

RIR DE SI: comicidade, política e a noção de “brincadeira”¹

Laughing at oneself:
comicality, politics, and the notion of “brincadeira” (play)

Adriana Schneider Alcure

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo: A pesquisa e o trabalho com a comicidade e suas técnicas vêm desenvolvendo formas potentes de presença. Nos processos de criação e produções do Coletivo Bonobando, “rir de si” tornou-se uma chave para atritar micro e macro políticas na cidade. Neste artigo, apresentarei procedimentos realizados em nossos processos, analisando-os a partir da relação entre comicidade e política, destacando a centralidade da noção de “brincadeira” em nosso trabalho.

Palavras-chave: Comicidade; Arte e política; Brincadeira.

Abstract: The research and work with comicality and its techniques have developed potent forms of presence. In Coletivo Bonobando’s processes of creation and production, “laughing at oneself” has become a key to creating tension with the micro and macropolitics of the city. In this article, I present procedures from our processes, which I analyze based on the relationship between comicality and politics, with special emphasis on the centrality of the notion of the “brincadeira” (play) in our work.

Keywords: Comicality; Art and politics; Brincadeira (play).

¹ Texto desenvolvido durante o estágio de Pós-Doutorado, na Universität Bonn, através do Programa de Bolsas para Pesquisador Experiente Capes/ Fundação Humboldt.

*Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos sobreirrisos – risadas de
sorridentes risores!
Hilare esrir, risos de sobreirridores
riseiros!
Sorrisonhos, risinhos,
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes!
Derride, derridentes!*²

Há uma diferença nos modos de criação e produção de artistas e grupos contemporâneos, numa cidade como o Rio de Janeiro, quando seus integrantes estão mais próximos da economia necropolítica dos corpos. As experiências do Coletivo Bonobando³ e da Cia Marginal⁴,

² Encantação pelo riso, de Vielimír Khlébrikov; tradução de Haroldo de Campos (2001, p. 119).

³ Criado em 2014, no Rio de Janeiro, é formado por Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo de Brito, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa e Vanessa Rocha. Tem dois espetáculos em repertório, com dramaturgias inéditas assinadas pelo grupo: Cidade Correria (2015) e Jongo Mamulengo (2016). Em 2017, integrou a mostra “Explosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte”. Também em dezembro 2017, realizou a performance Monuments. Em 2018, realizou o projeto Bonobando na Praça, três ações artísticas, culturais e políticas na Praça Tiradentes.

⁴ Grupo criado no bairro da Maré, no Rio de Janeiro, em atividade desde 2005. Trabalha em parceria com a OSCIP Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES).

por exemplo, problematizam, inevitavelmente, estes modos. Achille Mbembe (2018) tem feito revisões críticas sobre a noção de biopoder, explorando sua relação com as noções de soberania e estado de exceção, e avançando para o conceito de necropoder, isto é, interrogando-se sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. Mesmo quando Mbembe (2018, p. 48) fala da ocupação da Palestina como a forma mais bem-sucedida de necropoder, ele reverbera problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras. Embora a violência não tenha hora nem local para acontecer, é notável que determinadas mortes comovem mais do que outras. Os sintomas da herança colonial que ainda estruturam o Brasil, onde há corpos que valem menos do que outros, são os mesmos que excluem determinadas produções do que se legitima como sendo arte, invisibilizando, assim, outros modos de vida.

Este debate se conecta a uma mudança significativa – intensificada pela avalanche de

acontecimentos político-sociais no Brasil, nos últimos anos – que vem sendo provocada por outras formas de ação política que, por sua vez, amplificaram os debates micropolíticos. Isso se expande para os campos da arte e da cultura, dando visibilidade e reconhecimento para cenas de outras “quebradas”. Estas cenas têm sido protagonizadas por artistas que aderem às opções estéticas, às linguagens, suas experiências de vida, suas vivências de mundo. São cenas que retomam o difícil debate das políticas identitárias referentes aos contextos locais. Se, por um lado, este debate é bastante problemático, por outro, é esta complexidade que tem nos levado a questionar a hegemonia de uma cena contemporânea, a qual repete a exclusão e a diferença do *status* entre determinados corpos no Brasil. Estas cenas de outras “quebradas” vêm produzindo dramaturgias que correspondem, por potência, a determinados atores sociais e não a outros, experimentando um exercício de descolonização radical da cena,

como um projeto de abalo necessário no sensível hegemônico.

Para contribuir com este debate, gostaria de retomar a noção de *brincadeira*, fundamental em todos os trabalhos que venho desenvolvendo como pesquisadora, professora e como artista. As bases para a compreensão desta noção são os usos e definições de artistas populares, especialmente os mamulengueiros da Zona da Mata pernambucana (ALCURE, 2001 e 2007), com os quais desenvolvi um trabalho de longo prazo⁵. Minha hipótese é de que a noção de *brincadeira* é uma das chaves fundamentais para compreender um certo *ethos* popular no Brasil, que se constitui ou pode se constituir, a meu ver, como o campo eficaz de resistência frente

⁵ Venho acompanhando o trabalho de alguns mamulengueiros pernambucanos desde 1997. Em 2015, concluiu-se o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco – TBN (ALCURE, 2016, p. 55-68). Dirigi, com Rodrigo Savastano, os filmes documentários que integraram o projeto. Acesso em 27 de fevereiro de 2019. <http://portal.iphan.gov.br/ap/videos/detalhes/10/brincadeira-de-boneco>.

aos mecanismos socioculturais de exclusão historicamente hegemônicos. Por isso, pode também se configurar como uma ferramenta prática e teórica potente para as criações da cena contemporânea e os debates sobre as suas políticas. A *brincadeira* como prática tem se realizado nos trabalhos de grupos e coletivos com os quais venho trabalhando de modo sistemático, como o Coletivo Bonobando⁶, o Grupo Pedras de Teatro⁷, o Boi Cascudo⁸; também de modo pontual com o Teatro de Anônimo⁹; e mais recentemente, como tutora do projeto Despejadas, do grupo Nós de Teatro, de Fortaleza¹⁰.

⁶ Em *Cidade Correria* (2015), *Jongo Mamulengo* (2016), *Monumoments* (2017) e nas ações e instalações realizadas para a exposição *Explosão: trans(relacio)ando* Hubert Fichte.

⁷ Em *Restin* (2002), espetáculo que atuei como atriz, com direção de Helena Stewart; *O Muro* (2004) e *O reino do mar sem fim* (2010), ambos sob minha direção.

⁸ *Brincadeira* que segue em atividade, desde 1997, o *Boi Cascudo* se originou no mesmo núcleo que deu início ao *Cordão do Boitatá*, um dos mais significativos blocos do carnaval de rua no Rio de Janeiro.

⁹ Refiro-me ao espetáculo *Inaptos? A que se destinam* (2011), que dirigi por ocasião das comemorações dos 25 anos do grupo carioca.

¹⁰ Projeto desenvolvido ao longo de 6 meses, através de quatro idas à Fortaleza para períodos intensivos de trabalho. O projeto integrou o programa dos laboratórios de pesquisa artística do Porto Iracema das Artes.

Num sentido sociológico, a noção de *brincadeira* é também, a meu ver, o exercício de outros modos de vida, porque implica em *ethos* específicos, em comportamentos, em momentos de liminaridade, como compreendidos por Turner (1974), a partir de dimensões rituais como estudadas por Van Gennep (2013):

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento. (TURNER, 1974, p. 156)

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. *Brincar* carnaval, por exemplo, é uma das experiências mais conhecidas operadas pela noção de *brincadeira*, como aponta Da Matta (1997, p. 144):

Deve ser mencionado, como um dado importante que o verbo *cantar*, como o verbo *brincar*, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade.

Um campo de discussão para a noção de *brincadeira* seria o dos estudos de ritual e política, que na antropologia possui um largo espectro de investigação e que se desenvolveu para os estudos da performance, como por exemplo, nos trabalhos de Victor Turner e Richard Schechner. Os debates das relações entre teatro e performance na cena contemporânea no Brasil seriam também um campo interessante

para a entrada da noção de *brincadeira* como tensionadora de campos intelectuais hegemônicos. A noção de *brincadeira* pode ser também uma instigante reveladora dos problemas que encontramos nas discussões que usam o conceito de pós-dramático, por vezes importado sem o aparato crítico contextual necessário. Mas, por ora, não faremos estes exercícios neste texto e seguiremos aqui em outra direção.

Em muitas expressões da *brincadeira*, como o mamulengo ou o cavalo-marinho pernambucanos, o épico se apresenta como linguagem e forma. Este épico popular, arcaico, que inspirou Brecht em seu teatro, possui uma capacidade de atualização pela sua forma não linear e também pelos dispositivos que não ficam escondidos, mas pelo contrário, são expostos. Nos experimentos de Brecht, segundo Benjamin (1994a, p. 83), o épico se atualizou através dos procedimentos de montagem utilizados no cinema e muito marcantes no rádio, nos quais, por exemplo, as próprias partes da “história” são também uma espécie

de todo. Esta suspensão do mecanismo de identificação que a montagem provoca, entre outros recursos da forma épica, era, para Benjamin um dos procedimentos mais notáveis de Brecht para a realização de um teatro com eficácia política, portanto, vibrante de seu contexto histórico, porque problematizador dos meios de produção disponíveis, em seu sentido marxiano propriamente (MARX, 2011, p. 37-64).

A noção de “produção” em Walter Benjamin aparece no texto escrito para a conferência proferida por ele, em 1934, para uma plateia de operários, durante seu exílio na França, no contexto de ascensão do fascismo na Alemanha. Benjamin aplica o conceito de produção em Marx, fazendo um breve exercício de análise das forças produtivas na criação e circulação de obras de arte que se propõem a ser engajadas politicamente. Então o épico, para Benjamin, pode ser considerado um organizador da produção, com grande capacidade distributiva.

O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea

está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à propaganda. (BENJAMIN, 1994b, p. 131)

Arrisco dizer que a noção de *brincadeira*, pelo fato de ser potencialmente épica, é intencionalmente política, não no sentido de propaganda de projetos político-ideológicos, mas especialmente porque os espectadores de *brinquedos* populares são como especialistas ou “colaboradores”, no sentido que deseja Benjamin, que é o de distribuir os meios de produção. Nesse caso, a *brincadeira* popular, com suas agências e relações, seria por si um antídoto ao “mecenato ideológico que via o trabalhador como um passivo” (FOSTER, 2014, p. 159). Na *brincadeira*, os espaços que separam fazedores e espectadores

são tênues. No mamulengo ou no cavalo-marinho, assim como no Kathakali indiano ou no Topeng balinês, para citar alguns exemplos, os espectadores são conhecedores das técnicas, figuras, personagens, situações e enredos. São os espectadores que aferem legitimidade aos *brincadores*, avaliando as relações destes artistas com os saberes necessários à realização das *brincadeiras*, conforme exposto em Alcure (2007).

Nos processos de que participei com os grupos acima citados, a noção de *brincadeira* me pareceu extremamente adaptável a contextos de projetos muito diferentes entre si, mostrando-se com uma grande capacidade de se atualizar para questões contemporâneas. A noção de *brincadeira* como parâmetro não significa que as metodologias são homogêneas, muito pelo contrário, criar metodologias é parte constitutiva dos processos de criação. As dramaturgias produzidas em cada um destes espetáculos resultaram muito diferentes entre si, mas com forte

relação de autoria dos integrantes do processo. Nota-se que o “texto” elaborado é impossível de ser separado de sua presença no espaço, ou seja, não se trata somente de algo escrito no suporte papel, mas sim de múltiplas “escrituras” dramatúrgicas, polifônicas e polissêmicas. Assim, do ponto de vista ético-estético-político, a noção de *brincadeira* está conectada com modos coletivos radicais de criação e produção.

Compreendo como “coletivo” algo que é construído com uma implicação dos sujeitos do processo, que elaboram algo que pertence a todos, ou a ninguém. A noção de *brincadeira* relaciona-se às práticas coletivas, pela sua natureza de partilha e pela dimensão de continuidade dos conhecimentos, técnicas e experiências adquiridos e desenvolvidos em processos de longa duração, que compõem aquilo que o senso comum chama de “tradição”. No entanto, isso que é de todos, que pertence ao coletivo, se atualiza e segue fazendo sentido no presente,

através dos sujeitos que, de modo singular, criam novos vínculos contextuais. Há um duplo movimento entre a responsabilidade do compartilhamento de saberes e técnicas, acionando políticas mais amplas, com uma constituição forte do sujeito que não se dilui e que se faz autor, acessando suas próprias dimensões micropolíticas. Há uma dinâmica entre autoria coletiva e autoria singular, necessária ao *brincar*. Esta dinâmica não busca consenso, nem síntese, assim, talvez, o “gesto” produzido pela *brincadeira* não seja dialético, no sentido brechtiano. A meu ver, trata-se de um procedimento processual, em permanente negociação, com a explicitação constante das tensões dissensuais.

Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido em que os actos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no

sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afectos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. Há assim uma política da arte como repartição singular dos objectos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2010, p. 95)

A *brincadeira* pode ser, assim, um gesto desobediente, um procedimento descolonizador da cena, no sentido de produzir uma outra opção epistemológica, de acordo com Mignolo (2008, p. 290), como estamos experimentando nas oficinas do Coletivo Bonobando, “Modos de criação e produção para uma cena desobediente”. A busca por outras epistemologias, como por exemplo a proposta de uma pedagogia das encruzilhadas desenvolvida por Rufino (2019), se relaciona com o reconhecimento e a legitimação de outras formas de sensibilidades não hegemônicas, que foram solapadas pelas violências da colonialidade. A

produção de uma outra epistemologia para a cena, aqui no caso a própria *brincadeira*, seria também um exercício de descolonizar sensibilidades. No trabalho do Coletivo Bonobando, por exemplo, este exercício englobou as relações que fizemos entre feridas pessoais e feridas coloniais para a criação de uma dramaturgia sobre a cidade. A opção pela noção de *brincadeira* é o reconhecimento das expressões artísticas que ainda se encontram fora do cânone. É a possibilidade de um outro paradigma para a cena e, portanto, também para um questionamento dos parâmetros que orientam a história e a historiografia do teatro no Brasil¹¹, com apontado em Rabetti (1998).

Na segunda edição revista e ampliada da publicação Dicionário do Teatro Brasileiro (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 70-72),

¹¹ O GT História das Artes do Espetáculo reúne pesquisadores que vem apresentando pesquisas contundentes que interrogam sobre as políticas dos parâmetros que orientam os estudos de história e historiografia no Brasil (Rabetti, 2006). O GT integra a ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) e se reúne durante as reuniões científicas e congressos da Associação.

foram incluídos os verbetes: *brincadeira*, *brinquedo*, *brincante* e *brincar*. Este gesto demonstra uma abertura epistemológica nos estudos de teatro no Brasil, bem como mudanças decorrentes de uma longa disputa nos processos de legitimação de expressões outrora excluídas de determinados cânones teatrais. As *brincadeiras* populares são estruturas persistentes que, no Brasil, se atritaram com as propostas de rupturas, elementos característicos do advento do “moderno”. Pode-se dizer que o projeto de teatro moderno, assentado na ideia de ruptura, portanto colonizada por modelos culturais e estéticos hegemônicos, implicou no desenvolvimento de parâmetros historiográficos que não puderam dar conta deste vasto campo de produção popular. O reconhecimento destas categorias, conceitos e noções é, a meu ver, um passo importante para o desenvolvimento das pesquisas na área de artes. Lidar com essas práticas e teatralidades brasileiras específicas, legitimando seus fazedores, criando visibilidade para

poéticas e estéticas consideradas até então como marginais e periféricas, poderá, talvez, desencadear mudanças paradigmáticas e necessárias à cena contemporânea.

Curiosamente, nos currículos de artes cênicas de ensino superior, as disciplinas de história do teatro “mundial” e história do teatro no Brasil são organizadas de forma separada, muitas vezes com pesos distintos em termos de carga horária e espaço para o desenvolvimento das ementas. No curso de Direção Teatral da UFRJ, onde sou professora, existe apenas a disciplina Expressões Dramáticas Populares do Brasil, para dar conta de um programa dedicado às formas espetaculares ainda designadas, de forma pejorativa, como “parateatrais”, circunscritas no espectro problemático dos estudos de folclore. A crítica à historiografia parece não ter influenciado de forma devida o modo como o ensino de teatro ainda vem sendo desenvolvido nas instituições de ensino superior. As expressões populares e formas teatrais consideradas como

“tradicionais”, que operam a noção de *brincadeira*, seguem sendo excluídas do cânone. Isso é um problema, se consideramos que, com elas e através delas, seja possível tensionar o debate dos supostos vazios de produção de arte e cultura no Brasil.

Esta concepção dos vazios culturais norteou, pelo menos desde os anos 1990, diversos programas de políticas públicas para o segmento das artes. Podemos observar que eram, em sua hegemonia, vias de mão única, ou seja, produções do centro, através da chamada “contrapartida social”, promovendo uma espécie de “colonização cultural” dos supostos vazios de arte e cultura das periferias. Estes aparentes dispositivos de democratização balizaram as transformações nas políticas culturais. Na última década, o debate vinha se aprimorando. Estes agentes artísticos e culturais “periféricos” começaram a problematizar estes conceitos e essas produções, com outros discursos para se pensar a oposição entre centro e periferia nas cidades. O termo “periferia” se tornou uma espécie de conceito

indutor, envolvendo um campo retórico de legitimação bastante complexo¹².

Da mesma forma, os conteúdos curriculares dos cursos de artes universitários também vêm sentindo esta pressão. Estudantes, que conseguiram entrar nestes espaços, através das políticas estudantis afirmativas promovidas nos últimos anos nas universidades públicas, passaram a interrogar os currículos e a organização dos cursos. Muitos questionamentos abordam a ausência de teorias e práticas específicas, como, por exemplo, a falta de ementas que contemplem a história do teatro negro no Brasil. O reconhecimento dos campos artísticos e intelectuais das produções das chamadas “periferias” e, a meu ver, a noção de *brincadeira* estão atrelados a isso, e é um contrassenso que ainda não estejam devidamente legitimados. O modo como estas

produções ainda são vistas e compreendidas, não somente em seus aspectos subjetivos, mas também em sua objetividade produtiva, revela que o debate é político em seu sentido expandido.

Praticar o estado de *brincadeira*, como tenho compreendido, é experimentar uma fluidez entre arte e vida, relacionando jogo, presença, escuta, memória e ancestralidade. A noção de *brincadeira* opera vocabulários próprios, conceitos, que são também evocadores de experiência, como “terreiro”, “picadeiro”, “abrir a roda”, “encruzilhada”, etc. O ator, ou *brincador*, *brincante*, canta, toca, dança, dispendo das linguagens artísticas de forma híbrida. Apesar de os modos de criação nestes processos que tenho participado terem sido específicos, a noção de *brincadeira* sempre apareceu como norteadora daquilo que se desejava obter como estados específicos de presença do ator em cena. Há semelhanças entre o que se consegue em cena *brincando*, com o estado de jogo do ator utilizando a máscara teatral, ou o tipo de

¹² Refiro-me, por exemplo, aos diversos tipos de políticas que despontaram, especialmente, durante os governos Lula e Dilma. Os debates e programas que se desenvolveram nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, no Ministério da Cultura, por exemplo, a Rede Cultura Viva e a implantação do Sistema Nacional de Cultura, são exemplos destas iniciativas.

presença produzido pelo palhaço.

Para concluir este texto, gostaria de tratar ainda da relação entre a *brincadeira* e a comicidade, que considero estruturante. No trabalho do Coletivo Bonobando, especialmente em Cidade Correria (2015), mas também em Jongo Mamulengo (2016) e em nossos outros trabalhos, Monumoments (2017), e as instalações e ações criadas para a exposição Explosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte (2017), a busca pela produção cômica orientou a criação de políticas na cena. Fenômenos cômicos são momentos privilegiados para observarmos os processos e disputas sociais em culturas específicas, pois podem reunir em si mecanismos poderosos de coesão social, em que se pode expurgar os acontecimentos do cotidiano, tornando visíveis as normas e valores de uma sociedade. O momento do riso é um forte indicador de que há uma coesão social, um compartilhar mais evidente das convenções e das situações sociais, um sentimento

de *communitas*¹³. As cenas cômicas e seus efeitos sobre o público podem ser considerados momentos liminares, e por isso são interessantes para observarmos a representação dos papéis sociais, os jogos de ruptura, de conflito, de inversão e de reintegração.

Nos processos de criação e produções do Coletivo Bonobando, “rir de si” tornou-se uma chave para atritar micro e macro políticas na cidade. A pesquisa e o trabalho com a comicidade e suas técnicas vêm desenvolvendo formas potentes de presença no trabalho do Coletivo Bonobando, instigando coragem para estar em cena e ter o que dizer. Victor Turner (1974, p. 118-119) também enfatizava esses momentos, essas ações simbólicas, como instantes

¹³“A noção de *communitas* deriva directamente da idéia de Robert Smith e de Durkheim, segundo a qual o rito renova o vínculo social, criando uma ‘comunhão’ cujos efeitos se repercutem no mundo ‘profano’ (ou seja, a ‘estrutura’ de Turner). Deste ponto de vista, ela não representa nada novo. Outro aspecto da teoria de Turner aproxima-o mais de Van Gennep [1909] do que de Robert Smith ou Durkheim. Trata-se da idéia de que o estado de indiferenciação, de *communitas*, está ligado a situações liminares, ou seja, à passagem de um a outro estado. Este estado liminar tem uma função transformadora e não simplesmente reprodutora” (Em verbete sobre RITO, Enciclopédia Einaudi, 1994: 337).

privilegiados de revelação, reflexão e tomada de consciência, fundamentais para a manutenção do vínculo social. Retomo aqui as considerações que fiz mais acima sobre o épico, voltando a Benjamin:

Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso. (BENJAMIN, 1994b, p. 134)

Nesse exercício do cômico como tomada de consciência, a figura do bufão tem sido uma chave para a pesquisa do grupo. Em um significado mais geral, o bufão é uma figura fundamental no campo da comicidade, que tem no desafio ao poder uma de suas características emblemáticas. O bufão é um perdedor social por excelência, que adquire potência na perda exatamente porque não tem medo de perder. É aquele que diz verdades escondidas, que desafia as contradições sociais, as

hierarquias políticas, que revela um mundo ao contrário. O bufão opera o grotesco, sem recalcar sua libido, desafia através do discurso, questiona a ordem estabelecida. Trabalhar a bufonaria com os integrantes do Coletivo Bonobando significou desenvolver uma forma de presença como empoderamento de si, como coragem de estar no mundo. Nestes experimentos com o bufão, foram produzidas dramaturgias que perpassavam temáticas sobre o poder, que utilizamos em ações performativas na rua e em espaços públicos.

Nesta entrevista entre o Coletivo Bonobando e a artista e pesquisadora Cintia Guedes, discutimos a comicidade como elemento chave para a produção de políticas da cena. Este trecho (BONOBANDO & GUEDES, 2017, p. 147 e 148), por exemplo, reflete sobre a potência de “não se levar a sério” e de “não levar as coisas a sério”. Também como a leitura do ridículo das situações, das relações e das pessoas é um recurso de produção de consciência, desenvolvido pela comicidade.

(Patrick): Só que assim, eles são muito sérios, entende? Assim... o Verger é muito sério, assim, é uma figura importante pro candomblé, é uma figura importante pra Bahia. É isso que é... assim... a única coisa que... assim... a gente não pode ler... dessa... essa leitura se não for dessa forma, assim. Eu não consigo ter em minha consciência você imaginar um pai de santo branco que vem, sabe, desse lugar, e que é o cara... e só que ao mesmo tempo aí tem uma contradição de ser um cara muito importante pela contribuição quem tem. A gente... realmente assim, a comicidade faz com que você tenha essa consciência. Então é o tempo todo, assim, você tem a consciência da importância, você tem a consciência da contribuição, você tem a consciência... mas ao mesmo tempo da crueldade que é... entende? Então, assim... é isso, assim. A própria relação nossa com o Instituto Goethe tem a ver com isso também. Tem a ver... Então, é o tempo todo... é aqui... então é o tempo todo... a comicidade é a única coisa, realmente, pro coletivo, é o que dá conta, porque a gente também tem... nós temos diretores brancos, então... é o tempo todo essa... essa... esse elástico que a gente estica, tensiona e volta. É o tempo todo isso. Porque... é o que... senão a

gente chora e fala assim, gente.

(Thiago): Sem culpa, né? Não tem culpa.

(Patrick): É... sem culpa. E assim... pra realmente o coração tá puro, a cabeça tá tranquila, então assim, aqui nessa mesa aqui, a pessoa que pode usar a potência é Lívia, tá ligado? Porque ela é uma mulher preta, tá lá embaixo numa lógica piramidal, então assim, ela pode... eu sou um homem negro, então... é o tempo todo isso... eu vou soltando as minhas piadas, mas eu sei o meu lugar também de privilégio em relação a uma mina preta, a mulheres em relação ao machismo, então... é o tempo todo. E no próprio coletivo a gente questiona isso o tempo todo. É o tempo todo, é o tempo todo isso. Então... é... pra trazer pra esse trabalho, a gente só consegue trazer a camada cênica, a camada... é... de encenação, de leitura, se for isso. Sabe... menos que isso a gente não consegue nem pensar, entende. Então, o que você viu ali, não foi nem algo pensado... já foi lido dessa forma... assim... quando eu leio, eu leio o Verger e o Fichte ali, eu não consigo levar a sério, entende?

(Karla): Não dá pra levar a sério...

(Patrick): Não dá pra levar a sério... Não dá pra, tipo... sabe... E aí ele vai falar... a leitura que ele faz da mãe de santo, da relação dela com

o Verger... pelo amor de Deus, né? Você foi na Casa das Minas. Sabe, é essa a parada.

Então... é o tempo todo isso... que tipo de relação... como é que você entrou? Você também pagou. Se você não paga, você não vai. E a sua mulher que tirou fotos, qual é a relação? Entende? Então, é o tempo todo! É o tempo todo isso, entende? Então, essa... a comicidade é uma camada muito maior pro coletivo, assim. Pra dar conta realmente dessas falas nossas, né? Então... é uma coisa que lá atrás, assim, antes do Cidade Correria mesmo, né? A gente... é... desses relatos autobiográficos, é... a gente já via que realmente caía prum lugar panfletário, frágil...

(Adriana): Ou autopiedoso, né?

(Thiago): É, é.

Quando Turner (1974: 119) diz que: “a liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo”, ou seja, o momento da encenação, do rito, ou da performance, relaciona o que é ficção com a experiência social real, por exemplo, através da inversão dos papéis. Na ação

cômica, em geral, a pessoa ri porque se identifica, ou porque reconhece a situação. Esta eficácia se dá através dessas conexões e de presenças cênicas que atritam estes papéis sociais. Neste trecho, Turner (1974: 134-135), inspirado por comentários de Max Gluckman, antropólogo que foi seu professor, sobre o papel invertido do bobo da corte ou do bufão, comenta que: “estas figuras, representando os pobres e os deformados, simbolizam os valores da *communitas*, contrapondo-se ao poder coercitivo dos dirigentes políticos supremos”. E continua: “é a pessoa marginal ou ‘inferior’, ou o ‘estranho’ que frequentemente chega a simbolizar o que David Hume chamou ‘o sentimento com relação à humanidade’, o qual por sua vez se liga ao modelo que denominamos *communitas*”.

Até chegarmos ao bufão e ao palhaço no processo de Cidade Correria, produzido em 2015, houve um longo caminho de pesquisa, discutido em Alcure e Florencio (2017). As relações entre os territórios subjetivos, essas dimensões de si, e os territórios

objetivos, espaços específicos da cidade, nos levaram a interrogar sobre a noção de personagem. Na etapa inicial do processo, as propostas de exercícios e cenas desejavam trazer à tona as histórias de vida dos atores, suas experiências, traumas e dores pessoais. Esta etapa foi interessante para o estabelecimento de uma intimidade interna ao grupo. Mas, na mesma medida, também gerou incômodos pela repetição de clichês e expectativas que se deseja, ou se espera obter, em espetáculos oriundos das chamadas “periferias”.

As dramaturgias pessoais foram importantes até certo ponto para os processos de formação política e pedagógica dos integrantes do coletivo, mas também resultavam em cenas conectadas a traumas pessoais, quase terapêuticas. Alguns atores do grupo ironizavam estes resultados cênicos como sendo as usuais “narrativas de superação”. Este material pessoal passou a interessar ao processo apenas na medida em que estabelecia conexões com campos políticos

mais amplos. A autobiografia não era suficiente ao que se buscava como caminho para o espetáculo. Era preciso encontrar procedimentos que dilatasse a personalidade, de modo a escapar a um possível naturalismo redutor. Assim, a figura do bufão se apresentou como esta alternativa para a expansão de si, uma chave para desencadear um riso sobre si mesmo, que pudesse problematizar a autoimagem, e então se proteger das armadilhas identitárias.

Vejamos ainda esse trecho da mesma conversa (BONOBANDO & GUEDES, 2017, p. 135), Patrick Sonata, integrante do Bonobando, trata do jogo entre as estratégias dos usos de clichês, que geram estereótipos dos processos formativos e a criação artística no nicho de produção considerado “periférico”:

“Porque quando você... Porque a... a... existe uma coisa... uma fetichização da história de superação, né? Brasileiro, a gente ama as histórias de superação. Então, a gente, “poxa, caramba, ela sofreu muito, e vamos fazer uma... contar a história dela”. Quando é uma história comum... a minha história é uma história incomum,

né? Talvez... Mas é uma história comum no sentido de, “caramba, eu sofri, mas beleza, vou, tô vivendo a minha vida aqui de boa”. O Thiago é muito incomum pra isso. Então, a história do Thiago também talvez não venda tanto. Agora, a gente, se de alguma forma a gente vira bandido, depois se redime, e escreve um livro, isso talvez entre na história, né? Então, pra nós, negros, essas histórias são interessantes. Pra vender livro, né?”

Há uma diferença entre as formas de produção cômica no que diz respeito ao efeito risível que se deseja obter. Nesse sentido, “rir de si”, “rir de alguma coisa” ou “de alguém” e “rir com as pessoas”, indicariam modos distintos de operação cômica. O documentário *O riso dos outros*, de Pedro Arantes (2012), discute as questões éticas que norteiam o debate sobre a produção cômica na atualidade. Resumidamente, a questão central do filme trata da falta de ética de alguns comediantes que insistem em ser engraçados rindo dos “outros”. Há uma diferença entre rir de alguém numa posição de poder e rir de

alguém em uma posição de subalternidade, mesmo que em ambos os casos a produção de estereótipos seja evidente. Então, na atual conjuntura, como descrita brevemente neste texto, caberia perguntar: em que medida a enunciação de piadas reitera graves problemas sociais como o racismo, o machismo e a transfobia?

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 usos 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. Safatle (2008) discute esta

questão, analisando como os recursos cômicos se atualizaram internamente nos dispositivos capitalísticos: “A força do capitalismo viria do fato dele não se levar mais a sério, já que ele minaria a todo o momento o valor da lei que ele próprio enuncia” (p. 1 e 2). E ele continua: “Ou seja, poderíamos todos tomar distância dos conteúdos normativos do universo ideológico capitalista porque o próprio discurso do poder já ri de si mesmo”. Então esta comicidade popular subversiva, analisada a partir de um campo progressista aqui neste texto, necessita ser ampliada para os mesmos usos destes recursos com outros propósitos. Afinal, os campos “populares” não operam exclusivamente as agendas progressistas.

Neste sentido, a atual ascensão de ideologias de extrema-direita nos jogos geopolíticos mundiais, colocando governos de volta ao poder pelo voto democrático, é um fato que merece atenção. Este “caráter ‘carnavalesco’ da ideologia fascista, caráter de paródia que absorve, ao mesmo tempo,

conteúdos ideológicos aparentemente contraditórios”, como diz Safatle (2008, p. 5), nos impele a reposicionar nossas concepções a respeito das relações entre comicidade e política. Se por um lado a “memetização” da política nas redes sociais no Brasil contemporâneo opera um vigor crítico em conexão com um certo *ethos* social próprio aos nossos processos culturais, por outro lado, nos deixa no impasse de como retomar a consequência pragmática das lutas. Mas, como este não é o foco deste texto, compreendo que as questões trazidas aqui estão em aberto. Encerro então, por ora, esta discussão, com a certeza de que, muito em breve, seguiremos a conversa avançando nos caminhos aqui trabalhados.

Recebido em: 25/03/2019

Aceito em: 28/05/2019

Referências Bibliográficas

ALCURE, Adriana Schneider;
FLORENCIO, Thiago.
Procedimentos dramáticos em
Cidade Correria: ocupações

urgentes, corpos insurgentes. In: **O Percevejo On Line**, v. 9, 2017. (89-104).

ALCURE, Adriana Schneider. Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, Ano 12, v. 15, junho, 2016. (55-68).

ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese de Doutorado em Ciências Humanas/ Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2007.

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: **Magia e técnica, arte e**

política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (78-90).

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. pp. 120-136.

BONOBANDO, Coletivo & GUEDES, Cintia. “Conversa com Bonobando”. In: GUEDES, Cintia; CRUZ, Max Jorge Hinderer; PACKER, Amilcar (org.). **Implosão**. São Paulo: Editora Hedra, 2017. pp. 126-161.

DA MATTA, Roberto. “Carnaval em Múltiplos Planos”. In: **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 85-151.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp.159-186.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e**

conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

KHLÉBNIKOV, Vielimír. “Encantação pelo riso”. In: **Poesia Russa Moderna.** Traduções: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MARX, Karl. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política.** São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade,** n. 34, 2008. pp. 287-324.

O RISO dos outros. Direção de Pedro Arantes, Brasília: TV Câmara, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54>. Acesso em: 26 nov. 2019.

RABETTI, Beti. “GT História das Artes do Espetáculo. Observações

sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo”. In: **Memória ABRACE IX. Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas.** CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 32-62.

RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetórias de uma arte entre rupturas e tradições. In: **Folhetim,** Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 2, set. 1998. pp. 27-36.

RANCIÈRE, Jacques. “Os paradoxos da arte política”. In: **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010. (75-122).

RITO. In: **Enciclopédia Einaudi;** volume 30; Religião-Rito. Lisboa: Casa da Moeda; Imprensa Nacional, 1994. (325-359).

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAFATLE, Vladimir. Sobre um riso que não reconcilia: Notas a respeito da ‘ideologia da ironização’. In: **A Parte Rei:** Revista de Filosofia. Número 55, enero de 2008. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmuno>

z11/safatle55.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2019.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 2013.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 151 a 172

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 151 a 172

moringa
artes do espetáculo