em outras, sou salva pelo frescor e vivacidade da brincadeira.

Mais ou menos na mesma época da brincadeira com a tira na caixa de sapato, minha irmã mais velha e eu ganhamos um gravador de fita cassete. Eu lembro de usar muito aquilo, gravar vozes diferentes, histórias, músicas, era uma alegria só. Numa dessas, eu criei uma pequena história que eu representei como uma cena. Alguns sons da cena eu gravei na fita cassete e enquanto eu apresentava a história, eu interagia com as gravações.

Um desses sons era feito com o meu bilboquê (até parece que fui criança nos anos 1600), que quando eu encaixava as duas peças dava um som muito bom de sapato de salto de filme. Então eu gravei esse som e o deixei tocar na minha entrada, enquanto eu caminhava fingindo estar com sapatos de salto. Já faz trinta anos desde a época dessas memórias e meu jeito de criar ainda é muito parecido. Meu impulso criativo é o mesmo: desejo de jogar, de surpreender com uma isca charmosa, de fazer rir, de me relacionar, mesmo em casa, com a família e amigos, que é onde muitas das minhas criações surgem em seu primeiro estágio.

Cena do videogame - início da fase

Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print da gravação

Na cena do videogame - cena na qual eu conto, mostro, “canto, danço e represento” a sensação de viver dentro de um videogame Atari (que é minha única referência de videogame), eu apresento de maneira metafórica um dos meus *modus operandi* na vida. Poderia chamar de ansiedade, mas acho que vai além: é um jeitinho que arrumei para me relacionar com esse mundo no qual a gente tenta se encontrar, se relacionar e é atravessada por um sistema atroz, que dita o valor das coisas e das pessoas, sendo que muitas coisas valem mais que algumas pessoas, e nos coloca cada dia em uma gincana diferente.

Cena do videogame - indo salvar o mundo com o foguetinho na bunda

Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021

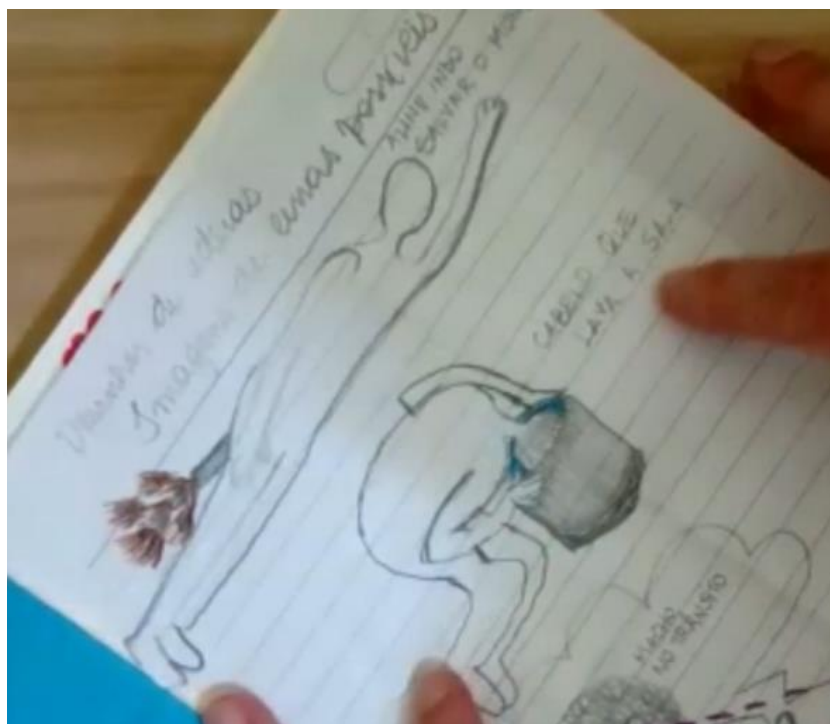


Print da gravação

Esse *game* tem várias fases e graus de dificuldades. O meu é o nível: mulher branca, que vive um relacionamento heteroafetivo, sem filhos (com a dúvida enlouquecedora sobre querer tê-los ou não, enquanto o tempo passa e, a cada mês, tenho um óvulo a menos), artista, professora, maior parte da renda como autônoma (sem férias remuneradas), classe média (que hoje em dia mal consegue pagar os boletos), com ansiedade. A minha intenção, definitivamente, não é me autocentrar no sentido de minimizar o sofrimento de quem realmente joga nas fases mais difíceis deste game. Pretendo apenas mostrar como, a partir do meu *joystick*, eu jogo esse jogo tirano.

Imagens de cenas possíveis, setembro de 2019


Imagem do meu caderno de ideias, desenhos, memórias e sensações



Arquivo pessoal

Uma das primeiras imagens que me surgiram durante o processo de *Esculhambada* foi a do foguetinho na bunda. Falar sobre como ela apareceu é falar sobre como eu opero nas criações bufas em geral, no que se refere às minhas prioridades durante o processo criativo. Eu priorizo, na bufonaria, criar iscas charmosas: ações, imagens, sonoridades ou textos que sejam ridículos/estranhos/grotescos/curiosos/ingênuos e que me conectem com o público, expondo e problematizando algo.

No subcapítulo *Modo bufo*, conto quais são os elementos que considero prioridade na bufonaria em primeira pessoa – tais prioridades foram elencadas no desenrolar do processo de criação de *Esculhambada*. São elas: fazer rir, jogar, conquistar, causar estranhamento e reflexão, isto é, acabei percebendo que são as mesmas prioridades que me norteiam na bufonaria que não é em primeira pessoa.

Materializar a isca charmosa do foguetinho,  transformando-a em ação, em risível e em crítica, significa jogar e criar a cena a partir dela e com ela. Todo o mascaramento esculhambado da cena, na qual modulo meu corpo para criar as variadas fases do game, partiu da isca charmosa do foguetinho na bunda.

Acredito que esse procedimento privilegia a comicidade e o jogo com a plateia, uma vez que, em primeiro lugar, eu estou ali em relação, como quem não quer nada, oferecendo um charminho - semelhante a uma criança que recebe visita em casa e vai mostrar o que sabe fazer, exhibe alguma curiosidade de sua casa, revela seu jeito de assistir TV de ponta-cabeça no sofá, mostra a escada que sabe fazer nos marcos da porta da sala etc. A criança quer conquistar e, mais do que isso, ela pretende monopolizar a visita, mesmo que a visita não seja para ela, ou só para ela. A criança tem um objetivo: que a visita brinque para sempre. E ela não mede esforços ao exhibir seus atributos de conquista.

Na isca do foguetinho na bunda, meu objetivo final era mostrar a angústia e a pressa catatônica e paralisante que me invade diante da nossa realidade brasileira e da minha realidade “alinea”. O game e a imagem do foguete surgem como um convite, um subterfúgio para o espectador assentir que eu continue com minhas (ou nossas) lamúrias. Digo “nossas lamúrias”, pois acredito que, assim como o professor-artista Carlos Mödinger reflete em sua tese, artistas - mesmo em primeira pessoa - podem expandir seus discursos além de si:

Entendo, a partir do que realizamos, que falar na primeira pessoa não é necessariamente autobiográfico, pois essa fala pode ser mais ampla. Criamos nessas cenas um eu que contém o outro e que é os outros também: ministrando uma aula, fazendo depoimentos e confissões, jogando com personagens, lendo trechos de livros teóricos e literários, enfim, fazendo teatro (MÖDINGER, 2020, p.61).

Em outra cena, eu ensino o público a chorar com lágrima e com movimentos musculares avançadíssimos. Um choro realista, digno de uma boa novela das nove. Na cena, eu jogo com ironia e deboche, e auto deboche, contando sobre o desperdício dos meus esforços da infância, em que eu corria para o espelho quando ia chorar, para aprender exatamente de onde saíam as lágrimas e quais músculos se contorciam no choro, para hoje em dia, ainda que com profissão de atriz, não ter oportunidade de usar meu choro cinematográfico em nenhuma situação.

Sim, considero desnecessário um “choro com lágrima técnica” no teatro, mas na cena, brinco com esse imaginário do que é ser atriz e de até onde vai o faz de conta, ou seja, os limites entre real e ficção, tão discutidos nas artes da cena. A crítica também aponta para o fato de eu ensinar um truque, uma “receita para arrasar” que remete a algo “canastrão” e duvidoso – o que é bem presente no meio virtual, no qual

andamos tão imersos e onde recebemos inúmeras receitas milagrosas e propagandas de cursos que “mudarão, para sempre, nosso *mindset*” (ou nossa silhueta).

Início da aula de choro (primeiras dicas)

Na apresentação da qualificação, online (na minha casa), em 2021



Print da gravação

A definição de jogo do psicólogo e biólogo Jean Piaget (1978) dialoga com minhas experiências e sensações sobre o assunto. O autor não busca definir o jogo como uma função isolada, ao contrário, ele o concebe como “um dos aspectos de toda atividade” (PIAGET, 1978, p.188). Um aspecto que desperta prazer, que faz com que o tempo passe sem que percebamos, que nos deixa alegres, dispostos e desafiados.

O professor João Batista Freire, ao refletir sobre como o jogo ainda não foi suficientemente explorado em investigações no assunto, sente, como pesquisador, “como se o jogo encerrasse em si um segredo guardado a sete chaves a desafiar aqueles que, não contentes em desfrutar de suas práticas, pretendessem decifrá-lo” (FREIRE, 2017, p.12). Para o pedagogo, o desafio parece fazer “parte do próprio jogo e seria mesmo uma maneira de jogar” (Ibidem, p.12).

Em seus estudos, Piaget e Freire focaram na complexidade do jogo, que pode estar presente em qualquer atividade, inclusive, no trabalho – como é o caso do trabalho de atriz. Mas não só no trabalho de atriz ou de artista pode estar o jogo, nem só no de esportistas. Penso que qualquer atividade pode, ou não, ter o aspecto do jogo. No teatro, inclusive, quando uma cena está viva e faz com que fiquemos conectados, dizemos que ela “tem jogo”. Minha aula passa mais rápido, fica mais

interessante para mim e para meus alunos quando estabelecemos jogo. E o jogo pressupõe troca e reconhecimento do outro (a bola não pode ficar só com um mesmo jogador), pressupõe regras consentidas e cumpridas espontaneamente – isso não significa que não pode haver discussões para a mudança de regras, nem que as regras não possam ser mudadas, desde que haja consenso. Afinal, “a sala de aula deve ser um lugar de entusiasmo, nunca de tédio” (hooks, 2018, p. 16), conforme afirma a filósofa, professora, feminista e ativista negra bell hooks – que escolheu ter seu nome escrito com todas as letras minúsculas. Para a autora, o entusiasmo relaciona-se com a educação como prática da liberdade, educação contra hegemônica, em que uns se interessam pelos outros, ouvem os outros e os reconhecem.

Assim como o jogo deixa a aula mais entusiasmante, o espetáculo mais vivo, penso que ele faça com que o risível atinja/provoque um riso mais ativo e entregue. Acredito que no caso do teatro e do circo, a presença do jogo provoca um riso que também joga e participa do que é risível, passando a fazer parte do que está fazendo rir. Em um dos ensaios que fiz de *Esculhambada* recentemente, no qual minhas colegas da Fresta me assistiram, Patricia comentou algo, como: “Que saudade que eu estava dum teatro presencial, em que as risadas se contagiam umas às outras”.

Na minha trajetória de atriz bufa, já aconteceu algumas vezes de o público estar ridente, mas estarmos, artistas e público, meio desconectados, meio sem jogo. Em alguns episódios fomos entrando em sintonia, em outros, fomos até o final do espetáculo um tanto enviesados. Às vezes, um público muito sedento pelo riso, não consegue se abrir para outras nuances do espetáculo ou do próprio risível e acaba nos atropelando em cena com suas gargalhadas – é o caso, às vezes, dos públicos **adolescentes**. (Deus, caso vós leiais minha dissertação, saibais: isso não é uma reclamação. Podei continuar mandando público empolgado, que a gente dá conta).

Algumas vezes, nós, artistas, nos surpreendemos com o comportamento de uma plateia atípica e nos sentimos descompassados. Aí somos nós que encontramos dificuldades para jogar. O jogo se perde ou não se estabelece, até que consigamos nos relacionar com aquelas pessoas que estão presentes naquela ocasião em vez de ficar esperando que elas reajam conforme estamos acostumados a ver outros públicos reagirem. Enfim, muitas são as variáveis que podem influenciar no espetáculo, no riso

e nas relações que se estabelecem ou se desconectam. Essa impermanência e complexidade, ao meu ver, é o que torna tudo isso fascinante.

Estreia e Defesa

Na sexta-feira, 13 de maio de 2022, dia da defesa (e das bruxas), me lancei ao arriscado e divertido jogo de atuação bufa. A apresentação de estreia de *Esculhambada* teve aquele gosto inconfundível de nervoso, expectativa e comunhão emocionante que têm as estreias. Gostos e cheiros totalmente diferentes daqueles sentidos durante apresentação online, na qualificação. Nesta tarde, que foi meu retorno ao teatro presencial – após o afastamento dos palcos por conta da pandemia – pude lembrar o porquê de fazer teatro: para jogar um jogo com todos que decidiram vir jogar junto. O jogo com o público permitiu que eu me mostrasse esculhambada e que esculhambasse junto com a plateia.

Apresentação de *Esculhambada* na defesa, em 2022



Foto: Acervo pessoal

Fiquei muito feliz com a apresentação, com o retorno que tive da banca e do público, composto por uma rede afetiva de colegas, amigos, família. O espetáculo está em processo, em estado ainda incipiente, entretanto, o senti suficiente e honesto enquanto acontecia. Espero que, com o tempo e experiências, *Esculhambada* se expanda, amadureça e esculhambe muito por aí e que o modo bufo – e as reflexões e descobertas que o acompanham – se afiem, se relacionem e se transformem a partir de novas experiências e investigações.

Apresentação de *Esculhambada* na defesa, em 2022



Foto: Acervo pessoal

Na defesa, contamos com uma das membras a distância. Bya Braga estava em Minas Gerais, enquanto estávamos em Porto Alegre. Transmitimos a apresentação por meio de aplicativo de videoconferência. No momento de a banca fazer suas colocações, projetamos a Bya ao vivo para que todos nós pudéssemos vê-la enunciando seus pareceres, impressões e sugestões sobre a cena e o texto da dissertação. Ainda que tivesse sido maravilhoso tê-la presencialmente, a experiência de ter uma membra da banca a distância ocorreu muito bem.

Banca examinadora da pesquisa *Esculhambada: Um modo bufo de criação*

Da esquerda para a direita: Aline Marques (eu), Bya Braga (projetada), Carlos Mödinger e Celina Alcântara (sentados à mesa).



Foto: Arquivo pessoal

Nós na pós-defesa. Da esquerda para a direita: Bya Braga (projetada), eu, Carlos Mödinger, Patricia Fagundes e Celina Alcântara



Foto: Arquivo pessoal

ROTEIRO ESQUEMA DO SOLO ESCULHAMBADA

(Esquema de cenas)

CENA 1:

Teatrinho na cabeça. Ganinha no banho e quando não precisa socializar.

Telefone vibra. Fala com alguém da plateia.

Dicas para driblar fobia social dentro do teatrinho na cabeça.

CENA 2:

Essa é a cara que eu imagino quando penso na minha cara.

Game. Fases 1, 2, 3 e 4.

Sem Aline Marques o mundo não gira. Foguetinho na bunda. Game over.

CENA 3:

Ópera tr tr tr & ballet clássico

Revelação do buraco: "Oh"!

Princesa dos pensamentos negativos

CENA 4:

Tragic song: Quem eu amo é atropelado

Boate da tragédia

CENA 5:

Punheta gigante com aviãozinho de dinheiro

Reles clitoris

Bicho estranho

CENA 6:

Borboletas porto alegrenses

CENA 7:

Azar, azires – aula de choro

CENA 8:

Minha mãe teve depressão quando eu nasci

Bebê faminto

Música Marlenuda (FINAL APELATIVO QUE EU AMO)

Link da apresentação na defesa: <https://drive.google.com/file/d/1CA3-UgY4GUzIIUrczAsjLfkNluQ94hp5/view?usp=sharing>

FINALMENTES

Enquanto penso nas palavras que serão escritas, dou-me conta de como é difícil começar o final. O final lembra despedida e remete a conclusão e acabamento. A sensação é de responsabilidade, que me acompanhou em toda a escrita da dissertação e agora se mostra mais pronunciada. Mesmo que o fechamento deste trabalho não signifique encerrar discussões, experimentos e descobertas acerca do tema investigado, é preciso concluir, acabar, rematar este processo.

Provavelmente eu não tenha entendido, ainda, tudo pelo que eu passei no mestrado, pois as coisas vão se assentando aos poucos. No entanto, vou abordar, nessas últimas palavras, algumas questões que acompanharam o processo – desde aquelas que surgiram no início da investigação, até as que se mostraram urgentes ao longo do caminho.

A escrita

Encontrar prazer e fluidez no processo de escrita envolveu descobrir e tentar desenvolver um modo próprio, por vezes também bufo, de escrever. Uma busca de uma produção textual que de algum modo correspondesse à produção cênica. Conseguir algum equilíbrio entre uma escrita criativa, a reflexão a partir de referências bibliográficas, as formalidades que desesculhambam a escrita para torná-la acadêmica e a narração do processo cênico exigiram o trabalho de diferentes músculos mentais e todos os músculos da coluna. Um desafio que me ensinou que dizer, escrever, argumentar e teorizar pode catalisar possibilidades criativas, metodológicas e políticas do teatro. Com relação a essas questões, a minha orientadora Patricia Fagundes, em uma conversa comigo pelo *WhatsApp*, colocou que

a fronteira como espaço de conhecimento, descoberta e criação se oferece como o que me mobiliza e enriquece, e vou descobrindo como misturar teoria-prática sem cair na ilustração ou na subordinação, e sem desenvolver criações exclusivas para especialistas - isso é fundamental no meu desejo artístico, a intenção de conversar com um espectro amplo de espectadores, produzir uma cena [aberta, acessível, festiva. Na produção teórica, vou investigando como teorizar como uma artista; como professora tento compartilhar o encantamento com essa fronteira e manter bem afiadas as ferramentas do pensamento e da prática cênica, entrecruzadas. Um processo em andamento (FAGUNDES, 2021).

Os professores Carlos Mödinger e Celina Alcântara – que integraram a banca de qualificação e defesa deste trabalho – também fizeram contribuições importantes a respeito da minha escrita. Me encorajaram a buscar uma maneira própria de escrever, que entrecruzasse comicidade e memórias, articuladas ao processo e aos conhecimentos construídos e acessados durante a pesquisa.

Celina, para a qualificação, pediu que eu lhe enviasse o arquivo da dissertação (ainda em processo) em formato *Word*, para que ela pudesse “risalhar” – como ela mesma disse – o texto com sugestões. E ela fez suas observações em vermelho, com letras grandes, muita honestidade e generosidade. Celina problematizou algumas falas, que continham palavras e resquícios do pensamento hegemônico, que contradiziam meus discursos, práticas e aspirações.

Patricia também me alertou, nesse sentido, de nenhum pensamento ser neutro e de as ideias e palavras terem história e carregarem sentidos, projetos e escolhas filosóficas e políticas. É importante estar atenta para não reproduzir, na entrelinha, justamente o oposto do que se pretende dizer.

Carlos Mödinger, assim como Celina, me presenteou com observações e sugestões muito importantes durante a qualificação, que influenciaram nas escolhas e ênfases dadas ao trabalho. Carlos destacou o aspecto do jogo como elemento recorrentemente citado. Entretanto, apontou que tal aspecto não recebia o devido aprofundamento no texto da qualificação. De fato, o jogo tem grande importância nesta pesquisa, portanto, busquei contemplá-lo ao longo da escrita da dissertação e aprofundá-lo no capítulo *Jogo, riso e risível em Esculhambada*.

A atuação

O processo criativo e o exercício de atuação de *Esculhambada* agiram como antídotos contra a desesperança na crise política nacional e mundial durante a pandemia, que ainda atravessamos. O prazer de criar e preparar histórias, situações e truques, para interagir com as pessoas, unido à possibilidade de reflexão, expressão e elaboração de toda a realidade maluca que vivemos nesses últimos anos, resultou, não só em um exercício artístico investigativo do mestrado, mas em um trabalho que reflete, dialoga e renova minha trajetória artística e pessoal.

A comicidade bufa em primeira pessoa e o processo de estudo orientado me exigiram um exercício de escuta que considero transformador. Encontro-me feliz por ter experienciado o que experienciei até o momento em cena, assim como em outras etapas da pesquisa, e acredito que eu deva muito do que foi construído à escuta, à observação e à abertura para o novo e diferente. Acredito que eu tenha – às vezes aos trancos e barrancos – conseguido me mover do lugar onde eu estava no início do processo. Do meu jeito esculhambado, sinto que fui arrebatada por novos conhecimentos, por minha orientadora, pela banca avaliadora, por colegas, professoras do PPGAC e por minhas memórias.

Não que antes eu fosse uma total arrogante que não ouvia ninguém. Acredito que o exercício da escuta me acompanha na vida. Gosto de ouvir, gosto de aprender, me sinto desafiada a tentar entender e me relacionar com o que é do outro, mas penso que minha trajetória, bastante vertical no estudo da bufonaria, me exigiu, neste processo, um maior exercício de disponibilidade, para que eu me deixasse permear por outras influências, referências e saberes. Segundo a atriz Mirna Spritzer, "escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística" (SPRITZER, 2020, p.34).

O modo bufo

Às vezes, quando penso no *modo bufo*, eu fico eufórica. A mesma sensação que eu sentia na época que surgiu a Celói e que se repetiu quando apareceu Valdorf. Me dá uma sensação de realização, fé e alegria. As conexões entre os meus porões e o público, que esses estados me proporcionam, ajudam a dar sentido à minha vida. Eu realmente penso: "Vale a pena lutar, faz sentido enfrentar as agruras do mundo com essas armas bufas". O que quero dizer é que sinto esperança. A minha esperança mora na subversão que o riso e o jogo bufo propõem.

Por mais que a arte critique e traga à luz problemas que podem estar sendo ignorados no cotidiano – seja por autodefesa ou por serem estrategicamente escondidos e camuflados – penso que, sem esperança, nós e nossa arte cairíamos num fatalismo estéril. Segundo o educador e filósofo Paulo Freire, sem esperança "não é possível juntar as forças indispensáveis ao embate recriador do mundo" (FREIRE, 1992, p. 05).

Ao mesmo tempo que a luta sem esperança torna-se “suicida” e “vingativa”, também “não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã” (Ibidem, p.06). Nesse sentido, encontro no ofício híbrido de artista-professora bufa, oportunidades criativas de lutar e esperar.

Poética esculhambada

Modo bufo, mascaramento esculhambado, charme, chorume e memória, constituem, simultaneamente, a metodologia e a poética desenvolvidas neste processo, para trabalhar, experimentar e jogar em estado bufo. Revisitar memórias, olhar para minhas sombras, desenvolver um modo de criar, de escrever, de pesquisar, de me relacionar com minha orientadora e com a plateia, envolveram um jeito esculhambado, que tem sido meu junto com tantos outros jeitos que eu carrego, reencontro, invento, modifico, esqueço ou abandono. Esses jeitos surgem das relações com as pessoas, com o mundo, com o meu mundo e com os seus mundos.

A poética esculhambada, conforme mencionado na introdução, desloca o “ser esculhambada” do lugar da rejeição e da sensação de inadequação e passa a habitar o lugar da criação e das possibilidades – possibilidades esculhambadas de criação artística. Nessa poética, permito que reverbere a bufonaria já encarnada em mim, numa perspectiva em primeira pessoa. Uma poética esculhambada que questiona discursos dados e evoca uma bufonaria contemporânea, um mascaramento expandido, uma criação que emerge dos porões caóticos e esculhambados da atriz bufa e de suas memórias. Nesta cena esculhambada, as memórias da atriz se misturam com as memórias do público, e o teatro se torna um porão coletivo que, aos poucos, é iluminado pela luz do jogo compartilhado.

Percebo que tal poética esculhambada já está nas aulas de teatro que ministro, nas criações teatrais caseiras com os amigos, nos “vídeos cênicos” que crio para a internet; enfim, a poética esculhambada já ensaiava existir antes do mestrado e penso que possa continuar sendo inventada, compreendida e desenvolvida, para além deste trabalho.

O fim dos finalmentes

Se o início do fim é difícil, imagine o final dos finalmentes? Aqui me despeço desta escrita e vislumbro adiante outras perguntas, novas inquietações e a vontade de seguir, de continuar esculhambando. Pretendo dar continuidade à pesquisa me dedicando do aperfeiçoamento do espetáculo, da realização de temporadas e apresentações em diversas cidades e estados. Este trabalho repercute também no meu modo professora e, mais precisamente, no curso *Do charme ao chorume*, que ocorreu diversas vezes durante a pesquisa, contando com reformulações, atualizações e novas reflexões. Assim, por meio dos cursos e das apresentações de *Esculhambada*, espero que esta investigação ecoe para além de mim e da academia, se propague em diferentes grupos, comunidades e públicos.

Penso em seguir com os estudos acadêmicos e fazer um doutorado para continuar refletindo sobre essa dinâmica de prazer, enfrentamento e mistério: a cena e seus processos de criação. Agradeço a todos que me leram por obrigação e aos que me leram facultativamente, muitíssimo obrigada. Não tem mais jeito, agora acabou. FIM

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na história do pensamento**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Formação teatral como criação : narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo**, Tese de doutorado, PPGEDU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ALCURE, Adriana Schneider. **RIR DE SI: comicidade, política e a noção de "brincadeira"**, Moringa, v. 10, n. 2, p. 151-171, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1987.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. EDIPRO, 2020.

BRAGA, Maria Beatriz Mendonça Bya Braga; PEREIRA, José Amâncio Tonezzi Rodrigues. **O bufão e suas artes**. Paco e Littera. Edição do Kindle.

BRAGA, Maria Beatriz Mendonça Bya Braga. **Reconhecimento de artesãos do vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de Ô, Bença!** Anais ABRACE, v. 21, n. 1, 2021.

BUCHBINDER, Mario. **A poética do desmascaramento**. São Paulo - Ágora, 1996.

BUTLER, Judith. **Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: HOLLANDA, H. B. *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 212-230.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, Leonor. **Leo Bassi: um bufão contemporâneo**. 2014. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/>

CORNAGO, Óscar. **Éticas del Cuerpo**. Madrid: Fundamentos, 2008.

CORREIA, Paulo Petronilio. **"Se Liga Macho": a encruzilhada po-ética de uma bixa preta**. Ephemera-Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 3, n. 6, p. 94-114, 2020.

DA COSTA, Felisberto Sabino. **Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos**. Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, v. 2, n. 2, 2015.

DA SILVA, Ipojucan. **Atos de presença, atos de ausência: outra maneira de se pensar o mascaramento**. Anais ABRACE, v. 19, n. 1, 2018.

ETCHELLS, Tim. Certain Fragments. **Contemporary Performance and Forced Entertainment**. London: Routledge, 1999.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Pallas Editora, 2018.

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. **A Ética da Festividade na Criação Cênica**, Universidade Carlos III de Madri. 2010

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo**. Anais ABRACE, v. 12, n. 1, 2011.

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. **A reinvenção da memória na cena: uma máquina relacional**. *Anais ABRACE* 13.1, 2012.

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. **SOBRE O ATOR NA CENA CONTEMPORÂNEA: jogo, exposição e memória**. Teatro: Criação e Construção de Conhecimento, v. 1, n. 1, 2013.

FAGUNDES, Patricia; KERSTING, Juliana. **Dramaturgia da experiência: corpo, autobiografia e feminismos na criação de *No te pongas flamenca!*** Repertório, n. 36, 2021.

FERREIRA, André. **Entre ovos e medos: Performance e bufonaria – Demonstração prática**. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, p. 143-147, 2017.

FERREIRA, Andre Luiz Rodrigues. Tese de doutorado, PPGAC/UNIRIO, **Bufonaria e política a partir de Leo Bassi**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika; BORJA, Marcus. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

FO, D.; FRANCA, R. **Manual mínimo do ator**. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo, Senac, 1998.

FREIRE, João Batista. **Jogo entre o riso e o choro**. Autores Associados, São Paulo, 2017.

FREIRE, Márcia Gonzaga de Jesus. Dissertação de mestrado, PPGT. **A mulher bufa: o gênero como desvio**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança – Um Reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Notas: Ana Maria Araújo Freire Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FUCHS, Ana. **O sorriso da palhaça - pedagogias do riso e do risível**, Tese de doutoramento, pelo PPGEDU/UFRGS. Porto Alegre, 2020

GALANTE, Camylla. **O grotesco contemporâneo no teatro de Matéi Vişniec**. Travessias, v. 13, n. 2, p. 142-153, 2019.

GAULIER, Philippe. **O atormentador**. Edições SESC. São Paulo, 2016.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; São Paulo: PPGAC-ECA/USP. v.3, n.1, p. 41 – 53, 2015.

hooks, bel. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 1, n. 1, p. 9-27, 2011.

ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Formação, subjetividades e criação**. Icle, Gilberto (Org.). Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas [recurso eletrônico]. São Paulo: Max Limonad, 2021. p. 143-162, 2021.

IZQUIERDO, I. **Memórias**. Estudos avançados. São Paulo: USP, vol.3, nº 6, may/aug./ 1989.

JERÓNIMO, Nuno Amaral. **Humor na sociedade contemporânea**. Tese de Doutorado. Tese de doutorado em Sociologia–Ciências Sociais e Humanas, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas mascaradas** (A.Veiga-Neto, Trad., 5a ed.). Belo Horizonte: Autêntica, 2010

LECOQ, Jacques. **O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Ed.Senac, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. **A autoescritura performativa: do diário à cena**. Revista Aspas, v. 2, n. 1, p. 20-25, 2012.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas**. Sala Preta, v. 9, p. 191-201, 2009.

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

LYRA, Luciana. **Uma academia toda nossa**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, out 2020. Escrita Performativa, p. 01 – 08.

MACHADO, I. L. **A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa**. Clássica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos, 1995.

MARTINS, I.; FAGUNDES, P. **Escrever como atriz, como mulher**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 098-111, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018098. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018098>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MENDA, Leniza Kautz. **Rindo do Trágico - humor na literatura israelense contemporânea**, Artes e Ofícios, Porto Alegre, 2016.

MIRANDA, Manuela da Fonseca. **Caminhos para denegrir a educação social a partir das artes cênicas**. 2019.

MÖDINGER, Carlos Roberto. Tese de doutorado, PPGAC, **Boca no mundo: palavras de um professor-artista**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

MUNDIM, Ana Carolina. **A comicidade como possibilidade criativa na dança contemporânea**. Revista OuvirouVer, Uberlândia, v. 9 n. 1 p. 46-58 jan - jun. 2013

NOGUEIRA, Isabel Porto. **Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas**. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20

OPPEZZO, Marily; SCHWARTZ, Daniel L. **Give your ideas some legs: the positive effect of walking on creative thinking**. Journal of experimental psychology: learning, memory, and cognition, v. 40, n. 4, p. 1142, 2014.

PARIS, Andreia Aparecida. **Tempo Vibrado e Dialética da Duração: provocações imagéticas para a composição rítmica**. Cena, n. 23, p. 71-85, 2017.

PELÚCIO, Larissa. **Histórias do cu do mundo: O que há de queer nas bordas?** Em HOLLANDA, Heloisa Buarque. Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no Sul Global. Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PIAGET, Jean & CHOMSKY, Noam (1987). **Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem**. Lisboa, Edições 70.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade**. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.

PIRES, Lenin et al. **Esculhamba, mas não esculacha! Uma etnografia dos usos urbanos dos trens da Central do Brasil**. Niterói, Editora da UFF, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de fala**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Sobre um riso que não reconcilia: notas a respeito da ideologia da ironização**. A Parte Rei, v. 55, p. 1-13, 2009.

SILVA, Ana Luiza Rocha da. Dissertação de mestrado - PPGAC **Terra adorada: um olhar para a resistência dos povos indígenas pela perspectiva de uma bufona**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira**. Editora Vozes, SP, 1971.

SPRITZER, Mirna. **A Poética da Escuta**. Revista Voz e Cena. V.01 nº01, Brasília, 2020. (p. 33-44).