



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

ANDRE LUIZ RODRIGUES FERREIRA

BUFONARIA E POLÍTICA A PARTIR DE LEO BASSI

Rio de Janeiro
2018

ANDRE LUIZ RODRIGUES FERREIRA

BUFONARIA E POLÍTICA A PARTIR DE LEO BASSI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Tatiana Motta Lima.

Rio de Janeiro
2018

F368

Ferreira, Andre Luiz Rodrigues
Bufonaria e política a partir de Leo Bassi /
Andre Luiz Rodrigues Ferreira. -- Rio de Janeiro,
2018.

317

Orientadora: Profa. Dra. Tatiana Motta Lima.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2018.

1. Bufonaria. 2. Política. 3. Performatividade.
4. Criação artística. I. Motta Lima, Profa. Dra.
Tatiana , orient. II. Título.

Bufonaria e política a partir de Leo Bassi

Andre Luiz Rodrigues Ferreira

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO).

Banca Examinadora:

Orientadora:

Prof.^a Dra. Tatiana Motta Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO)

Membro:

Prof.^a Dra. Eleonora Fabião
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Membro:

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio)

Membro:

Prof.^a Dra. Ana Achcar (Ana Lucia Martins Soares)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO)

Membro:

Prof.^a Dra. Rosyane Trotta
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO)

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 2018.

À Lurimar por me ensinar todos os dias a potência do amor.

AGRADECIMENTOS:

À Prof.^a Dra. Tatiana Motta Lima pela delicadeza e contribuições fundamentais ao meu processo de aprendizado e orientação, pelo apoio e incentivos constantes e por me contagiar com o exercício da dúvida desde a época de minha graduação em Artes cênicas nesta mesma instituição de ensino.

À Prof.^a Dra. Ana Achcar, responsável pelo início desta aventura, guiando-me com força e carinho pela difícil arte de perder(-se) e achar(-se) exigida pela palhaçaria. Ainda um agradecimento especial pela contribuição dedicada e fundamental a esta tese quando de sua qualificação, bem como de sua defesa.

À Prof.^a Dra. Eleonora Fabião, ao Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio, à Prof.^a Dra. Rosyane Trotta, bem como ao Prof. Dr. Leonardo Munk e ao Prof. Dr. Henrique Saidel pelo interesse e a competência com que honram a leitura deste trabalho.

À Prof.^a Dra. Adriana Schneider e ao Prof. Dr. José da Costa pelas críticas e valiosas contribuições quando da realização da banca de qualificação desta pesquisa.

A Leo Bassi pela generosidade em autorizar o acesso deste pesquisador aos registros do espetáculo *Instintos Ocultos*, bem como pela entrevista concedida a esta pesquisa e pela inspiração que um grande artista é capaz de provocar.

A Charles Bezerra pelo carinho, companheirismo e apoio.

À Ana Paula Penna, Elilson, Fabiano de Freitas, Luciana Kezen, Maurício Lima, Renato Brascher, Wilson Mendes pelos bons encontros que me ensinam sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) e todo seu corpo de professores e equipe de funcionários pelo acolhimento a esta pesquisa.

Esta pesquisa foi possível graças ao fomento do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

RESUMO

Este estudo desenvolve reflexões sobre a articulação entre a bufonaria e a política a partir da análise das práticas artísticas do bufão Leo Bassi. Gerando um fenômeno que ativa zonas de instabilidade cênica e potências sensoriais e reflexivas, Bassi cria um campo expandido ao jogo da bufonaria contemporânea, propondo olhares outros sobre o bufão, baseados na contaminação comportamental e ideológica sobre este fenômeno, adentrando territórios como o ativismo, a violência e a performatividade. Nesse contexto, a presente tese dialoga por contágios e distâncias com quatro obras de Bassi: os espetáculos teatrais *Instintos Ocultos* (2011) e *La Revelación* (2006) e as ações *Igreja Patológica* (2012) e *Bassibus* (2004 a 2014), transitando também pela análise de entrevistas e escritos do próprio artista, articulando teoria e prática como formas complementares e não excludentes da pesquisa em arte. A tese investiga, ainda, a criação de quatro obras performativas produzidas por este artista-pesquisador em conjunto com a prática da pesquisa de doutoramento, processo em que os dois campos de produção do conhecimento operam como instâncias complementares e necessárias ao desenvolvimento deste estudo. Este trabalho se insere num campo de experiência sobre o jogo do bufão e suas capacidades políticas, contribuindo para as discussões e ações produtoras de afeto e criação a partir da bufonaria.

Palavras-chave: Bufonaria. Política. Performatividade. Processos de criação.

ABSTRACT

*This study develops reflections on the articulation between buffoonery and politics from the analysis of the artistic practices of the buffoon Leo Bassi. Generating a phenomenon that activates zones of scenic instability and sensorial and reflexive powers, Bassi creates an expanded field for the contemporary buffoonery, proposing other looks on the buffoon, based on the behavioral and ideological contamination on this phenomenon, entering territories such as activism, violence and performativity. In this context, the present thesis discusses by means of contagions and distances with four works of Bassi: the theatrical spectacles *Instintos Ocultos* (2011) and *La Revelación* (2006) and the actions *Igreja Patológica* (2012) and *Bassibus* (2004 to 2014), as analysis of interviews and writings of the artist himself, articulating theory and practice as complementary and non-exclusive forms of art research. The thesis also investigates the creation of four performance works produced by this artist-researcher in conjunction with the practice of doctoral research, a process in which the two fields of knowledge production operate as complementary and necessary instances for the development of this study. This work is part of a field of experience on the buffoon's acting and its political capacities, contributing to the discussions and actions that produce affection and creation from buffoonery.*

Keywords: *Buffoonery. Politics. Performativity. Creation processes.*

RESUMEN

*Este estudio desarrolla reflexiones sobre la articulación entre la bufonería y la política a partir del análisis de las prácticas artísticas del bufón Leo Bassi. Generando un fenómeno escénico que activa zonas de inestabilidad escénica y potencias sensoriales y reflexivas, Bassi crea un campo ampliado al juego de la bufonería contemporánea, proponiendo miradas sobre el bufón, basados en la contaminación comportamental e ideológica sobre este fenómeno, adentrando territorios como el activismo, la violencia y la performatividad. En este contexto, la presente tesis dialoga por contagios y distancias con cuatro obras de Bassi: los espectáculos teatrales *Instintos Ocultos* (2011) y *La Revelación* (2006) y las acciones *Iglesia Patológica* (2012) y *Bassibus* (2004 a 2014), transitando también por la análisis de entrevistas y escritos del propio artista, articulando teoría y práctica como formas complementarias y no excluyentes de la investigación en arte. La tesis investiga, además, la creación de cuatro obras performativas producidas por este artista-investigador en conjunto con la práctica de la investigación de doctorado, proceso en que los dos campos de producción del conocimiento operan como instancias complementarias y necesarias para el desarrollo de este estudio. Este trabajo se inserta en un campo de experiencia sobre el juego del bufón y sus capacidades políticas, contribuyendo a las discusiones y acciones productoras de afecto y creación a partir de la bufonería.*

Palabras clave: *Bufonería. Política. Performatividad. Procesos de creación.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 BUFONARIA COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIA E INTERLOCUÇÃO	23
1.1 Histórias de bufão	27
1.2 Performatividade e choque	58
1.3 Uma cena grotesca	82
2 DISTÚRBIOS IDEOLÓGICOS: UMA IGREJA INVERTIDA	89
2.1 Paródia, carnavalização e profanação	89
2.2 Sátira, violência e ética.....	123
3 ENTRE ARTE E ATIVISMO: DESLOCAMENTOS DE UM BUFÃO	147
3.1 Bassibus: um <i>antiturismo</i>	147
3.2 Ativismo em Bassi	187
4 BUFONARIA COMO TERRITÓRIO DE CONTAMINAÇÃO E CRIAÇÃO ..	200
4.1 Ação <i>Entre ovos e medos</i>	205
4.2 Ação <i>Que seja doce</i>	222
4.3 Videoperformance <i>O que a boca já não pode engolir</i>	236
4.4 Ação <i>Fala comigo</i>	258
CONCLUSÃO	284
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	301
ANEXO A: Entrevista com Leo Bassi	314
ANEXO B: Registros videográficos analisados	316

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa deriva do encontro com algumas das práticas cênicas do artista franco-italiano Leo Bassi, criador que desenvolve experiências artísticas provocadoras na busca por ativar vivências capazes de instaurar surpresa, impacto e espanto *com* e *sobre* a instância espectral.

Criando uma *práxis* que adentra territórios sensoriais e reflexivos como modo de gerar afetos ao espectador, Bassi se autodenomina como bufão, localizando-se em um campo expandido da bufonaria, uma vez que ele se afasta do entendimento e da prática da atuação bufa desenvolvida pelos estudos teatrais ao longo do século XX que acabaram localizando – e limitando – o jogo do bufão como técnica atoral de criação e também de treinamento com a máscara teatral.

Além disso, o artista, embora dialogue com algumas dessas questões, não restringe seu trabalho ao olhar histórico-cultural tradicionalmente associado aos bufões, figuras excêntricas que perpassam a história da humanidade transitando pelos territórios das deformidades corpóreas e das condições desviantes em relação à normatividade. Essa condição marginal gerava a abertura necessária para que esses homens e mulheres abordassem de maneira agressiva e sarcástica os acontecimentos do mundo à sua volta, em discursos corrosivos que carregavam pulsões desestruturantes sobre crenças, hierarquias e relações de poder.

Apresentando-se de maneira não convencional para um bufão, geralmente de terno e gravata, Bassi investe no contraste entre sua aparência formal e suas ações ridículas e provocativas. Ele não perde, contudo, os traços comportamentais e ideológicos que caracterizam a bufonaria, como a comicidade ácida e agressiva, capaz de expor vicissitudes e zombar das porções degradadas do homem e das instituições.

Criando modos de fazer muito específicos sobre a bufonaria, Bassi amplia as fronteiras da ação bufa, operando o que parece apontar para uma contaminação entre suas obras artísticas e as lógicas subversivas do bufão. Arriscando o desenvolvimento de experiências cênicas ancoradas no escárnio de valores e crenças instituídas, este artista tem se destacado nas últimas

décadas como um dos mais instigantes criadores da cena mundial, dando passagem em seus trabalhos às potências contestadoras e instáveis da comicidade.

O encontro com as práticas artísticas de Bassi surgiu durante minha pesquisa de Mestrado, realizada junto ao PPGAC/UNIRIO, entre os anos de 2011 e 2013, e que resultou na escrita da dissertação *Palhaço e Transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões*¹.

Partindo da minha experiência de atuação como palhaço de hospital² e das relações vislumbradas acerca do contágio entre o jogo do palhaço e as capacidades transgressivas que o permeiam, a escrita dissertativa objetivava estabelecer olhares e diálogos com o campo da palhaçaria, buscando entender de que maneiras a transgressão poderia se dar nessa linguagem artística, analisando seus desafios, limites e modos de fazer.

Carregando uma constituição marginal por sua inadequação, o palhaço torna-se risível pela heterogeneidade que presentifica, transitando por terrenos como o ridículo, a própria fraqueza do artista que lhe dá vida e os comportamentos desviantes em relação aos padrões normativos. É por meio do inesperado de suas ações, excêntricas e inadequadas, que a comicidade é gerada. A partir de suas instâncias transgressivas, a palhaçaria coloca artista e espectador em contato com aberturas possíveis à experiência da diferença, pois, é na fragilidade dos encontros que a arte do palhaço possibilita ao indivíduo experimentar-se outros, violando a ordem estabelecida de comportamentos reguladores e funcionais.

Todavia, as artes da cena têm se deparado com o esvaziamento das capacidades de violação da atuação do palhaço, inserida em processos de domesticação do riso. A utilização da palhaçaria não como um caminho de criação crítica, mas como um reforço das normatividades instituídas, tem sido acirrada por sua incorporação pela cultura de massa. Neste âmbito de enfraquecimento, o palhaço vai sendo absorvido em perspectivas

¹ Dissertação defendida em setembro de 2013, no PPGAC/UNIRIO, orientada pela Prof^a. Dra. Tatiana Motta Lima.

² Atuei como palhaço de hospital de agosto de 2010 a novembro de 2012 no Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, coordenado pela Professora Dra. Ana Achcar na Escola de Teatro da UNIRIO.

domesticadas e dóceis, em processos de simplificação e banalização que acabam por contaminar, também, o âmbito da pedagogia e criação cênica.

Recaindo em dinâmicas de docilização, os palhaços se tornam figuras obedientes, submetidas, úteis às normas e aos padrões do “politicamente correto”. Logo, a experiência da diferença vai sendo perdida na palhaçaria, que vai se tornando cada vez mais apreendida e conformada, ligada aos mecanismos de sujeição e às ilusões de representação identitária.

Vão sendo deixadas de lado, assim, as obscuridades do indivíduo, como a agressividade, a provocação e a crueldade, características capazes de instaurar uma experiência cênica desestabilizada e incerta. Isso acaba por dar lugar a palhaços incapazes de mobilizar ou gerar fluxos de afetos e estranhezas no jogo com o espectador.

Dessa forma, verifiquei ao longo da pesquisa de Mestrado que nenhuma instância da palhaçaria está resguardada do enfraquecimento proveniente da docilização, que poderia ocorrer independentemente dos locais onde se desse a atuação do palhaço, fosse no circo, no teatro, no hospital ou na rua. Essa problemática de diminuição de intensidades afeta, inclusive, as práticas pedagógicas relacionadas à palhaçaria.

Por seu caráter pessoal e autoral, o palhaço está vinculado às fragilidades do intérprete, à ampliação dos seus defeitos e inadequações, na investigação de naturezas cômicas que apontam para a hilaridade do próprio homem e das ordens sociais. Contudo, em nome dessa personalidade, por vezes os percursos formativos e as técnicas atorais acabam por direcionar e reduzir a palhaçaria a perspectivas identitárias, na busca por um ‘eu-essência interior’ que seria desvelado como a expressão da porção mais autêntica daquele indivíduo, quando o seu palhaço revelaria, assim, a sua suposta “verdadeira” natureza.

O esforço de descoberta de uma interioridade ocasiona um processo de limitação dessa figura cômica, enfraquecendo suas intensidades relacionais pela determinação de características fixas e identitárias, na busca pela aderência a esse suposto “dentro” através das práticas com o palhaço, neutralizando as potências da instabilidade. Portanto, as investigações e os exercícios que se debruçam sobre as práticas transgressivas na palhaçaria

assumem um potencial de resistência necessário à problematização dos processos de banalização e esvaziamento que incidem sobre esta 'técnica'.

Abrindo ao intérprete cênico fissuras capazes de gerar comicidade, em dinâmicas de composição e decomposição, o palhaço vive no (e do) encontro com a alteridade, experimentado através de instabilidades. Dessa forma, as forças transgressivas na arte da palhaçaria assumem um caráter de criação artística, de abertura à experiência, de exercício de violação das identidades que assujeitam e conformam o próprio palhaço e também seu espectador.

Pude perceber, ainda durante os estudos do Mestrado, que o tensionamento entre as qualidades transgressoras, bem como os perigos que rondam seu esvaziamento constituem um jogo de forças que é inerente à arte da palhaçaria, e que nunca estará definitivamente resolvido, o que aumenta ainda mais a necessidade de olhares e reflexões sobre o tema.

Se o risível do palhaço pode constituir um mecanismo criador de incertezas questionadoras, em sua capacidade desestruturadora da rigidez de normas e valores, a investigação desses processos de violação e seus limites se dará no corpo de cada artista, processo que é gerado e, ao mesmo tempo, cria a própria maneira como aquele indivíduo entende e vê o mundo.

Pensando nas intensidades e problemas que perpassam a palhaçaria e a comicidade, a pesquisa de Mestrado estabeleceu a interlocução com o campo das práticas artísticas do palhaço norte-americano Jango Edwards, do bufão Leo Bassi e do ator brasileiro Luiz Carlos Vasconcelos, que dá vida ao palhaço Xuxu, dedicando um capítulo ao trabalho de cada artista.

Objetivando analisar, a partir de registros de suas atuações, como ocorrem maneiras possíveis de dar corpo à passagem das dinâmicas transgressoras na efemeridade da prática cênica, a escrita dissertativa se deparou com processos incertos, em embates de forças capazes de operar a desestabilização daqueles que comungam da experiência cênica, ou seja, o espectador e o artista que atua.

Nesse contexto, fui me surpreendendo com a multiplicidade de práticas artísticas desenvolvidas por Bassi, criador que investe num fenômeno cênico desestabilizador, gerando suas provocações a partir de jogos que evocam o

medo e a razão da plateia, características instigantes que já se apresentavam no percurso do Mestrado como um fértil e complexo campo de investigação.

Pela diversidade de estratégias utilizadas em suas ações – e que ocasionam a criação de produtos artísticos muito distintos entre si, como espetáculos teatrais, intervenções urbanas e, até mesmo, a criação de uma igreja – vi nascer o desejo e a necessidade de dar continuidade à pesquisa, dedicando quatro anos de estudo ao trabalho deste bufão.

Deslocando minhas lentes de análise e observação do território da palhaçaria para o âmbito da bufonaria, busquei adentrar cada vez mais nas particularidades, potências e problemas criados por Bassi ao (e no) fenômeno cênico. Ativando desdobramentos outros à minha trajetória de aprendizado, o diálogo teórico-analítico com os processos de criação de Bassi passou a apontar para a necessidade de produção de reflexões entre os modos de articulação e atritos existentes entre as instâncias da bufonaria e da política, interação de limites tênues, por vezes ambíguos, gerando discussões que se apresentam como de grande importância à pesquisa nas artes da cena.

Vivemos um momento singular da história mundial, quando golpes à ordem democrática e problemáticas econômico-sociais contaminam e inflamam multidões a tomar o espaço público como forma de passagem a anseios e revoltas. Seja em protestos nas ruas da Bulgária, do Brasil ou da Turquia, temos assistido (ou nos integrado) cotidianamente a tentativas de tomada de posição dos sujeitos que compõem os processos democráticos, clamando, muitas vezes com a força explosiva da violência, por reinvenções e relações mais participativas entre o cidadão e a vida política.

Nesse contexto, defendo como urgente o desenvolvimento de reflexões críticas sobre a arte que se faz hoje, pensando-se suas articulações e possíveis camadas políticas, pela força latente que as práticas artísticas podem instaurar enquanto espaço de diálogo, intervenção e desconstrução nas percepções dos indivíduos.

Nesse panorama de dinâmicas e discussões, a análise dos modos de fazer de Bassi indica a presença de práticas artísticas dissidentes, capazes de gerar eventos cênicos instigantes, produzindo um importante campo de estudos a artistas e pesquisadores interessados nas nuances e potências que

permeiam o embaralhamento de fronteiras entre fenômenos de natureza política e *práxis* artística.

Assim, a presente tese realizará o intercruzamento entre a análise das práticas artísticas de Bassi e a produção de reflexões acerca das dimensões políticas e performativas operadas pelo artista. Nesse sentido, serão produzidos diálogos que ajudem a iluminar e problematizar o processo analítico sobre as atuações deste bufão, estabelecendo zonas de contato e fricção, sobretudo, com o pensamento de Jacques Rancière (1996). Entendendo a dinâmica política numa perspectiva intersubjetiva de instauração de modos de subjetivação, este autor defende que a política privilegia a constituição de experiências desviantes do sujeito frente à repartição de identidades, funções e capacidades dos indivíduos, cada qual ocupando seu lugar, com seu estatuto social definido e governável.

Esta pesquisa estabelecerá uma relação dialógica entre a filosofia de Rancière e as atuações de Bassi, as quais operam pela ordem do transbordamento dos territórios normativos. Pelas estratégias que evocam, chegando a tangenciar o ativismo político, entendo que a *práxis* cômica de Bassi cria redes de deslocamento que oscilam entre as configurações que Rancière (2012, p. 53) nomeia como “modelo pedagógico da eficácia da arte” e as perspectivas de associação/dissociação.

Segundo o autor supracitado, o modelo de eficácia da arte pressupõe a existência de um *continuum* entre a obra artística e a percepção de determinada situação, espécie de mote pedagógico que conduziria o espectador a um conjunto de saberes transmitido pelo artista. Haveria aqui uma relação causal na qual o espectador/observador se depara com certa organização dos signos sensíveis que ocasionaria uma leitura previamente desejada pelo criador da obra artística.

Por outro lado, numa perspectiva emancipatória, Rancière (2012) destaca a capacidade que o teatro contemporâneo possui de gerar constituições porosas entre a instância do evento cênico e a instância espectral, um *entre* que é formado por aproximações e distâncias. Experiência que não é passível de apropriação inequívoca ou controle de causas e efeitos, seja por parte do artista, seja pela plateia, devido à

imprevisibilidade de seus jogos de associação e dissociação, em dinâmicas que são flutuantes e vazadas.

Dessa forma, a tese investigará as atuações de Bassi partindo do pressuposto de que elas constituem um campo híbrido à experiência política, criando um território de passagem entre uma cena de vocação doutrinadora relacionada ao engajamento político e experimentações artísticas de ordem ampla e instável, capazes de criar dúvida e incerteza no espectador. O bufão sob análise provoca o embaralhamento das zonas fronteiriças entre uma e outra instância, zombando da própria fricção atinente ao seu tangenciamento.

Além disso, pensando nas estratégias cênicas desenvolvidas por Bassi, que provocam a mobilização tanto do corpo do bufão como de seus espectadores, identifico em seu trabalho artístico uma dimensão performativa, o que aproxima esta investigação dos conceitos defendidos pela pesquisadora Josette Féral em relação ao chamado *teatro performativo*.

De acordo com Féral (2010), as criações cênicas performativas ultrapassam seus valores mimeticamente representativos, instaurando a força do real na cena, em modos de fazer que reivindicam ao fenômeno cênico seu caráter de evento, de constituição vazada, operada na fluidez do trânsito de afetos, num jogo cujo princípio potencial “[...] não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido.” (FÉRAL, 2008, p. 205).

Inspirada pela multiplicidade de estratégias e ações artísticas de Bassi, esta pesquisa busca abordar seu objeto a partir da transversalidade, arriscando vínculos, mesmo que precários, com o pensamento de autores cujo encontro foi surgindo como necessário na lida diária com as obras do bufão. Um dos meus maiores desafios residiu em deixar que a *práxis* de Bassi indicasse caminhos ao processo analítico, pondo em convivência a prática teórica e a prática artística na busca por pistas e chaves de leitura que emanassem das obras e permitissem pensar a criação do artista.

Este estudo adotou como ponto de partida algumas perguntas iniciais surgidas pela observação das experiências artísticas singulares de Bassi, como: Quais são os limites e problemas enfrentados pelo artista na criação de

obras atravessadas e/ou inspiradas pela bufonaria? O que Bassi entende como a atuação de um bufão? Que relações é possível estabelecer entre a bufonaria desenvolvida por Bassi e uma cena de dimensões políticas e performativas?

Nesse contexto, esta investigação será marcada pelo encontro com interlocutores teóricos que entraram mais recentemente em minha formação como pesquisador. Aqui os tensionamentos existentes entre arte e política (Agamben, Rancière, Pelbart e Caballero), a instauração de eventos cênicos performativos (Féral, Fernandes), além de vínculos possíveis com a alteridade e a arte relacional (Bourriaud) serão abordados.

Buscando evitar a utilização desta base teórica numa perspectiva funcional que “cole” conceitos ao objeto da pesquisa, será empreendido aqui o esforço de realizar aproximações com alguns dos pensamentos e conceitos cunhados pelos autores citados, tentando estabelecer relações e zonas de atrito que venham ora ajudar a esclarecer a investigação, ora problematizá-la.

Ressalto que esta pesquisa não procura por enquadramentos fixos ou respostas inequívocas às questões evidenciadas pelo estudo, mas meu desejo como artista-pesquisador foi construir embates de forças que operem de forma dinâmica com a complexidade da *práxis* de Bassi.

Ainda metodologicamente, posso dizer que busquei realizar um amplo levantamento de material bibliográfico desenvolvido por outros pesquisadores sobre as obras de Leo Bassi, bem como reuni trechos de entrevistas e falas que o artista concedeu a periódicos brasileiros, bem como espanhóis, os quais foram traduzidos na medida de sua utilização no processo investigativo do presente estudo. Também realizei uma breve entrevista com o artista, quando de sua passagem pela cidade do Rio de Janeiro, em 2014, material que consta no Anexo A desta pesquisa e ajuda a lançar olhares sobre sua *práxis*.

Nesse percurso, traduzi e analisei, ainda, trechos do único livro de sua autoria – *La Revelación* (2007), obra em língua espanhola sem previsão de lançamento no Brasil, onde o artista desenvolve reflexões sobre seu ofício e que traz a dramaturgia do espetáculo teatral homônimo.

Apesar de ser reconhecido internacionalmente pelo tratamento crítico e provocativo que dá a suas atuações³, é de admirar a escassez de estudos e pesquisas dedicados à investigação das ações artísticas de Bassi. Destaco que, até o presente momento, não encontrei nenhuma publicação, nacional ou estrangeira, que se dedique exclusivamente à análise das práticas deste bufão. Além disso, também no âmbito da pesquisa acadêmica em arte, achei poucos estudos que abordem os complexos eventos cênicos engendrados por Bassi⁴.

Confrontarei o atravessamento crítico do material coletado com a análise de obra a partir da observação das ações e espetáculos de Leo Bassi, através de registros videográficos retirados de sítios da web e/ou colhidos em apresentações deste bufão em solo brasileiro.

Busco em minha investigação a criação de uma perspectiva cartográfica, nas dinâmicas apontadas por Passos, Kastrup e Escóssia (2009), entendendo a pesquisa não como método a ser aplicado ou como procura por possíveis “essências” a *práxis* de Bassi. Enfrento com a presente pesquisa o desafio de acompanhar percursos, experimentar movimentos e criar aberturas para processos de ressignificação no encontro vivo com as obras, lugar de passagem em que a busca por rigor e precisão não deve ser confundida com fechamento ou exatidão de sentidos.

Mais do que analisar as ações de Bassi com o intuito de sistematizar o *que* ele faz, meu interesse reside na observação de *como* ele constrói seus processos e produtos artísticos – perguntas que não possuem respostas finais, mas que devem ser refeitas e respondidas em um enfrentamento corpo a corpo com cada trabalho.

Assim, o objetivo desta tese de doutoramento aponta para a articulação e o levantamento de problemas e modos de fazer observados a partir do trabalho do bufão sob análise, cuja discussão considero como necessária às

³ O sítio da web do artista traz uma extensa lista de prêmios recebidos por Bassi, como os Prêmios de Crítica em Barcelona, Munique e Cannes, bem como os prêmios *OBIE Off Broadway Award* (Nova Iorque), *Moers Comedy Festival* (Alemanha), *Just For Laughs Festival* (Canadá) e Nariz de Ouro (Espanha), entre outros. Esta pesquisa não encontrou as datas das premiações. Fonte: <<http://www.leobassi.com/biografia.html>>. Último acesso em 23 jan. 2018.

⁴ Cito as interessantes teses de doutoramento de Kasper (Unicamp, 2004) e Dorneles (PUC/SP, 2009), mas que não chegam a dedicar nem um capítulo inteiro ao trabalho de Bassi. Esta pesquisa somente encontrou uma dissertação de Mestrado dedicada a este bufão, defendida na Universidade de Lisboa, denominada *Leo Bassi: um bufão contemporâneo* (CABRAL, 2013).

artes da cena. Neste percurso, o estudo encontrará questões como: os limites éticos da comicidade, os dispositivos de poder e sua participação na produção do desejo, bem como a particularidade de práticas artísticas capazes de gerar lógicas desviantes e se constituir em *lócus* de deslocamentos políticos.

A tese se inspira, ainda, no convite proposto por Fabião (2015) a respeito da pesquisa nas artes da cena: minha produção textual se apresenta não como um conjunto de reflexões *sobre* o trabalho de Leo Bassi, mas se constitui numa tentativa de escrever *com* o trabalho de Bassi, *por meio* dele, *a partir* dele – e, no embate corpo a corpo com meu objeto, enfrentar também o desafio de criar uma investigação *apesar* dele, sem fugir de uma perspectiva crítica necessária que permita o aparecimento de vozes dissonantes e o levantamento de problemas – éticos e estéticos – encontrados nas obras deste bufão.

Dessa forma, em seu capítulo primeiro, esta pesquisa buscará uma aproximação com os entendimentos de Bassi acerca do que consistem as operações de um bufão na contemporaneidade, já vislumbrando algumas de suas dimensões políticas e performativas. Em minha análise abordarei o espetáculo teatral *Instintos Ocultos* (2011), um dos trabalhos mais antigos de Bassi⁵, em que ele investiga cenicamente o medo.

De acordo com as palavras do próprio artista, no início da apresentação, as suas provocações nesse trabalho objetivavam romper com a normalidade, romper com o conformismo em ações que despertassem a vitalidade de instintos obscuros no público e nele mesmo. Nesse sentido, ele vai construindo cenas que envolvem gestos extremos como explodir alimentos e latas de refrigerante no palco, cujos resquícios resvalam sobre os espectadores, além de ameaçar colocar fogo no edifício teatral como um gesto derradeiro de um artista que se vê diante da impotência de um mundo cada vez mais inerte em relação aos processos de sujeição.

Bassi finaliza a apresentação deste espetáculo se despindo e despejando quatro litros de mel sobre seu corpo, que será alvo de penas que

⁵ Segundo o sítio do artista, as primeiras apresentações de *Instintos Ocultos* datam de 1993, espetáculo que realizou temporadas em países como Brasil, Itália, Espanha, Argentina, Noruega, Áustria e Portugal. Em dezembro de 2011, Bassi apresentou este trabalho, no Rio de Janeiro, durante o *Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro 10*.

cairão do teto e o transformarão numa espécie de homem animalizado. Outrora detentor do poder de provocar e desestabilizar a assistência, operando com intensidades cômicas e jogos racionais, o bufão finda a apresentação com a inversão desses processos, oferecendo sua própria corporeidade ao exercício grotesco da (auto)zombaria.

O segundo capítulo da tese tratará da ação mais recente de Bassi, a *Igreja Patólica*, criação paródica sobre o Catolicismo, bem como o espetáculo teatral *La Revelación*, investigando as relações entre o grotesco e a profanação, pensando as estratégias de paródia e sátira desenvolvidas pelo artista em relação ao controverso tema da religiosidade. Ademais, desenvolverei reflexões sobre os limites éticos em processos cômicos que fazem da subversão de normas e valores sua força motriz.

Bassi estreia *La Revelación – En el nombre de la razón*, em 2006. Esse é um de seus trabalhos mais polêmicos, no qual o bufão aborda temas da teologia judaico-cristã, tratando de dogmas e contradições relacionados à Bíblia e ao cristianismo. O artista inicia o espetáculo com uma sátira litúrgica, vestido de papa católico, falando sobre pontos nebulosos do Catolicismo como a Inquisição e a catequização forçada de povos indígenas, enquanto benze e distribui preservativos aos espectadores.

A própria cenografia e os adereços desta obra teatral também se utilizam de elementos cênicos relacionados ao cristianismo, como uma grande cruz cenográfica preenchida por luzes coloridas que piscam ao som de música de boate.

Este espetáculo fora alvo de inúmeros protestos de organizações políticas e religiosas espanholas, que chegaram ao seu auge em março de 2006, quando um funcionário do teatro onde o espetáculo estava sendo apresentado encontrou uma bomba caseira com cerca de um quilo de explosivo conectada a um galão cheio de gasolina. Artefato deixado no espaço que separava o camarim de Bassi de uma plateia com trezentas pessoas, a bomba já se encontrava acesa, sendo desativada pouco antes que provocasse maiores danos físicos.

Bassi retomou as críticas sarcásticas à Igreja Católica por meio de sua *Igreja Patólica* ou *Patolicismo*, fundada seis anos depois do atentado, em

novembro de 2012. O bufão afirma se tratar de uma autêntica religião que sacraliza o humor e o riso. O culto ao Deus Pato, divindade simbolizada por um pato de borracha amarelo⁶, vem reivindicar valores como a humildade e o caráter lúdico, constituindo-se de maneira a evitar qualquer idolatria ou intolerância. Por meio da criação do Patolicismo, Bassi faz um elogio a filósofos como Voltaire e Kant, defendendo o exercício da dúvida contra os obscurantismos, os totalitarismos e as superstições.

O capítulo terceiro desta tese busca refletir sobre o contágio entre arte e ativismo, analisando a ação *Bassibus* com o objetivo de pensar as estratégias do bufão na criação de uma obra que intervém no espaço público através de uma excursão de caráter relacional e vocação política.

Destacado pelo artista como uma ação de “turismo político”, o *Bassibus* consiste em um ônibus especialmente preparado para levar espectadores “ao pior de Madri”, num passeio ciceroneado por Bassi. De 2004 a 2014, o bufão realizou diversos roteiros do *Bassibus*⁷, conduzindo os espectadores por aberrações urbanísticas, desastres ecológicos e escândalos imobiliários ligados a denúncias de gentrificação e corrupção na Espanha, país onde o artista mora.

Defendido por seu criador como um misto de jornalismo, espetáculo, política e provocação, a primeira viagem do *Bassibus* foi organizada às vésperas da eleição espanhola de março de 2004, pois, segundo o que o bufão escreve em seu blog: “Percebendo o estado desencorajado da oposição na Espanha, o *Bassibus*, em sua humilde proposta, pretende reavivar o espírito rebelde e crítico sem o qual a democracia não pode se desenvolver.”⁸

Por fim, o quarto capítulo da tese está focado em meu desejo e necessidade de empreender desdobramentos artísticos ao presente estudo,

⁶ A utilização do pato amarelo no trabalho de Bassi remonta ao ano de 2010, quando o artista realizou diversas ações com um pato inflável de quarenta e cinco metros de circunferência, e em nada tem a ver com a apropriação do pato pelas manifestações ocorridas no Brasil, no ano de 2016, em apoio ao *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff.

⁷ Em seus dez anos de existência, foram realizadas dez viagens do *Bassibus*, com cerca de cinquenta passageiros a cada deslocamento, sendo incluídas cidades como Barcelona e a ilha espanhola de Lanzarote. Maiores informações sobre o *Bassibus* podem ser obtidas no site do artista. Disponível em: <<http://www.leobassi.com/bassibus/index.html>>. Último acesso em 26 jan. 2018.

⁸ “*Constatando el estado desanimado de la oposición en España, el BassiBus, en su humilde propuesta, pretende reavivar el espíritu rebelde y crítico sin el que la democracia no puede desarrollarse.*” Tradução minha a partir do sítio supracitado.

tendo em vista a articulação da produção do conhecimento teórico e prático como zonas de contaminação necessárias no âmbito da pesquisa em artes. Inspirado pelas reflexões geradas no encontro com o trabalho artístico de Bassi, tenho me dedicado à criação de ações performativas realizadas em eventos artísticos e/ou acadêmicos, na tentativa de dar corpo a práticas interdisciplinares ou, mesmo, indisciplinadas a partir da bufonaria.

Destaco que o intuito dessas obras – e de sua apresentação nesse capítulo – não consiste na aplicação de fórmulas, metodologias ou paradigmas observados nas atuações de Bassi, mas, ao contrário, meu esforço é o de transmutar o evento cênico-performativo em superfície sensível que se deixe afetar e misturar por perguntas, problemas e práticas operadas por aquele bufão – como jogos cômicos provocativos, tensionamentos na relação ator/espectador/participante e (des)conexões político-performativas.

Analisando três ações performativas e uma videoperformance criadas como um desdobramento que, com o tempo, foi se apresentando necessário à presente investigação, o último capítulo desta tese mantém como foco um dos problemas levantados na pesquisa: a instabilidade que atravessa o encontro com a alteridade. O outro aqui é tanto aquele presentificado pelo estudo aprofundado que fiz da *práxis* de Bassi, como a figura do espectador/participante em minhas ações.

Ressalto que esta tese não pretende realizar um inventário da carreira de Bassi e, portanto, a extensa criação artística deste bufão não será abarcada em sua totalidade, nem as obras artísticas aqui analisadas serão tratadas em ordem cronológica.

A seleção dos trabalhos de Bassi que serão objeto de estudo surge da tentativa de criação de um panorama que inclui obras muito diversas entre si e que, ao mesmo tempo, colocam em movimento princípios como a provocação do espectador, a subversão de valores e instituições por meio da arte e o atravessamento do fenômeno artístico bufo sobre as instâncias que deseja criticar, num jogo de excessos e instabilidades.

Logo, devido à importância dos fenômenos cênicos produzidos pelo bufão em análise, o enfrentamento deste campo de reflexão se mostra como necessário e fundamental, tanto em relação a meu processo de aprendizado

como artista-pesquisador, como no tocante ao desejo de que esta tese possa contribuir para a produção do conhecimento na área das artes da cena e aos estudos relacionados a esse artista em particular. Que a relação inquieta que Bassi desenvolve em relação à bufonaria e à arte sirva de inspiração e de mote criador para outras inquietações e percursos.

1 BUFONARIA COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIA E INTERLOCUÇÃO

Programa Performativo nº 1: Entre ovos e medos / ou O *Performer* agora é Deus.

O artista entra descalço na sala, trajando calça de moletom e blusa branca. Ele liga uma câmera filmadora sobre um tripé que está localizado em um dos cantos da sala. Ele pede que os espectadores se distribuam pelo espaço de maneira confortável.

O artista inicia a leitura em voz alta do Contrato Performativo:

1 – O artista está presente.

2 – O artista traz consigo uma caixa de ovos.

O artista pega um ovo cru, mostra o alimento aos espectadores e imediatamente quebra o objeto em sua própria cabeça. Som seco de casca se partindo. Gema e clara escorrem pela parte superior de sua cabeça, sujando a blusa branca que ele veste. O chão recebe resíduos do ovo quebrado.

3 – Os ovos são reais.

4 – O objetivo deste dispositivo é quebrar dois ovos reais na cabeça de um dos espectadores / participantes.

5 – O artista gentilmente concederá aos participantes a escolha de duas opções de ação / participação:

5.1 – Após a leitura dos termos deste contrato, o artista iniciará uma contagem progressiva, do número 1 (um) ao número 60 (sessenta). Durante a contagem é facultado ao participante se retirar da sala, desistindo da sua participação e se resguardando da condição de vítima em potencial.

5.2 – A permanência do participante no interior da sala implica na anuência tácita do sujeito às regras do presente dispositivo, tornando-se automaticamente uma possível vítima. Ou seja, ao permanecer no interior da sala você estará outorgando o direito ao artista, no caso, eu, André Rodrigues,

a quebrar 2 (dois) ovos em sua cabeça. Não se engane, o artista, no caso, eu, não se furtará à utilização deste direito no momento em que julgar oportuno.

5.3 – O artista e a instituição em que este dispositivo está sendo realizado NÃO SE RESPONSABILIZAM por eventuais danos à: indumentária, cabelo ou a quaisquer elementos que o participante carregue em seu corpo e que possam ser danificados pela sujeira dos ovos.

5.4 – É facultado ao participante retirar, durante a contagem, quaisquer elementos que ele deseje resguardar da eventual sujeira. A nudez dos participantes também está autorizada – desde que realizada durante a contagem.

5.5 – A decisão de cada participante em sair da sala é de caráter individual e será amplamente respeitada. Contudo, ressalte-se que o ato de sair da sala denota que, neste momento, seu medo foi maior do que a sua curiosidade.

Nota 1: Dica aos participantes: caso você não deseje receber os ovos em sua cabeça, haja da seguinte maneira: quando o artista se aproximar de você, comporte-se como se nada estivesse acontecendo. Permaneça com o corpo relaxado, porém imóvel, e mantenha sua respiração constante. Controle-se e mantenha o rigor. SUA SEGURANÇA DEPENDE DISSO. Em hipótese alguma corra. Movimentos bruscos, internos ou externos, ou o menor indício de: ansiedade, medo, indignação ou transgressão às normas do dispositivo dispararão automaticamente a quebra dos 2 (dois) ovos.

Nota 2: Olhar nos olhos do artista está amplamente autorizado, mas ATENÇÃO: não tente despertar a simpatia ou a cumplicidade do artista, pois o estabelecimento de relações forçadas ou vitimizações será imediatamente punido com a quebra dos ovos.

Nota 3: O espanhóis dizem que, ao passar por um momento de tensão, a pessoa fica com “*lo culo estrecho*”. Uma câmera ao fundo da sala está registrando exatamente a particularidade deste momento que você está vivenciando.

Nota 4: Caso você seja a vítima contemplada com a quebra dos ovos, não se sinta chateado nem especial, este infortúnio é a mera conclusão das regras do dispositivo, regras aceitas por você. “Futura vítima, nem eu nem a arte contemporânea temos nada contra você. Como dizem os norte-americanos: SHIT HAPPENS – nota do tradutor: MERDA ACONTECE”.

Nota 5: “A alegria de uns é a tristeza de outros”. (Dito popular, autor desconhecido, sem número de página).

6 – A contagem se inicia agora. Exerça com consciência seu direito de escolha e respeite seus limites. Boa sorte a todos nós. Axé.

O artista inicia a contagem do número 1 (um) ao número 60 (sessenta).

**Algumas reações coletadas dos espectadores/participantes (Rio de Janeiro, setembro de 2014):* Durante a leitura alguns riem, outros gargalham. Alguns sorriem incrédulos. Durante a contagem uma participante cruza a sala e volta sem blusa e sem acessórios, trajando sutiã e o mesmo short branco que já vestia. Durante a contagem alguns saem da sala. Ainda durante a contagem, um participante tira a camisa, tira a calça e deita no chão de cueca, permanecendo de olhos fechados. Outra participante caminha pensativa, muda de lugar, ameaça tirar a blusa, desiste, e termina imóvel.

***Outras reações registradas em nova realização da ação (Porto Alegre, julho de 2015):* “- Ah, isso já é demais!” (uma jovem de cerca de vinte anos de idade sai batendo a porta da sala durante a contagem). Três rapazes tiram a roupa, ficando só de cueca, e voltam a permanecer imóveis, olhar impassível rumo ao horizonte. “- Eu gostaria de perguntar por que você me escolheu... Eu fiz alguma coisa que causou... que te influenciou? Por que eu? Eu queria saber...” (uma senhora que aparenta ter mais de sessenta anos indaga, após a conclusão da ação).

O contrato performativo citado foi por mim desenvolvido como exercício de encontro e contágio entre as investigações da presente tese de doutoramento e a *práxis* do bufão Leo Bassi. *Entre ovos e medos* visa contaminar as relações entre o *corpus* da pesquisa e a minha própria carne de artista-pesquisador, buscando uma reflexão em ação, que caminhe junto com o ato da escrita.

Partindo da dupla definição de corpo desenvolvida por Espinosa, e defendida por Deleuze (2002) – segundo a qual um corpo não é definido por sua forma, órgãos ou funções, mas por duas perspectivas concomitantes: tanto

pelas relações de velocidades diferentes entre as partículas que o compõem, em dinâmicas de repouso e movimento, acelerações e lentidões; como, em outro viés, é constituído um corpo por seu poder de afetar e ser afetado, pelos afetos⁹ de que o corpo é capaz – o *Programa Performativo n° 1* objetiva investigar que mudanças de velocidades e afetos podem ser geradas no corpo do espectador através de uma ação de provocação, mesmo que a ação provocadora consista em uma proposição muito simples como a possibilidade de o participante ser atingido por dois ovos crus.

Criada a partir da noção de *programa performativo*,¹⁰ esta ação busca a instauração de um *corpus* de experimentação em seu encontro com a alteridade. Tentativa de ativar experiência pelo afeto e criação de corpos tanto para mim, enquanto propositor e mediador da obra, como para os que a recebem – seja como espectadores, participantes ou até coautores – esta ação visa compor camadas de experienciação que movimentem noções como “[...] risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem.” (FABIÃO, 2011, p. 240).

O desejo de iniciar este capítulo falando brevemente sobre *Entre ovos e medos* – cuja análise será realizada no último capítulo da tese – vem do compartilhamento entre as questões que moveram a criação desta ação e as dúvidas a serem aqui investigadas. Desse processo, fazem parte perguntas disparadoras como: a partir da observação das experiências artísticas singulares de Leo Bassi, e inspirado por elas, do que estou tratando ao falar de bufonaria? O que Bassi entende como a atuação de um bufão? Que relações é possível estabelecer entre a bufonaria desenvolvida por Bassi e uma cena de caráter político e performativo?

Buscando o enfrentamento destas questões, as próximas páginas se deixarão atravessar pela análise de trechos do espetáculo *Instintos Ocultos*

⁹ Este estudo entende o afeto a partir da teoria deleuziana como as afecções do corpo que aumentam ou diminuem sua potência de agir, em fluxos de forças em dinâmica constante de devir e transformação (DELEUZE, 2002).

¹⁰ Segundo Fabião, a palavra-conceito *programa* surge do encontro entre seus estudos e o texto *Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos* de Deleuze e Guattari (1999), na ideia de que um performer não se lança necessariamente à improvisação, mas, ao contrário, cria um programa e se programa para sua realização como “[...] um conjunto de ações e regras previamente estipuladas e claramente articuladas a ser cumprido pelo artista, pelo público ou por ambos [...] enunciação verbal com alta voltagem performativa, um gerador de experimentação psicofísica.” (FABIÃO, 2011, p. 240).

(2011), obra teatral em que Bassi investiga o medo dos espectadores, realizando diversas ações de provocação relacionadas à assistência¹¹ e que evidenciam características importantes à observação das práticas deste artista, como a sua relação particular com a bufonaria, bem como suas estratégias irônicas e instigantes de criação cênica.

1.1 Histórias de bufão

Sentado em uma poltrona vermelha, localizada ao centro do palco sobre um tablado composto por três degraus de madeira, os espectadores podem ver um senhor branco, calvo, cerca de sessenta anos de idade, vestindo um terno escuro que contrasta com sua camisa branca e gravata vermelha. Por trás de grandes óculos de armação preta, ele olha fixamente para a plateia.

Do alto dessa espécie de trono, que indica poder e austeridade, Bassi inicia sua fala de forma calma, com algumas breves pausas, mantendo uma postura séria, sempre fitando os espectadores. A ausência de movimentos bruscos e a pouca luminosidade ajudam a compor uma atmosfera sombria. O artista começa a narrar, então, sobre o momento em que descobrira ser um bufão.

Passando parte de sua infância na Itália, nos idos anos cinquenta, a principal diversão das crianças na época consistia, segundo ele, em ir todo domingo à praça da cidade, acompanhadas pelos pais, com o intuito de jogar migalhas de pão aos pombos. Meninos e meninas passavam a semana juntando os restos de alimento para distribuí-los às aves durante o passeio dominical, quando vestiam suas melhores roupas, grande momento de divertimento da semana. E o pequeno Leo Bassi, então com sete anos de idade, achava aquela situação terrivelmente chata e sem sentido.

Em sua narrativa, Bassi conta aos espectadores que a primeira tentativa de subversão daquele ritual, ao mesmo tempo familiar e social, fora jogar aos pombos, de uma só vez, todo o pão acumulado ao longo da semana.

¹¹ Termo utilizado em sinonímia à espectação, alusão à dimensão convival do fenômeno cênico que implica na presença daqueles que assistem à cena.

Ocasionalmente grande alvoroço nos pássaros, este primeiro ato de inconformidade com o tédio lhe ocasionara uma reprimenda de sua mãe, pois os pedacinhos de massa deveriam ser jogados paulatinamente ao longo das horas, um de cada vez, para que durassem por toda a tarde de domingo. Bassi destaca aos espectadores que, embora essa atitude possa parecer banal, nos anos cinquenta aquilo fora revolucionário, pois nenhuma criança até então havia agido daquela maneira, desviando da normalidade.

De forma bem-humorada, ele destaca que estudara durante meses o modo de agir dos pombos e que estes são animais da pior espécie, pois, se um menino joga uma pequena migalha de pão, o pombo começa a comê-la, mas, se outra criança lhe der um pedaço maior de alimento, a ave imediatamente abandonará o pedaço menor, sem nenhum reconhecimento pelo seu esforço em ter-lhe alimentado primeiro. Assim, o pequeno Bassi buscava uma maneira de “[...] encontrar uma solução final para todos os pombos.” (BASSI, 2011, s/p.)¹².

Já nos primeiros minutos de espetáculo, a fala descontraída e calma de Bassi, apresentando ritmos cômicos precisos e expressões faciais risíveis, havia conquistado a simpatia dos espectadores, que ouviam atentos a narrativa. Contudo, era possível notar a existência de certa tensão na assistência, devido ao tom de suspense que aumentava com a proximidade do desfecho da história, a qual terminaria com a seguinte imagem: o pequeno bufão colocaria um rojão aceso entre as migalhas de pão, dos maiores artefatos explosivos que ele pudera comprar, para então lançar aos pombos.

Em breve ocorreria uma grande explosão, com penas e pedaços destroçados das aves voando pelos ares, enquanto as tradicionais famílias italianas corriam de um lado para o outro da praça, sem entender o que havia acontecido ou quem havia instaurado o caos em sua pacífica tarde dominical.

¹² Transcrição de fala de Bassi durante a narração que inicia o espetáculo *Instintos Ocultos*, realizado na noite de abertura do *Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro 10*, na cidade do Rio de Janeiro, em 05 de dezembro de 2011. Esta tese optou por transcrever frases e falas de Bassi em língua portuguesa ao abordar obras apresentadas no Brasil, uma vez que, mesmo proferindo algumas palavras ou expressões em espanhol, o artista consegue se comunicar em português. Os registros videográficos dos trechos do espetáculo analisados neste capítulo se encontram no DVD em anexo.

O artista afirma que os pombos que haviam restado inteiros voavam de uma marquise à outra, tendo demorado quatro dias para tornar a descer no local.

A mãe de Bassi, ao perceber que o próprio filho havia sido o algoz da situação, foi em sua direção, dando-lhe vários tapas no rosto. Bassi destaca que, enquanto aplicava o corretivo, sua mãe olhava para as outras pessoas na praça, demonstrando aos demais que estava a corrigir o filho por sua má atitude e que ela tentava fazer a criança voltar à normalidade.

Ele ressalta, contudo, que apesar da força das bofetadas maternas, ele não sentia dor. Ao contrário, ele se sentia feliz, pois havia conseguido finalmente estragar a tarde das outras crianças. Nesse momento o artista destaca que descobria sua alma de bufão, experienciando a capacidade de “[...] romper a normalidade, romper o conformismo. Provocar! Encontrar energia, vitalidade, instintos ocultos no público, em mim...” (Idem).

Assim, através de sua narrativa inicial, Bassi indica que a provocação e a subversão da chamada “normalidade” são noções importantes à sua atuação como bufão, ativando processos de desnaturalização das coisas instituídas. Tendo em vista as problematizações geradas pelo trabalho cênico deste artista, desenvolverei algumas considerações sobre a bufonaria, objetivando adentrar em seu âmbito de ação e entender melhor quais são as perspectivas e especificidades que Bassi coloca em jogo por meio do bufão.

Segundo Pavis (2005), os bufões mantêm conexões com a vertigem da loucura, quando o estatuto da marginalidade lhes concedia o direito de dar corpo aos acontecimentos e desvios do mundo à sua volta, comentando-os impunemente. Os discursos cômicos bufos carregariam uma pulsão desestruturante sobre normas e relações de poder.

Historicamente, são encontrados registros pictóricos e literários da presença de bufões desde a Antiguidade, em ritos e cerimônias greco-romanas, bem como na Pérsia e no Egito. De acordo com Castro (2005), essas figuras cômicas estavam relacionadas, inicialmente, às práticas rituais sagradas e mantinham suas funções no afastamento do mal, através da imitação de deficiências humanas como deformidades físicas, cegueira e lepra.

Ao ridicularizar a doença e o medo da morte, estava rompida a seriedade do culto, ao mesmo tempo em que o ritual era fortalecido através do

riso coletivo. Castro (2005) cita exemplos como o do *Mi-tshe-ring – o velho bufão sábio* – presente em cerimônias budistas do Tibet, figura que atrapalhava a solenidade religiosa por sua incapacidade de se controlar e fazer silêncio.

Voltar o olhar ao passado dessas figuras cômicas implica em pensar, ainda, nos bobos e bufões medievais, cuja existência era dedicada ao exercício do ridículo e da subversão dos padrões, atuando junto ao poder de nobres e soberanos. Criaturas excêntricas e fisicamente deformadas, elas geravam, ao mesmo tempo, asco e fascínio. Alvo de chacotas e zombarias, por vezes até violentas, também despertavam a admiração dos demais pela abertura que conquistavam para proferir críticas ácidas que a sensatez do homem comum não comportava.

Quanto mais sinceros e cruéis fossem em suas colocações, mais os bufões eram admirados por sua ousadia, levando reis e senhores ao deleite. Sob a proteção do riso e da loucura, era dado a essas figuras o poder de transgredir hierarquias, sendo os únicos que podiam dizer tudo ao soberano, em jogos de astúcia e inteligência. Nas palavras de Minois (2003, p. 232):

O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas uma coincidência que a função de bobo de rei tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato.

Seja na China, no Egito ou na Europa Medieval, não faltam exemplos desses tipos cômicos que, atuando em cortes de reis e imperadores, ou em feiras populares, colocavam em choque as estruturas do “mundo sério” e suas aparências por meio do ridículo, alvos férteis ao escárnio. Os bufões perpetravam a visão desviante dos marginalizados, daqueles cuja vida está erigida sobre os atos de zombar e transgredir, o que geralmente podia ser observado em sua corporeidade dotada de feiura ou deformações.

Destaco que o entendimento acerca da constituição corpórea do bufão nesta pesquisa vai além do campo físico ou dos aspectos mecânicos do funcionamento corporal, uma vez que a corporeidade envolve a confluência de

inúmeras camadas de informação que passam pelo corpo e dele emanam, implicando em vibrações de um sujeito desviante em maneiras outras de agir, marginais em relação às normas.

Assim, a corporeidade do bufão perpassa tanto seus traços corporais deformados quanto seu *modus operandi* diante do mundo. Em modos de atuação sarcásticos e, por vezes, grosseiros e escatológicos, bem como em suas dinâmicas e ritmos de ação, os bufões abrem lacunas em desacordo com a chamada “normalidade”. Neste sentido, Leite Júnior (2006, p. 188) afirma que a bufonaria ativa: “[...] a materialização da vida fora da ordem, do caos do espírito manifesto na desorganização do corpo, da vileza da alma encarnada na feiura da aparência [...] expressa o ‘mundo fora dos eixos’.” (Grifo do autor).

Muitas vezes portadores de traços físicos excêntricos, como anões, estrábicos, albinos, corcundas, loucos, aleijados em suas mais diversas formas, os bufões carregavam uma corporeidade em desvio, operando um deslocamento sobre os padrões corporais. Relacionado à sua aparência incomum, o comportamento dos bufões também fugia ao controle das normas instituídas, criando zonas de instabilidade entre a normatividade, a excentricidade e o caos, “[...] graças à sua não exemplaridade e deformidades físicas ou morais, em verdade características historicamente renegadas da natureza humana.” (TONEZZI, 2011, p. 16).

Alvo de humilhações, zombarias e chacotas, os bufões funcionavam como um escape ao medo e aos padrões de normalidade, trazendo para o âmbito da carne a condição humana em suas falhas, concomitantemente, finita e aberta aos exageros pela deformidade, pela escatologia, pelos excessos sexuais, pelos trânsitos entre o homem e suas porções animais, constituição aberrante e risível da sobrevivência (ACHCAR, 2007).

Conforme desenvolve Lopes (2001), os bufões configuravam uma espécie de espelho invertido da sociedade, destacando os vícios e defeitos das relações sociais. Todavia, ao longo do tempo, sua presença, muitas vezes incômoda, foi sendo afastada dos espaços oficiais como reinos e cortes medievais.

De acordo com a autora supracitada, tendências moralizantes e domesticadoras do riso, como a Contrarreforma da Igreja Católica, podem ter

sido causas possíveis ao banimento e até mesmo à perseguição dessas figuras que, através dos excessos do ridículo, eram capazes de realizar críticas corrosivas aos detentores do poder.

Todavia, Lopes (2001) afirma que, sobretudo ao longo do século XX, a tradição cômico-popular da bufonaria seria retomada como alvo de grande interesse pelas mais variadas formas teatrais, como as experimentações cênicas de movimentos de vanguarda como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, ou as práticas artísticas de encenadores como Meyerhold, Tadeusz Kantor e Brecht.¹³ Nesse contexto, o vigor físico bufo e as lógicas corpóreas fora da norma passam a ser entendidas como uma importante técnica atoral, alvo da investigação de pedagogos que se dedicam ao estudo da máscara teatral, como Phillipe Gaulier e Jacques Lecoq.

Operacionalizado como treinamento e técnica atoral, o jogo do bufão passou a ser utilizado como meio de conferir à atuação cênica intensa expressividade a partir da corporeidade deformada e suas dubiedades, aliadas aos aspectos animais e desviantes dessas figuras.

Segundo Lecoq (2010), a abordagem da bufonaria pelo campo da pedagogia teatral estabelece o corpo inteiro do intérprete como máscara, em pesquisas de gestos e ações por meio da criação corporal do bufão. Utilizando enchimentos, pedaços de tecidos, roupas excêntricas e objetos para criar ou evidenciar deformidades, cada aluno-ator experimenta que tipos de movimentações essas características podem gerar e que criações cênicas podem surgir a partir daí.

Tomando como base a descrição do trecho inicial do espetáculo *Instintos Ocultos*, observo uma primeira característica importante do trabalho de Bassi em relação ao bufão: ele não opera com a bufonaria pelo viés da deformação corpórea – associada ao histórico marginal desses seres e também aos estudos das artes da cena.

Bassi comumente se apresenta vestindo terno, gravata, sapato social e, em alguns espetáculos, utiliza até uma maleta de executivo, indumentárias

¹³ Maiores informações sobre o tema podem ser encontrados na tese de Doutorado de Elizabeth Lopes: *Ainda é Tempo de Bufões* (USP – 2001), bem como na dissertação de Juliana Jardim Barboza: *O Ator Transparente: O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo*: MADRUGADA (USP – 2001).

muito distantes do imaginário de monstrosidade carregado pelos bufões.¹⁴ O próprio artista esclarece que a opção por utilizar costumeiramente um figurino discreto, diferente da caracterização excêntrica da bufonaria, parte de uma premissa de potencialização das relações com a assistência, gerando surpresas sobre o espectador com o objetivo de “[...] alargar o campo do jogo.” (BASSI, 2001, p. 34).

Entrando em cena com essa indumentária sóbria, sem exageros ou desvios aparentes, em consonância com o jeito austero que ele costuma demonstrar nos primeiros momentos de atuação, este artista cria uma cena inicial dotada de formalidade – seja pela ausência de sorrisos ou movimentos bruscos, seja por sua corporeidade ativa, cabeça e coluna excessivamente eretas, ou, ainda, por falar do alto de um palanque, dirigindo-se aos espectadores de cima para baixo – para, posteriormente, surpreender sua assistência ao romper com a seriedade. Assim, o artista não facilita o trabalho da instância espectral, deixando-a sem saber as surpresas que seu jogo cômico e irônico reservará, nem quais serão seus limites.

Bassi (2002b) destaca, ainda, que muitos palhaços do início do século XX utilizavam uma cartola para compor seu figurino, símbolo do estilo de vida dos detentores de dinheiro e poder. Segundo ele, mesmo que o restante da indumentária clownesca lembrasse a de um mendigo, lá estava a cartola, ironizando tanto o pedantismo dos homens mais abastados, como o desejo dos pobres em alcançar importância e valor social.

Bassi, que atuou como palhaço em seus primeiros anos de carreira artística, ainda nos espetáculos circenses de sua família, costuma falar do palhaço ao tratar de seus modos de criação, aproximando a bufonaria da palhaçaria. Mais do que se apegar a diferenças entre as duas categorias, parece-me que, a este artista, a relação entre essas linguagens se dá através de processos de contágio, postura que privilegia as intensidades contestadoras destes tipos cômicos. Em suas palavras:

[...] o palhaço era a alma e o espírito do circo; era ele que podia falar. Porque os malabaristas não falavam, os acrobatas não diziam nada

¹⁴ Bassi utiliza seu costumeiro terno preto e gravata vermelha em todas as obras artísticas analisadas nesta tese, exceto na Igreja Patólica – analisada no segundo capítulo.

tampouco. Porém o palhaço falava diretamente e interpretava as opiniões, as idéias políticas também, de seu público; público popular, público da rua, público de classe pobre e o público amava o palhaço, porque interpretava suas opiniões. Era a voz do pobre, era a alma, o espírito do povo. Eu venho desta tradição antiga do circo como lugar de informações e o palhaço como olho irônico e divertido sobre o mundo, com opiniões políticas. (BASSI, 2002b, s/p.).

Assim, esta pesquisa entende que palhaços e bufões são figuras historicamente distintas¹⁵, mas que guardam potentes ligações de proximidade, sobretudo no tocante a sua pulsão desestruturadora que pode expor e violar normas e relações de poder. Ressaltando a utilização da cartola nos palhaços como elemento de contestação e ironia dos marginalizados, Bassi segue a mesma lógica sarcástica de desmistificação sobre as aparências e instituições quando opta pelo uso do terno preto em suas atuações, alusão à seriedade e à aura de sucesso de homens considerados nos dias de hoje como socialmente importantes.

Trajado como poderia estar vestido um político tradicional ou um empresário, Bassi cria suas cenas operando a relativização e o ataque ao que chama de “mundo sério”. Como afirma Lecoq (2010), a bufonaria aborda, sobretudo, a dimensão social das relações humanas, denunciando os absurdos do poder, seus valores e hierarquias.

Logo, pensando na bufonaria operada por Bassi, entendo que, ao utilizar uma indumentária formal como o terno e abrir mão das deformidades corpóreas explícitas em suas atuações, ele subverte e potencializa a lógica de marginalidade associada à bufonaria, daqueles que carregam no próprio corpo as marcas da excepcionalidade.

¹⁵ Bolognesi (2003) afirma que alguns historiadores do circo atribuem ao acrobata e cavaleiro Tom Belling o início do uso do nariz vermelho em cenas cômicas, na segunda metade do século XIX, quando o artista, após problemas com o dono do circo, teria adentrado o picadeiro de maneira atrapalhada, tropeçando e caindo com o rosto no chão, o que teria lhe rendido o nariz avermelhado e os aplausos entusiasmados do público. Outra versão atribuiria o nariz vermelho ao frio e ao excesso de bebida do artista, dando início à configuração que chega até hoje acerca do palhaço. A proximidade entre palhaçaria e bufonaria é destacada por Burnier (2001, p. 208): “O clown também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele [...] sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e todos impunemente. O princípio desmistificador do riso [...] fundamentado, basicamente, na figura do palhaço.”.

Ele se traveste de “homem sério”, seja em sua constituição visual, seja através de atos dotados de sobriedade inicial, para se aproximar e ampliar as críticas e denúncias sobre as instâncias do poder e seus representantes, em ataques críticos desenvolvidos do interior de suas estruturas, presentificando a deformação dos ordenamentos sociais.

Nesse contexto, desejando adentrar mais no *modus operandi* deveras específico desse bufão, analisarei o início do espetáculo teatral B.O.B. - *Best of Bassi*¹⁶ – criado em 2013 e defendido pelo próprio artista como uma

Figura 1 – Cartaz do espetáculo Best of Bassi.



Fonte: <
<http://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/best-bassi>>. Acesso 28 maio 2016.

retrospectiva dos melhores momentos de seus então últimos dez anos de trabalho, e cujas cenas, excetuando-se a que descreverei a seguir, foram todas escolhidas de *Instintos Ocultos*, obra realizada desde 1993.

A apresentação de *Best of Bassi* no Rio de Janeiro começa com um jovem apresentador de roupa social e gravata borboleta que anuncia orgulhosamente a presença de “[...] uma figura imprescindível e vital para esta nação”. Pedindo à assistência uma calorosa salva de palmas, ele chama ao espaço cênico o Vice-presidente da FIFA.¹⁷ Ao som de algumas palmas, gritos, assovios e muitas vaias dos espectadores, Bassi

entra em cena trajando seu terno preto e gravata vermelha e, desta vez, ele usa óculos escuros de estilo esportivo.

¹⁶ Apresentado no Rio de Janeiro no encerramento do 2º Festival Internacional de Circo, em 18 de maio de 2014. Cena integrante do DVD em anexo.

¹⁷ *Fédération Internationale de Football Association*, órgão internacional responsável pela supervisão e organização dos torneios da Copa do Mundo.

que veste camiseta e calça também pretas, figura que lembra um segurança ou leão de chácara. Junto com eles, entram em cena alguns jovens com camisas da seleção brasileira de futebol, segurando grandes bandeiras do Brasil. Bassi acena para a assistência e a música se mistura aos protestos dos espectadores que batem palmas todos juntos, como se fora previamente combinado, e bradam em coro, de forma ritmada: “Não vai ter Copa! Não vai ter Copa!”.

Bassi sobe até o alto de um palanque de cinco degraus que está ao centro do espaço cênico e executa algumas posições corpóreas com os braços abertos, como se fosse uma figura pública saída do universo dos comícios políticos. Ele, então, faz sinal para que os jovens localizados ao lado do tablado balancem as bandeiras brasileiras e, pegando um microfone, inicia seu discurso de forma calma e pausada, proferido em língua inglesa. O discurso vai sendo traduzido pelo jovem apresentador, que se atrapalha diversas vezes com a tradução, sendo auxiliado por uma das portadoras da bandeira nacional, num jogo ridículo e cômico. Bassi diz:

Eu estou muito feliz por estar no Rio de Janeiro apenas algumas semanas antes do início da melhor Copa do Mundo de todos os tempos! (*Muitas vaias da assistência.*). Eu entendo que algumas pessoas não concordam com o que temos feito. Mas nós os chamamos de fracassados! (*A ironia presente no discurso de Bassi vai fazendo com que as vaias dos espectadores deem lugar a risos e gargalhadas debochadas.*) Eu entendo o descontentamento de algumas pessoas pelo uso do dinheiro público para construir estádios e obras de infraestrutura que depois beneficiarão a poucos. (*Esperando alguns instantes pela tradução e percebendo que o tradutor mais uma vez o olha aturdido, sem saber como traduzir, Bassi afirma em tom de irritação.*) Nada funciona no Rio, eu quero um tradutor de verdade! (*Risos e palmas da assistência. O apresentador traduz: Ele gosta muito do tradutor dele!*). Eu também entendo que voluntários trabalham sem dinheiro por todo o Brasil pela Copa do Mundo e pelo benefício da FIFA. Isso pode deixar algumas pessoas com raiva. Mas nós não nos importamos! Danem-se! (*Bassi faz um gesto cruzando os braços, “dando uma banana” para os opositores.*) Eu também entendo que o futebol, tão amado no Brasil... Futebol para as criancinhas e para os pobres é algo muito caro... Não é possível comprar entradas para os estádios. Eu pensei sobre isso e me senti envergonhado. Então nós falamos com as pessoas da FIFA e decidimos dar todo o nosso dinheiro para que as pessoas pobres comprem os ingressos. (*Bassi retira do bolso diversos tíquetes e mostra aos espectadores, ingressos de fantasia para os jogos da Copa que seriam distribuídos ao final do espetáculo.*) Eu doe minha casa, meu carro e minha esposa para comprar ingressos para as pessoas pobres. E após a apresentação daremos ingressos gratuitos para todos que estão aqui. (*Mais vaias da assistência. Um espectador*

grita: “Fora!”). Se... Se... Se vocês derem uma boa recepção ao meu espetáculo. (*Alguns espectadores batem palma, outros respondem entre risos: “Não!” e Bassi faz mais algumas vezes o sinal de “dar bananas” com os braços*). Senhoras e senhores: eu quero mostrar como nós da FIFA entendemos o verdadeiro Brasil!¹⁸ (BASSI, 2014, s/ p. Grifos meus).

Após o discurso, Bassi faz uma pausa e realiza um sinal com a mão. Uma música *funk* começa a tocar. Ele dança, inicialmente com passos tímidos, e vai aumentando cada vez mais a amplitude de seus gestos, balançando o quadril para frente e para trás, até virar de costas e sacudir freneticamente as nádegas para a assistência, enquanto se ouvem os versos “É som de preto/De favelado/Mas quando toca/Ninguém fica parado”¹⁹.

Bassi realiza diversos movimentos em uma dança ridícula, e vai tirando a gravata vermelha, girando-a no ar. Ele tira o paletó e os jovens, até então segurando as bandeiras do Brasil, estouram artefatos que enchem o ar com pedaços de papel colorido. Eles cruzam o espaço cênico empunhando as bandeiras e, meio perdidos pelo espaço, sem uma organização clara, vão dançando de forma simpática, às vezes sorriem para a assistência.

Sem tirar os óculos escuros, Bassi coloca um nariz de palhaço e continua a dançar, o que pode indicar tanto uma relação de escárnio sobre a figura de poder que ele representa nesta cena, como alude à utilização deste elemento em diversas manifestações de cunho político, quando manifestantes usam narizes de palhaço para denunciar suas demandas críticas acerca de fatos que desejam reivindicar.

¹⁸ “I am very happy to be in Rio de Janeiro just a few weeks before the beginning of the best World Cup ever! I understand that some people do not agree with what we have done. But we call them losers! I understand that for some people to use public money to make stadiums and infrastructures that after become private profits for few can be upsetting. Nothing works in Rio, I want a real translator! I also understand that volunteers work all over Brazil for the World Cup without money and for our profit in Fifa... It can get some people angry. But we don't care. Fuck them! I also understand football, so loved in Brazil... Football for little children and for poor people is unaffordable... It's not possible to buy tickets for the stadium. I thought about this and I felt ashamed. And so we have spoken together all the people in Fifa and we have decided to give all our money to buy tickets for poor people. I have given my house, my car and my wife to buy tickets for poor people. And after the show we will give free tickets to everybody in this place. If... If... If you give my show a good reception. Ladies and gentlemen: I want to show how we in Fifa understand the real Brazil!” Transcrição do registro videográfico em anexo, tradução minha.

¹⁹ *Som de preto*, de Amilcka e Chocolate. Esta pesquisa não encontrou mais referências sobre a música.

Destaco que não entendo aqui a utilização da chamada menor máscara do mundo, o nariz vermelho, como elemento de construção de uma cena de palhaçaria, pois o palhaço atua pela exposição do indivíduo, pela inadequação diante das normas, o ridículo, a fraqueza, fatores que não me parecem estar em jogo nesta cena.

Os jovens que seguravam as bandeiras nacionais começam, então, a executar diversas acrobacias, como cambalhotas e saltos mortais. A música dá defeito, como se o Cd tivesse engatado no aparelho, e depois volta a tocar normalmente. Cada vez que a faixa musical ia acabando e os acrobatas diminuía o ritmo da movimentação, Bassi exigia como um déspota, batendo palmas e os pés nos degraus: “Outra Vez! Outra vez! Mais! Mais!”.

Um rapaz entra em cena e realiza malabarismos com bolas de futebol verde-e-amarelas, primeiro uma bola e depois várias ao mesmo tempo, jogando-as para o alto e as pegando no ar. No alto do palanque, Bassi levanta o dedo e grita como uma criança que também deseja brincar: “Eu! Eu!”. Ele deita sobre uma espécie de banquinho, que serve de apoio para as costas e a cabeça, joga as pernas para o ar e tenta manipular as bolas de futebol com os pés.²⁰ As bolas caem e Bassi desiste de seu número acrobático. Ele se levanta e brada do penúltimo degrau: “Stop!”. Corte seco na música.

Assim, antecedendo em quatro semanas a realização da Copa do Mundo de Futebol em território brasileiro²¹, Bassi se apresenta diante de uma plateia de cerca de duzentas pessoas como se fosse o Vice-presidente da FIFA, um dos responsáveis pela organização e realização do polêmico megaevento, encontro esportivo internacional que fora, e ainda é, alvo de inúmeras denúncias – como, por exemplo, gastos excessivos de recursos públicos na construção dos estádios enquanto áreas como saúde e educação sofrem pela falta de investimento, obras públicas inacabadas nas doze cidades

²⁰ Conhecido como exímio malabarista desde a juventude nos picadeiros, Bassi é especializado na técnica chamada de *antepodismo* – modalidade de acrobacia circense em que o artista controla e manipula objetos utilizando pés e mãos, geralmente com as costas apoiadas no chão ou em uma pequena banqueta. Em *Instintos Ocultos* (2011), o artista chega a girar um piano, mantendo as pernas para o ar e rodando o grande instrumento com os pés até atingir velocidade considerável.

²¹ A Copa do Mundo foi realizada no Brasil de 12 de junho de 2014 a 13 de julho do mesmo ano.

que sediaram os jogos e indícios de superfaturamento e improbidade administrativa²².

Nesse contexto, Bassi contraria, em seu discurso como Vice-presidente da FIFA, a lógica muitas vezes demagógica das figuras públicas, que dizem meias verdades e se esforçam para parecer simpáticas, colocando-se na posição de um taciturno organizador da Copa do Mundo que descortina assuntos nebulosos: o uso do dinheiro público em obras que não servirão à melhoria da qualidade de vida de uma grande parcela da população do país; os preços exorbitantes dos ingressos para assistir aos jogos; o número considerável de trabalhadores voluntários diante de um evento que movimentou enormes quantias financeiras.

Indo mais além, o artista assume em suas palavras uma espécie de franco falar, trazendo à tona, em tom confessional, a hipocrisia que por vezes permeia as entrelinhas de discursos e atos oficiais. Bassi diz frases como: “[...] estou muito feliz por estar no Rio de Janeiro apenas algumas semanas antes do início da melhor Copa do Mundo de todos os tempos!”²³ e “Eu entendo o descontentamento de algumas pessoas [...]”; para, logo em seguida, evidenciar a suposta posição dos organizadores do evento diante de opiniões contrárias aos seus interesses: “[...] nós não nos importamos! Danem-se!”; pois, aos opositores: “[...] nós os chamamos de fracassados!”.

Destaco, ainda, a opção de Bassi por proferir ironicamente o discurso de seu vice-presidente em língua inglesa, o que parece evidenciar, por meio de um jogo irônico, os jogos de poder e assujeitamento a que estamos submetidos. Cotidianamente somos afetados por negociatas e decisões de cunho internacional, impostas de cima para baixo pela ordem macropolítica, do âmbito dos grandes empresários e ocupantes de cargos políticos – dinâmicas que ajudamos a perpetuar pelos processos de captura do próprio desejo e

²² Maiores informações sobre estas denúncias podem ser obtidas em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/das-12-arenas-da-copa-10-estao-envolvidas-em-denuncias-de-corrupcao>>. Acesso em 02 mar. 2018.

²³ Frase que remete a diversas declarações de Joseph Blatter, presidente da Fifa, sobre a realização da Copa em solo brasileiro, como: “*Estou certo que teremos uma Copa do Mundo excepcional no país do futebol.*” e “*Será uma grande Copa do Mundo e esperamos que seja a melhor de todos os tempos.*”. Disponível em: <<http://esporte.ig.com.br/futebol/fifa+divulga+datas+da+copa+do+mundo+de+2014+comeca+em+12+de+junho/n1597103158948.html>>. Acesso em 07 abr. 2016.

vitalidade social, quando o capital se encarrega de intensificar a vida e otimizar as relações desejantes, numa apropriação que é anônima, acentrada e flexível (PELBART, 2007).

Entendo que nesta cena Bassi cria jogos que se aproximam ao conceito de jogo desenvolvido por Courtney (2006, p. 23), como “[...] um exercício artificial de forças que, por falta de exercício natural, tornam-se tão dispostas para a libertação que se aliviam através de ações simuladas.”. Através de sua atividade imitativa de Vice-presidente da FIFA, o artista simula uma situação praticamente irreal, fato que o espectador dificilmente vivenciaria em seu cotidiano, quando um dos organizadores da Copa assume publicamente os problemas e polêmicas que envolvem o evento, reproduzindo, ainda, o caráter inescrupuloso e cínico desta situação.

Assim, Bassi se utiliza do artifício do jogo para atacar criticamente a artificialidade das instâncias de poder e suas aparências, lançando luzes sobre problemas que giram em torno dos interesses e ações destas instituições. Neste contexto, os gestos demagógicos grandiloquentes realizados por Bassi ao adentrar o espaço cênico, como acenar para a população e abrir os braços diante do povo, logo darão lugar a diversas “bananas” que o artista realiza para a plateia, obtendo como resposta um coro de vaias dos espectadores – que claramente não são vaias contra Bassi mas contra a figura de poder e hierarquia que ele encarna, contra os absurdos instituídos que presentifica²⁴ e denuncia a partir do próprio corpo.

Logo, pensando na dinâmica de simulação assumida pelo jogo de Bassi, se é próprio do fenômeno cênico o atravessamento entre as instâncias do real e do ficcional, por seu caráter efêmero e imediato que implica na presença física simultânea dos corpos tanto do artista como de seus espectadores, no *aqui-agora* do evento (FÉRAL, 2012), este artista embaralha ainda mais os possíveis limites entre ficção e realidade, pois, ao mesmo tempo em que ele representa na cena um dos organizadores da Copa do Mundo, em

²⁴ Este trabalho entende o verbo *presentificar* e suas derivações (*presentificação*, *presentificado*) no contexto apontado por Guinsburg (2001), quando o autor explana que o ato teatral mais do que representação é presentificação, pois é intencional – objetivando determinada(s) finalidade(s) – e, ao mesmo tempo, constitui-se num ato original, ato de criação único, inexistente anteriormente, praticado na presença do aqui e agora e fundamentado no corpo do ator/artista.

nenhum momento é permitido ao espectador esquecer que está diante das provocações do bufão Leo Bassi.

Além disso, mesmo que nos entreguemos, como espectadores, a seu jogo de ironia, este artista nos remete ininterruptamente aos fatos da realidade que ele ataca, produzindo um riso que é dotado de dubiedade, ao oscilar entre a diversão ocasionada pela identificação sobre aquilo que seu discurso descortina e a indignação suscitada pelas problemáticas que ele critica. Ancorado em fatos da realidade e os utilizando como trampolim a um evento crítico, este artista se utiliza do exagero da bufonaria para presentificar o caos institucional que nos afeta.

Bassi gera, portanto, uma cena dotada de abertura às intensidades da reflexão e da derrisão,²⁵ matriz sensível capaz de absorver e articular acontecimentos, normas e valores atinentes aos ordenamentos sociais, devolvendo-os ao espectador de maneira cômica e sarcástica. Em entrevista ao palhaço e pesquisador José Regino de Oliveira, Bassi esclarece uma de suas estratégias no tocante a sua perspectiva de trabalho crítico sobre a vida cotidiana:

Antes de tudo faço uma pesquisa *jornalista* sobre a cultura do país, sobre temas políticos, leio os jornais, necessito informações. Depois também, quando chego a um país que não conheço falo com os taxistas, motoristas, falo com os garçons, procuro tocar nos temas que vou trabalhar para ver se eles entendem ou não. Nunca faço o mesmo espetáculo de um lugar a outro e tão pouco o problema de línguas é importante, o importante é a mentalidade. [...] Em um mesmo país tudo pode mudar. É muito problemático, eu chego e preciso de um tempo para me adaptar. No primeiro, no segundo dia o espetáculo não é bom, eu necessito ver a reação do público. (BASSI, 2008, p. 132).

Estabelecendo como maneira de fazer uma imersão nos acontecimentos e temas que mobilizam os espectadores do lugar em que ele vai se apresentar, Bassi constrói, por tentativa e erro, eventos cênicos que afetam e reverberam seu caráter provocativo junto à assistência, em jogos cuja potência crítica será testada na dinâmica do encontro com a alteridade.

²⁵ Termo derivado da palavra latina *derisio*, a *derrisão* indica escárnio, zombaria. É identificado pelos estudiosos de linguística como uma estratégia argumentativa que não se reduz ao riso. Trata-se de uma “[...] associação do humor e da agressão que a caracteriza e a distingue, em princípio, da pura injúria” (BONNAFOUS, 2002, p. 45).

Huizinga (2001) define o jogo como ruptura ou suspensão momentânea da rotina e da seriedade do cotidiano/realidade. O jogo de bufonaria criado por Bassi se serve dessa aparente seriedade anódina e das contradições que a atravessam para dar corpo a deformidades político-sociais, suspendendo as amarras da aparência por meio do escárnio e do riso coletivo. Nas palavras do próprio artista sobre o jogo:

[...] quando estou na cena, eu quero jogar até não poder mais. E não só fisicamente, mas também filosoficamente, conceitualmente. Buscar um jogo maior, cada vez maior, ter o público contigo [...] é um prazer enorme fazer com que as pessoas te escutem, riem de você; saber que as pessoas estão contigo é uma sensação de poder, de felicidade. E, nessa mistura, buscar as consequências mais longe. Esse é o sentido do jogo. (BASSI, 2011, p. 34).

Dessa forma, a bufonaria engendrada por Bassi busca a criação de uma relação de proximidade com os espectadores a partir da identificação de vicissitudes e demandas que os envolvem. Confundindo as possíveis fronteiras entre o real e o ficcional, este bufão constrói jogos que se ancoram em uma perspectiva crítica da realidade para ativar um exercício de forças sarcásticas sobre o alvo que deseja atacar, produzindo uma espécie de superfície espelhada capaz de presentificar as porções humanas e sociais invertidas e degradadas.

Ultrapassando, portanto, uma imagem mais tradicional que pode ser alimentada acerca da bufonaria, Bassi vai além do foco no desvio corporal do bufão, não exibindo deformidades corpóreas ou traços físicos destoantes da chamada “normatividade”, abstração que constrói e povoa mentes e preconceitos. Antes, o artista se deixa contaminar pelos princípios comportamentais e ideológicos dessa tipologia cômica e sarcástica. Lopes (2005, p. 17) ressalta que a ambiguidade provocada pela linguagem do bufão:

[...] não cessa nas energias que o potencializam, ou no físico que o caracteriza, mas também forra o fundo de suas convicções acerca do mundo em que vive. O bufão representa o ser humano em estado bruto – amoral, complexo, múltiplo – podendo ser comparado, ao mesmo tempo, ao veneno e à cura.

Seja qual for a imagem relacionada a ele que, certamente, todos temos no fundo da nossa memória, sua importância vai muito além da construção de uma personagem histriônica. [...] **o bufão é um catalisador de valores e códigos culturais, com capacidade de produzir processos perceptivos em termos especificamente teatrais.** (Grifos meus).

Operando com os conceitos que giram em torno da bufonaria, como discursos ácidos, subversão dos padrões e presentificação das deformidades da humanidade, as quais não se restringem à deformação corpórea, Bassi produz jogos que apontam para perspectivas críticas e reflexões sobre valores e normas. Instaurando um fenômeno dotado de dubiedade, este bufão aponta para um riso ambíguo, pois, se por um lado é divertido estar diante da atuação do artista, por outro, a comicidade aqui surge contaminada pelo amargor do encontro com os dissabores dos poderes que nos constituem e assujeitam.

Propp (1992) se dedica ao estudo da comicidade afirmando que o riso é provocado quando ocorre o desnudamento repentino e inesperado de defeitos até então ocultos daquele ou daquilo que é risível. Segundo o autor, o cômico estaria ligado ao disforme, à presentificação de particularidades ou estranhezas que vão distinguir o sujeito risível do meio que o circunda, tornando-o ridículo.

Contudo, pode-se perceber, na cena sob análise, que, embora a bufonaria de Bassi aponte para as deformidades sociais, despertando por diversas vezes o riso da plateia, a comicidade aqui é operada sobre fatos que também nos afetam e causam revolta. Em última análise, rir da cena de Bassi é rir de nossa própria “desgraça”, como se ele colocasse um espelho diante dos nossos olhos para que observemos de perto as porções sociais degradadas que nos atravessam e constituem.

Objetivando pensar *como* Bassi cria seus jogos de poder e ironia, desejo aproximar esta análise de dois dos princípios cômicos estudados por Andrade (2005): o contraste e a quebra de padrões²⁶. Matriz de comicidade que percebo estar intimamente ligada às práticas deste bufão, o *contraste* ou *jogo de oposições* é responsável pelo caráter fortemente irônico da atuação deste bufão, quando instâncias aparentemente opostas são friccionadas, o que

²⁶ A autora investiga em sua tese de doutoramento *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: procedimentos metodológicos para o trabalho do ator* (UNIRIO, 2005), o que denomina como *matrizes de comicidade*, princípios capazes de gerar o fenômeno cômico nas artes da cena. Entre estas matrizes Andrade elenca: *o inesperado, a quebra do padrão, o exagero, a repetição, o corpo mecânico, o grotesco, o contraste e a triangulação*. Obra de referência a esta pesquisa, a tese abordará estes princípios na medida em que eles possam ajudar a pensar a análise e o encontro com momentos específicos do trabalho de Bassi.

reforça as instabilidades e incongruências no âmbito da cena que ele constrói junto com os espectadores.

Nesta linha de jogo cômico, pensando uma vez mais no discurso de Bassi, há uma oposição evidente entre a postura aparentemente compreensiva do vice-presidente da FIFA quanto àqueles que o criticam e a sua repentina substituição pelo desprezo descarado.

Aqui, a grande felicidade ressaltada pelo bufão em estar na cidade do Rio de Janeiro pouco antes da realização da Copa do Mundo logo dará lugar à irritação e à reivindicação de querer um tradutor melhor, “[...] um tradutor de verdade”, pois “Nada funciona no Rio [...]” – momento em que o artista recebe a aprovação dos espectadores cariocas por meio de palmas, como se compartilhassem da mesma opinião e se identificassem por sofrerem no próprio corpo com o caos dos serviços públicos e privados da cidade.

Observo, ainda, este trânsito pelos contrastes para além das frases proferidas por Bassi, ao pensar na figura de autoridade que ele presentifica (em elementos sobre os quais já discorri, como a utilização do terno e a realização do discurso do alto do palanque) e que será rompida por uma dança exagerada, balançando o quadril e as nádegas ao som de música *funk*.

Ressalto, também, a tentativa frustrada de Bassi ao realizar o malabarismo das bolas de futebol com os pés, o que resulta em fracasso. A figura formal que ele encarnava até então agora levanta a mão e grita tal qual uma criança ao ver as bolas: “Eu! Eu!”, como se destacasse que também deseja brincar, ação que termina desastrosamente com os objetos esféricos caindo pelos lados do palanque, insucesso que humaniza ainda mais a sua figura e se opõe à austeridade que ele construía até então.

Ademais, a própria estrutura da apresentação acrobática após o discurso de Bassi indica esse atravessamento pelo jogo das oposições, pois ela remete às festas de exaltação de grandes eventos, como a cerimônia de abertura da Copa do Mundo, por exemplo, com muitas bandeiras nacionais e jovens de aparência saudável e simpática realizando acrobacias previamente ensaiadas.

Contudo, a festa deste bufão adquire um caráter desorganizado, caótico, incluindo danças que parecem improvisadas e defeitos na música.

Assim, a fricção de camadas de sentido opostas vai gerando uma cena de cunho irônico que indica o caráter complexo das estruturas de poder e seus jogos de aparência, bem como a fragilidade de ideias como estabilidade e seriedade.

Além disso, também identifico na atuação bufa de Bassi a criação da *quebra de padrões*, princípio cômico relacionado à produção de situações surpreendentes e à busca pelo inesperado. Conforme destaca Andrade (2005, p. 51):

O cômico é um mecanismo de subversão e destruição [...]. O ser humano, em geral, possui um conjunto de ideias que considera a norma, o padrão. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à via moral e intelectual. Provocam a comicidade os desvios, as quebras da norma ou do padrão.

Em seu discurso, Bassi rompe com o que poderia ser esperado de um padrão coerente, instaurando a contradição como *modus operandi*: ele entra em cena como um dos responsáveis pela organização da Copa, dizendo-se muito feliz por sua realização no Brasil, para depois desqualificar os possíveis opositores e críticos ao evento e, logo em seguida, assumir uma posição de pesar pela lógica financeira excludente do mesmo evento, propondo uma solução através da doação de bens que possibilitassem a compra dos ingressos para os jogos, mas apenas se (e ele destaca três vezes a condição do “Se...”) os espectadores dessem em troca uma boa recepção ao espetáculo.

Nesse aspecto, inesperado e incongruência permeiam praticamente toda a cena de Bassi sob análise, o que pode ser observado de forma ainda mais clara no trecho do discurso em que o vice-presidente bufão faz um exercício de *mea culpa*, confessando estar envergonhado diante do fato de as pessoas pobres não terem condições financeiras para comprar as entradas para assistir aos jogos – o que contrariaria a própria lógica da oferta e da procura que torna os ingressos tão caros.

E vem a solução, mais irreal ainda: os membros da FIFA dariam todos os seus bens para que os brasileiros sem dinheiro pudessem adquirir as entradas. O vice-presidente da FIFA doaria, inclusive, casa, carro e até mesmo a própria esposa para assegurar seu intento – este último fator, a esposa como

um bem similar aos bens financeiros, remete, ainda, a uma equiparação irônica entre pessoas e objetos tantas vezes presente no sistema capitalista, como se tudo e todos estivessem à venda.

Ademais, complexificando mais uma vez seu jogo subversivo, embaralhando escárnio e denúncia, a lógica de troca capitalista não está excluída mesmo no interior de uma suposta “iniciativa louvável” da FIFA, pois os ingressos gratuitos aos jogos somente seriam distribuídos mediante a boa recepção do espetáculo por parte da assistência. Pensando nos mecanismos de subversão e rompimento de padrões criados por Bassi, cito o pensamento de Alberti (1999, p. 201-202) sobre as lógicas desviantes da comicidade:

O defeito não faz rir enquanto defeito, e sim porque, enquanto desvio da ordem, nos revela o “outro lado” do ser. [...] [A comicidade] faz rir porque passamos de um mundo estável a um mundo escorregadio, reconhecendo o caráter enganador da estabilidade.

Mais do que presentificar as contradições de uma pessoa, Bassi espelha, em seu discurso permeado pela instabilidade, os absurdos instituídos do próprio sistema baseado no capital e na exploração dos mais frágeis, seja economicamente, seja socialmente – exploração que também pode ser observada de maneira metafórica na apresentação acrobática que ocorre após o seu discurso inicial, pois, cada vez que os jovens iam parando seus movimentos, o bufão batia os pés no palanque e exigia como um tirano: “Outra vez! Mais! Mais!”.

Neste âmbito, se, por um lado, Bassi se coloca numa instância superior, presentificando as contradições do poder, em outro viés, este bufão também inclui o comportamento dos espectadores no interior desta perspectiva crítica. Após a finalização de seu discurso ironicamente funesto, que despertara inúmeras vaias de descontentamento da plateia, logo a assistência estará envolvida pela apresentação dos acrobatas, pulsando junto com a batida da música *funk* e torcendo para que os saltos daqueles jovens deem certo, vibrando entre gritos e palmas com a virtuosidade de suas realizações, como se, acompanhando a incitação do bufão, também impuséssemos, como espectadores e consumidores ávidos: “Mais! Mais!”.

Na mesma medida em que os espectadores vaiaram a fala rasgadamente impositiva deste bufão, que punha em jogo as lógicas de

opressão e exploração do capital, também foram capazes de se deixar deleitar e contaminar pelas mesmas estruturas, ovacionando a apresentação de corpos jovens e virtuosos, plenos de força física, destreza e simpatia.

Além disso, é impossível esquecer que, ao mesmo tempo em que os versos da música ocupam em alto som o espaço cênico, repetindo insistentemente: “É som de preto, de favelado/ Mas quando toca ninguém fica parado.”, o que os espectadores podem ver é o corpo do artista – branco, europeu – dançando e animando uma plateia que em sua maioria também parece composta por pessoas de classe média, muito distantes do cotidiano da cultura periférica de onde este *funk* fora deslocado. Enquanto a assistência bate palmas e se requebra, seguindo a pulsação da música, um jovem negro ocupa o centro do palco e dança com a camisa da seleção brasileira de futebol, gerando ainda mais aplausos na plateia.

Logo, espectadores e participantes também ajudam a compor esse espetáculo ridículo e medonho de apropriação e objetificação racial, entregando-se animadamente a um ritual que se utiliza superficialmente e consome elementos da periferia sem demonstrar questionamento ou interesse genuíno no enfrentamento das problemáticas que recaem sobre o cotidiano opressivo de uma imensa gama da população brasileira que vive em favelas e comunidades de baixo poder aquisitivo.

Dessa forma, se Bassi é capaz de espelhar “o outro lado” sinistro do poder, ele também mobiliza “o outro lado” do espectador, pois seria muito reconfortante acreditar em polos claramente definidos: eles *versus* nós; os poderes instituídos *versus* nós que tentamos resistir. Bassi aponta para a diluição destas fronteiras, ativando as nossas próprias contradições, o que também pode ser observado ao final do espetáculo B.O.B., quando, após toda a crítica empreendida contra os desmandos inerentes à realização da Copa do Mundo no Brasil, o bufão afirma que tem em seu poder quatro mil ingressos aos jogos de futebol do megaevento e que deseja distribuí-los à sua assistência.

Enquanto alguns espectadores iniciam uma vaia tímida, diversas pessoas se levantam de seus lugares para pegar as entradas que são jogadas pelos jovens acrobatas, para descobrir, então, que são ingressos de fantasia. É

deveras interessante notar que a mesma plateia que se esforçou em bradar gritos de “Não vai ter Copa!” é aquela que agora se coloca em alvoroço para alcançar os supostos ingressos ao evento que tanto critica.

Assim, este bufão não permite que o espectador e participante de sua cena esqueça que os mecanismos pós-modernos do poder operam por dentro, em escala molecular, e não atuam somente de fora ou acima dos sujeitos, incidindo “[...] diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar.”²⁷ (PELBART, 2007, p. 57).

Esta parece ser a derradeira problematização que este bufão lança sem condescendência, uma vez que em nossas percepções, nossos modos de sentir e desejar, somos, ao mesmo tempo, vítimas e algozes deste sistema de exploração e opressão, pois tentamos lutar contra ele e concomitantemente perpetuamos sua criação a cada instante.

Após reforçar que os ingressos são de mentira, Bassi destaca que os bufões brincam com a mentira e com a verdade, pois seria próprio do ser humano o desejo de acreditar. E, neste sentido, o artista afirma que banqueiros, políticos corruptos e membros da FIFA se aproveitam para manipular as crenças do povo, cabendo ao bufão ressaltar a falsidade que permeia essas relações. Acerca do fenômeno crítico que a atuação de um bufão pode ensejar, Bassi discorre:

Eu não fiz nenhum estudo formal, mas tentei educar a mim mesmo como autodidata e aos dezenove anos decido aprender isto dos bufões, para ver um pouco de onde vinha toda essa tradição do circo. E fui sistematicamente nas livrarias, bibliotecas, aprendi a ler e descobri então um mundo que suspeitava mas que não conhecia direito... De **um papel político destes bufões** do século XII e XIII europeus. E me encantou esta coisa. E decido nesse momento mudar, quando pude, mudar minha vida e tentar devolver a... Ter essa função de crítica à sociedade. [...] Depois fui para a rua, aí lentamente todos meus estudos teóricos sobre os bufões começaram a tomar realidade. (BASSI, 2014, s/ p. Grifos meus).²⁸

Logo, é no íntimo contato entre o espectador e sua própria atuação como artista que Bassi vai experimentar as capacidades críticas que

²⁷ A essa dimensão de captura do poder e do capital sobre a vida, Pelbart (2007) denomina como *biopoder*, oposto à *biopotência* – potência da vida, inesgotável em seus sentidos e que extrapola as estruturas de comando e os poderes constituídos que os pretendem vampirizar.

²⁸ Entrevista no ANEXO A desta tese.

atravessam seu trabalho como bufão, em eventos cênicos que buscam ativar dimensões políticas. Portanto, uma primeira característica observada sobre a capacidade política do bufão reside em seu viés intersubjetivo, ao gerar atrito e reflexão junto à alteridade.

Contudo, ao pensar novamente no passado histórico da bufonaria, em seu embate corpo a corpo com poderes e instituições, faz-se necessária a indagação: em que medida um bufão é capaz de gerar potência ou desestabilização política?

Fato é que, a partir de uma perspectiva macropolítica, a bufonaria nunca fora capaz de produzir um caráter revolucionário de rompimento ou destruição do poder a que se relaciona. Ao contrário, os bufões estavam ligados a reis e nobres dando voz ao clamor popular das ruas, mas, ainda assim, dependendo de seus algozes para perpetuar a sua sobrevivência.

A resistência da bufonaria aponta, portanto, para efêmeros exercícios de diferença que são da ordem do micro, na força latente de práticas artísticas que instauram um espaço de intervenção nas percepções dos indivíduos de determinada sociedade.

Dessa forma, enxergo aproximações possíveis entre a experiência de bufonaria criada por Bassi, quando a cena se configura como espaço privilegiado de investigação sobre os meandros existentes entre arte e política, e o pensamento de Rancière (1996), filósofo que entende a política numa perspectiva intersubjetiva de produção de modos de subjetivação.

De acordo com Rancière (1996), a experiência política consiste num processo pelo qual se daria a ampliação da experiência desviante do sujeito frente ao que este filósofo denomina como “lógica policial da comunidade” – instância ordenadora das sociedades que determina a repartição de identidades, funções e capacidades dos indivíduos.

A política estaria relacionada, assim, à criação de outros possíveis diante dos instrumentos de dominação autorreguladores, instaurando uma multiplicidade de fraturas capazes de desestabilizar a ordenação que objetiva colocar cada indivíduo ou grupo de indivíduos sob a égide da identificação, cada qual ocupando seu lugar, com seu estatuto social definido e governável.

Rancièr (1996) destaca, ainda, que o político surge do estranhamento do *comum* – campo de experiência que não seria acessível a todos, pois, segundo as ocupações e modos de vida de cada indivíduo, serão definidas suas competências ou incompetências de integração no espaço comum. Nesse contexto, determinadas práticas artísticas assumiriam importante configuração ao se constituírem em “[...] ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Como este estudo tem evidenciado, Bassi produz relações desestabilizadoras junto à assistência, num fenômeno cênico complexo que é permeado pelas mudanças de perspectivas, terreno escorregadio que coloca em movimento surpresa e crítica, e do qual nenhum de nós sai impune. Todavia, embora ele afirme a busca pela força política do jogo do bufão, seria seu *modus operandi* de fato constituidor de uma experiência política?

Embora Huizinga (2001) destaque o aspecto lúdico como uma das principais características do jogo, atividade capaz de despertar prazer e diversão, torna-se claro que Bassi vai além do universo da ludicidade em sua bufonaria. Este bufão coloca o espectador diante de um jogo sarcástico, que atrai e incomoda na mesma medida – o que pode ser observado tanto nas dinâmicas cênicas que ele cria, como, sobretudo, pela variedade de reações que elas ocasionam nos espectadores, imersos numa vertiginosa sucessão de vaias, palmas, gargalhadas, frases de repúdio e gritos de satisfação.

Bassi gera uma superfície porosa através da qual, num fenômeno que é coletivo, ele opera a contaminação entre perspectivas metafóricas e as críticas diretas ao *status quo*. Colocando em cena um representante do poder que profere um discurso permeado pela hipocrisia e realiza atos de cunho quase irreal, Bassi é capaz de “tocar o dedo na ferida” e espelhar os absurdos que os espectadores vivem cotidianamente.

Nesse contexto, o artista envolve a assistência numa experiência cênica que mobiliza os espectadores a externar sua reação das formas mais distintas, não por meio do debate racional de ideias, mas pela emanção de respostas instintivas de crítica e descontentamento como vaias, gritos de

“Fora!” ou no coro espontâneo de “Não vai ter Copa!”. A respeito de suas estratégias cênicas provocativas, Bassi esclarece:

A provocação é uma ferramenta que utilizo para incitar o público. [...] é uma coisa que desperta a consciência, pois o público a enfrenta. Muitos podem não gostar, e inclusive se assustar, mas todos têm que reagir. (BASSI, 2002a, s/p.).

Ainda que as denúncias sobre os problemas enfrentados pela organização da Copa do Mundo no Brasil não constituíssem uma novidade e estivessem sendo veiculadas por diversos meios de comunicação, é no âmbito da experiência cênica que, a partir da mediação de seu próprio corpo no lugar de representante do poder, ritualizando o encontro de posicionamentos críticos contrários, através de sua presença cênica²⁹, Bassi dá carne ao incômodo que perpassa grande parte de seus espectadores-cidadãos.

Por um lado, o jogo proposto por Bassi reivindica à cena seu caráter de evento, de experiência – no sentido evocado por Bondía (2002) como dinâmica de afetos, abertura para o desconhecido e despontar de vestígios. Por outro, pensando uma vez mais na noção de jogo elucidada por Courtney (2006), Bassi gera um exercício de forças que é artificial, na medida em que a plateia sabe que ele não é Joseph Blatter ou o vice-presidente da FIFA, mas que, na simulação das ações dessa figura pública, o bufão escava espaços na estrutura de aparente normalidade cotidiana. Ainda em suas palavras, os bufões:

São franco-atiradores, [...] sem filiação política, que fazem da vaidade, da estupidez e do culto às aparências os males comuns da sociedade, e, como se fossem cavaleiros fidalgos, justiceiros românticos, caminham sozinhos na busca da glória numa batalha sem fim.

[...]. Eu acho lógico pensar que se a sociedade estiver atravessando um período de crise, de perda de confiança nas instituições e de queda da esperança por causa das mentiras e da hipocrisia do poder, as pessoas poderiam ouvir com prazer uma voz crítica que mantivesse um pensamento claro e vital no meio de uma realidade em decadência. (BASSI, 2008, p. 128 e 132).

²⁹ Esta pesquisa entende a presença cênica em diálogo com a bufonaria, em sua capacidade de produzir corporeidades ambíguas, que oscilam pela agressividade, pelo ridículo, pelo caráter exagerado da atuação do bufão, e que apontam para o presente espaciotemporal da cena, num aqui-agora que gera perturbação tanto ao fenômeno cênico, por sua instabilidade de sentidos, como na recepção da instância espectral.

Dessa forma, o entendimento alimentado por Bassi acerca do trabalho do bufão apresenta uma característica que parece problemática, espécie de autoproclamação heroica, ao defender que cabe à bufonaria o levante de uma voz dissonante e crítica capaz de conduzir o espectador a uma tomada de consciência em relação à atuação dos poderes, suas manipulações e contradições.

Por um lado, pode-se identificar em seu bufão uma dinâmica extremamente controladora sobre os eventos que realiza, sem que haja abertura nem espaço para que o espectador possa desestabilizar ou jogar de igual para igual com o artista. Além disso, há em Bassi a busca, através do evento cênico, pela incorporação de um saber por parte do espectador, perspectiva funcional que prima pela produção de efeitos determinados sobre a plateia a partir de sua intencionalidade como bufão.

Apesar de ser inegável que Bassi consegue retirar sua assistência da inércia, e mesmo fazê-la pensar, este bufão submete seu fenômeno cênico a uma espécie de serviço pedagógico, a uma eficácia espetacular (RANCIÈRE, 2012), estabelecendo uma enunciação coletiva que seus espectadores devem experimentar e com ela aprender, como se fosse possível a transmissão calculada de um regime de interpretação mais eloquente sobre o mundo.

Se o termo *polícia*, ao ser desenvolvido por Rancière (2006), aponta para formas determinadas de distribuição de capacidades e incapacidades, Bassi, pelo menos no exemplo da cena observada e em muitos de seus escritos e entrevistas, recai na inversão deste paradigma, mantendo-se, ainda, muito próximo da perspectiva policial – estando, portanto, distante de uma experiência política em sua capacidade de produzir dissenso – pois, no evento cênico deste bufão, não há espaço para o vazio ou para o indecível, restando sua lógica de causas e efeitos estrategicamente determinada e executada.

Ainda segundo Rancière (2012) o *dissenso* estaria relacionado às desconexões provocadas pelo fazer artístico que ocasionam o choque entre diversos regimes de sensorialidade. Indo além da suposta denúncia, da aquisição de saberes por parte do espectador, ou da criação de novos hábitos e incentivo a tomadas de decisões, o político seria permeado pelo dissenso na medida em que: “Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é

modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades.” (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Destaco que o intuito desta investigação não é o de “traduzir”, justificar ou referendar as práticas de Bassi à luz da teoria desenvolvida por Rancière. Porém, parece-me indispensável ao presente estudo lançar um olhar sobre a capacidade política da bufonaria, e é neste sentido que o pensamento deste filósofo se apresenta como uma chave de leitura possível ao trabalho de Bassi.

Nesse âmbito, a análise da *práxis* de Bassi tangencia e, ao mesmo tempo, gera problemas a um fenômeno artístico de viés político, pois, apesar de tratar em suas atuações de críticas ferozes à ordem socioeconômica baseada na lógica da exploração e do capital, este bufão parece reproduzir esta mesma dinâmica ao impor um regime sensorial por ele determinado, sem lacunas ou vazios que escapem ao seu controle, instaurando uma hierarquia clara entre aquele que distribui as competências ao ver e fazer e aqueles que devem se inserir neste processo verticalizado e reagir ao território provocativo. Nesse contexto, Osorio (2011) dá importante pista para se pensar a articulação entre arte e política, pois, segundo o autor:

A arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim, assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo. (OSORIO, 2011, p. 226-227).

Dessa forma, as cenas de Bassi analisadas até aqui indicam pouca abertura para que o espectador também se responsabilize pela criação de sentidos, apontando mais o sentido da transmissão de uma mensagem produzida pelo bufão. Refletindo ainda sobre a capacidade de estranhamento do comum, através de uma economia outra na distribuição de maneiras de ver e fazer, o que pode ser uma entrada possível à articulação entre a experiência política e a arte, desejo compartilhar com o leitor mais um exemplo de ação provocativa de Bassi, citado pela pesquisadora Juliana Dorneles (2009).

Realizando o espetáculo *La Vendetta*³⁰ durante o V Fórum Social Mundial, em 2005, Bassi se apresentava diante de uma plateia composta, em

³⁰

Apresentado em 30 de janeiro de 2005, em Porto Alegre/RS.

sua maioria, por ativistas político-sociais de diversos países. Chamando ao palco a participação de um espectador que trajava uma blusa da marca transnacional *Nike*, o bufão convence o rapaz a deixá-lo cortar, com uma tesoura, o símbolo que identificava a empresa, umas das maiores corporações industriais norte-americanas do segmento de roupas e calçados.

Enquanto Bassi realizava a “operação” na camisa, Dorneles conta que um espectador deixou o auditório, gritando indignado contra o absurdo daquela situação e que nada justificaria estragar a roupa do jovem em nome de um espetáculo. Este fato demonstra como as práticas de Bassi são capazes de chocar e mexer com a sensibilidade da assistência. Todavia, ao terminar o corte, arrancando o símbolo da *Nike* e deixando um buraco na blusa, grande parte dos espectadores aprovava o caráter metafórico da ação do bufão, entre gritos e aplausos frenéticos.

Após a diminuição do tumulto, Bassi começou então a conversar com o rapaz, ainda em cena, perguntando a ele qual teria sido o valor gasto na compra daquela camisa. E, após a resposta, começou a indagar ao jovem como ele pôde autorizar que o bufão estragasse a sua roupa, qual seria a razão daquilo tudo e porque ele queria ser o “herói” daquela gente que ele mal conhecia, desejoso por obter aprovação e aplausos por alguns breves instantes.

Dessa forma, Bassi inverte bruscamente as perspectivas sobre a experiência cênica, indicando que sua ação caminhava em determinada direção para, logo em seguida, promover uma mudança drástica em suas configurações ideológicas e simbólicas, deixando estupefatos tanto o espectador, agora de blusa furada, como o resto da assistência que incitava o desenrolar da cena.

Embora haja relatos não confirmados de que a participação do espectador com a blusa da *Nike* fora previamente combinada, a possibilidade eventual de que esta cena seja baseada em uma construção ficcional não retira deste evento sua capacidade de instaurar uma experiência cênica crítica. Como destacaria Rancière (2012, p. 74-75), acerca da utilização da ficção em perspectivas de mudança de referencial entre o visível e o enunciável nas práticas artísticas:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. [...] Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.

No exemplo citado da marca *Nike*, Bassi opera ficções que espelham paisagens despercebidas, tornando visíveis enunciações até então anônimas, numa experiência artística instável que gera ritmos diferentes, novas escalas e lógicas de dissenso.

Esse bufão coloca diante de nós, espectadores, as nossas próprias contradições e ilusões, seja a incongruência de um “ativista” comprar roupas de empresas que alimentam os sistemas que ele mesmo critica, seja a sensação de pertencimento que nossas convicções nos conferem, como se elas delimitassem e “nos autorizassem” a ter legitimidade para determinados discursos e reivindicações – como se aplaudir e vibrar diante do corte da camisa em nome de uma suposta correção de atitude ou um “bem simbólico maior” fosse o suficiente para tornar público e inequívoco o repúdio ao que a empresa representa, ou mesmo constituísse uma garantia anticapitalista.

Portanto, mais do que apontar para os nefastos estratagemas de manipulação do poder, suas hierarquias e ficções dominantes (como no discurso do Vice-presidente da FIFA), Bassi opera uma torção neste percurso, pois num primeiro momento ele parece construir uma crítica sobre a multinacional *Nike* e a lógica capitalista para, então, subverter este processo cênico e colocar em xeque o próprio discurso de ativistas e suas perspectivas que tantas vezes oscilam entre uma postura impositiva e um modo quase pueril de ver o mundo, que não dá conta das ficções, contradições e complexidades que constroem as relações humanas.

Atravessados pelas estratégias da ironia e da provocação, os espectadores não sabem o que Bassi é capaz de realizar, assim como há momentos em que o próprio artista não domina o alcance da reação de que

seria capaz um espectador mais inflamado em suas convicções. A assistência, assim, é confrontada por um evento cênico de natureza desestabilizadora, no qual as referências de entendimento e captura do que acontece em cena estão em constante fluxo de mudança, variando de acordo com as provocações do bufão.

Nesse sentido, este estudo defende que Bassi é capaz de, em momentos como o da cena analisada logo acima, tangenciar perspectivas políticas através de suas provocações, quando o bufão consegue embaralhar os lugares do perceptível e do pensável, criando ficções/fricções na distribuição de capacidades e incapacidades, campos que não são passíveis de uma apropriação inequívoca nem estão definidos *a priori*, mas, ao contrário, constituem-se em devir.

Nas ações de Bassi, o deslizamento por essas estruturas de sentido assume um caráter híbrido, ora numa perspectiva mais pedagógica (num sentido tradicional de pedagogia, intuito fechado e impositivo, como transmissão vertical de saberes)³¹, ora num viés mais fraturado e político, que apresenta porosidades não apreensíveis de maneira clara, deixando os espectadores quase sem fôlego ao serem lançados em tantas inquietações.

Mantendo uma íntima relação entre seu trabalho artístico e suas convicções e visões sobre o mundo, Bassi estabelece, a partir de perspectivas cômicas, um jogo instigante – que, como esta investigação tem evidenciado, vai além da diversão despreziosa – capaz de gerar enfrentamentos junto ao espectador, fazendo com que este seja convocado a assumir uma posição crítica sobre os problemas e vicissitudes que o afetam e constituem.

Bassi reivindica da assistência esforços na direção da reflexão, em percursos que aguçam a própria percepção de cada espectador, lançando olhares sobre suas ideologias e contradições. Há, portanto, nas práticas deste artista, uma espécie de chamado à lucidez da assistência, o que é realizado por meio das estratégias de ironia e provocação.

³¹ Neste campo de estudo, não se pode esquecer as valiosas contribuições de Rancière (2005), pensando a perspectiva pedagógica em seu viés emancipador, pela troca de saberes horizontal e relacional. Não é este sentido de experiência partilhada que a análise das práticas de Bassi parece apontar.

Como o artista afirma ainda na abertura do espetáculo *Instintos Ocultos*, ao narrar o momento em que se percebeu como bufão, provocar implica num rompimento com a normalidade, com o conformismo, na busca por um vitalismo insubordinado. Realizando em cena a decomposição de valores e ordenamentos, Bassi faz ressoar o desvio em sua atuação, operação que pode ser entendida como da ordem do político, atingindo crenças e ideais através de fraturas que movimentam ficções em eventos cênicos que clamam pelo posicionamento da assistência.

Todavia, o risco aqui transita pelo fato de que, ao reivindicar e apontar para determinadas reflexões, este bufão acabe por gerar mais conformismo, como se antes do evento cênico o espectador fosse um ingênuo indivíduo manipulado pelas instâncias de poder e, agora, após a experiência de bufonaria, ele saísse renovado e cheio de novas perspectivas críticas. Espécie de travessia pedagógica, de causas e feitos determinados pelo bufão, a que a assistência deve se entregar, numa lógica de transmissão do saber que aparece neste estudo como problemática ou mesmo maniqueísta.

Nas experiências cênicas analisadas até aqui parece haver menos uma perspectiva emancipatória do espectador e mais uma condução controlada e controladora por parte de Bassi. Além disso, no interior desta dinâmica que indica a manutenção da ordem de poder por este bufão, não percebo a existência de aberturas que possibilitem um fluxo ou alternância no protagonismo das forças provocadoras, pois Bassi não se coloca na posição de ser ele também desestabilizado ou provocado pelo evento cênico e pela instância espectral.

Parece-me haver, nos exemplos observados, uma estrutura de criação cênica e atuação rígidas, que aponta à transmissão de um regime sensorial determinado, do qual Bassi se responsabiliza e conduz até o final da cena, sem que esteja claro, a este estudo, em que medida a experiência cênica é capaz de retornar ao seu criador como possibilidade de desvio ou desestabilização de suas próprias crenças e valores.

Como destaca Trotta (2006), o centro dos processos de criação do fenômeno cênico se localiza, sobretudo, nas funções da direção, atuação e dramaturgia, papéis que Bassi reúne em seu *modus operandi*, fazendo

convergir para ele mesmo a vetorização das nuances e percursos criadores. Essa dinâmica parece gerar um fechamento no fluxo de afetos produzidos com o espectador, adquirindo uma espécie de via de mão única, pois, se este bufão imprime sobre o espectador as sensações e reflexões que estipulou premeditadamente, à audiência pouco resta a fazer se não se entregar a este processo ou barrar a sua recepção. Não parece ser dada, ao espectador de Bassi, a possibilidade de uma efetiva interação com a criação bufa do artista.

Uma vez que este artista defende o rompimento da normalidade como viés possível a um fenômeno de caráter anticonformista, de maneira contraditória, ele arrisca o estabelecimento de um novo campo “normativo”. Embora seja calcado na dúvida, na surpresa e na provocação, o que apresenta um viés instável pelos limites borrados do fato cênico, ainda assim, a atuação de Bassi acaba por recair em novas instâncias de sujeição e manipulação, agora centradas na figura do bufão. Sem perder de vista estes questionamentos e dúvidas, a presente pesquisa evidencia como seu objeto de estudo escapa a definições ou a enquadramentos rígidos.

1.2 Performatividade e choque

Na continuidade à busca por pistas e lentes de análise surgidas no encontro com o trabalho de Bassi, retomarei a observação do espetáculo teatral *Instintos Ocultos*. Após o término da narrativa inicial, que culminaria com a explosão dos pombos pelo jovem bufão, Bassi desce de seu palanque, caminha até o proscênio e decreta: “Agora não preciso de pombos para me divertir...”. Fitando a plateia de maneira sádica, com um sorriso nos lábios, ele sentencia: “Os novos pombos são vocês, o público.” (BASSI, 2011, s/ p.).

Bassi, então, compartilha com a assistência que *Instintos Ocultos*, um de seus espetáculos mais antigos, é um trabalho de que ele gosta muito, pois através dele o artista investiga o significado do medo e como as pessoas podem ter medo de pequenas coisas, ondas de medo como sensações instintivas. Enquanto vai falando, Bassi pega uma lata de refrigerante fechada e começa a movimentá-la em vários sentidos, o que gera risos inseguros nos

espectadores, que conseguem imaginar a possível explosão do refrigerante pela agitação de seu gás.

Sacudindo cada vez mais a lata, Bassi afirma que também poderá tratar de medos mundiais no espetáculo, como, por exemplo, medos relacionados à dominação de empresas multinacionais. Enquanto fala, o bufão empunha veementemente a lata de Coca-cola, em atitude claramente irônica, opondo um discurso apaixonado contra a referida empresa à ação de exibir ostensivamente um de seus maiores símbolos.

Após alguns instantes agitando o objeto, o artista diz de maneira calma que, se fizesse um furo no meio da lata, os jatos dela provenientes alcançariam até a sétima ou oitava fileira da plateia. A plateia ri e ele afirma que vai fazer o teste. Perfurando a latinha, Bassi brinca com os jatos de refrigerante, molha-se, joga o líquido embaixo dos braços e assume posturas corporais de quem está urinando.

Esta experiência inicial demonstra à assistência que Bassi não possui nenhum receio de se molhar ou sujar o espaço cênico. Ele começa, então, a distribuir lonas plásticas à plateia, explicando que aquela era uma medida de segurança aos espectadores das primeiras fileiras, pois estes seriam mais diretamente afetados pelo espetáculo.

Pegando uma garrafinha de água, ele faz alguns testes sobre a atenção da assistência, pois, enquanto o bufão atirava jatos de líquido sobre a plateia, seus membros deveriam levantar os plásticos para se proteger. Por fim, até a garrafinha de plástico é atirada sobre o auditório. Neste momento, os espectadores já se encontravam em grande estado de excitação e ansiedade pelo que ainda estava por vir.

Anunciando que o espetáculo começaria agora, o bufão faz a ressalva de que não tem nada contra os espectadores. Sarcástico, ele afirma que tudo o que faz em seus espetáculos é por amor ao espectador, pois ele não deseja que as pessoas tenham uma vida longa e sem interesse, mas a ele importa viver muito e em curta duração. O bufão termina a fala com um sorriso sádico e repentinamente uma música de batida forte e ritmo frenético invade o espaço teatral.

Ao som da música, com mudanças bruscas de iluminação, como numa boate, Bassi dança com movimentos rápidos e de grande amplitude gestual, incluindo, em sua movimentação, passos que lembram a dança norte-americana *break*. A plateia delira e vibra como se assistisse a um show de *rock'n'roll*.

Assistir à movimentação intensa daquele senhor de sessenta anos, vestido de maneira formal, fazendo uma coreografia ridícula, abre mais uma vez em cena um espaço de oposições. Seu figurino austero, associado à sua expressão calma e enigmática na narrativa inicial, havia criado uma tessitura de sobriedade e contenção que agora é violentamente rasgada diante dos olhos da assistência, em contraste com o atual descontrole, o delírio e um clima de frenesi que só aumentaria com as ações subsequentes do bufão.

Com o auxílio de uma furadeira elétrica, Bassi estoura várias latas de refrigerante, presas a seu corpo numa espécie de colete. Pulando e sacudindo seu corpo, os jatos jorram na direção da assistência. Não satisfeito, ele sai de cena por alguns instantes e volta empurrando um carrinho de supermercado com várias de latas de Coca-cola.

Figura 2 – Explosão de refrigerante no espetáculo *Instintos Ocultos*, em Brasília (2011).



Autor: Cristiano Costa. Fonte: <www.sesc.org.br>. Acesso em 29 maio 2015.

Artefato previamente preparado, ao ser sacudido pelo bufão o carrinho faz as latinhas estourarem, provocando uma explosão de refrigerante que suja o palco, atinge as primeiras fileiras do teatro, e molham, sobretudo, o próprio corpo do artista – como pode ser visto na imagem abaixo. Por instantes, ele chega a perder seus óculos devido à violência da ação.

Encharcado, sem fôlego, o bufão faz um gesto para que cesse a música e novamente fala diretamente aos espectadores. Ele diz que realiza esse mesmo número há uma década, surgido como um ato de protesto contra a Coca-cola. Dez anos mais tarde, conclui: o mundo bebe sessenta por cento mais desse refrigerante. “Tenho a sensação de que falhei.” – Bassi decreta com expressão de pesar.

Ele afirma, então, que recebe muitas críticas à sua mentalidade anti-imperialista e sua luta pessoal contra a Coca-cola, como se suas práticas tivessem se esgotado. E sentencia sarcasticamente: “A verdade é que não me importa muito a luta política... O que mais gosto é jogar Coca-cola nas pessoas!”.

Assim, as práticas de Bassi aparecem diretamente imbricadas com seus posicionamentos sobre o mundo, seja através de suas críticas ao capitalismo, seja por meio de um *modus operandi* sarcástico e dotado de certa gratuidade, no sentido de uma ausência de função determinada em relação às provocações que ele instaura junto ao espectador, o que pode ser observado ao final desta cena.

Se o ataque ao *status quo* é inegável em suas construções cênicas, como maneira de conduzir a assistência à reflexão, também aparece como inegável a parcela de subversão desta própria ordem, pois, como ele mesmo afirma, a luta no campo político pode ser tão forte como sua demanda irônica por desestabilizar o espectador, mesmo que em ações gratuitas como sujar de refrigerante a plateia. Dessa forma, as práticas subversivas de Bassi indicam um sentido ético, no contexto em que Foucault desenvolve sobre o “*êthos*”:

[...] fazer o *êthos*, produzir o *êthos*, modificar, transformar o *êthos*, a maneira de ser, o modo de existência de um indivíduo. É *ethopoiós* aquilo que tem a qualidade de transformar o modo de ser de um indivíduo. (FOUCAULT, 2006, p. 290).

Logo, na perspectiva foucaultiana, a ética diz respeito a modos de existência, às relações que o indivíduo estabelece consigo mesmo, operando transformações em sua própria maneira de ser e viver, diferenciando-se da moral, cujas regras coercitivas levam ao julgamento das ações e intenções a partir de valores referenciais como o “certo” e o “errado”, o “bem” e o “mal”.

Bassi configura em sua bufonaria não apenas uma demanda sobre a percepção do espectador, mas, antes, este chamado à responsabilidade do artista, carregando por meio dos afetos provocativos sua porção ética no sentido de uma mudança na própria existência deste criador, imbricando o campo artístico e os territórios da vida na busca por modos de viver mais críticos, intensos e potentes.

Como aponta Cornago (2008a), o debate sobre vida e arte na criação contemporânea parte de um percurso que é atravessado pela própria personalidade do artista, suas visões sobre o mundo e valores. Ao se deparar com a impossibilidade de constituição de utopias ou da crença em grandes revoluções sociais ou artísticas, o criador, segundo este autor, deve se contentar em encontrar e denunciar, a partir de sua própria personalidade, as contradições (pessoais) implicadas na cena. Diante das macropolíticas, instaura-se agora um tempo de ética molecular, a ética do eu que começa por falar na primeira pessoa, pela descoberta de que o político começa e passa por mim para buscar o encontro com o outro.

Assim, o fenômeno cênico seria, segundo o autor supramencionado, um *locus* privilegiado para instaurar uma espécie de nudez em relação às convenções, buscando gratuitamente, sem qualquer finalidade ou propósito externo à ação em si, uma maneira de alcançar uma relação viva, aberta para entrar em contato com a alteridade, no impulso ético que se define do *eu-para-o-outro*.

É perceptível que, tanto no tocante à cena bufa instaurada em *Instintos Ocultos*, como sobre as demandas instáveis que Bassi acaba por relegar ao seu espectador, sua atuação passa pelo viés da personalidade e se mantém distante de formas pré-estabelecidas, ao exercitar as forças, mesmo que falhas, de um ideário de liberação no encontro com a alteridade.

Este fato pode ser observado tanto em relação a seu entendimento muito particular sobre a bufonaria, distante do histórico de deformidades físicas destas figuras ou da apropriação do bufão como trabalho de máscara teatral e técnica atoral pelas artes da cena, como no tocante à própria biografia do artista, quando com cerca de vinte anos de idade ele se afasta de uma tradição

Figura 3 - Leo Bassi em seu primeiro espetáculo circense, aos sete anos de idade, uma versão de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*.



Autor desconhecido. Fonte: <<http://nuevaweb.leobassi.com/biografia/>>. Acesso em 07 jan. 2016.

familiar circense de mais de um século para realizar suas criações.

Nascido oficialmente nos Estados Unidos a 28 de abril de 1952, durante uma turnê circense realizada em solo norte-americano, Leo Bassi é membro e descendente de uma família de circo composta por artistas de diversas nacionalidades, como malabaristas, comediantes excêntricos e palhaços de origem austríaca, francesa, italiana e polonesa, cujos registros de atuações chegam a remontar ao ano de 1850³².

Crescendo em um ambiente circense que acumulava a experiência de várias gerações de artistas, aos sete anos de idade ele iniciou sua carreira nas apresentações da família Bassi. Aprendendo com o pai técnicas de malabarismo, aos dezessete anos Leo Bassi começa a se apresentar como palhaço junto ao Trio Bassi.

Após seis anos de apresentações cômicas nos picadeiros, Bassi se encontrava descontente com os rumos da arte circense, enquanto assistia à crescente popularização dos programas de televisão e da indústria do

³² Informações biográficas retiradas dos sítios oficiais do artista: <<http://www.leobassi.com/biografia.html>> e <<http://nuevaweb.leobassi.com/>>. Último acesso em 07 jan. 2018.

entretenimento. Em suas palavras: “Ser um artista de Circo tradicional nos anos setenta não te faz sentir que estás em um mercado com futuro”³³.

Assim, em meados de 1970, ele deixa o circo, também inspirado pela agitação política europeia do final da década de sessenta. Bassi passa, então, a realizar apresentações sozinho em espaços públicos, desenvolvendo seu estilo muito singular de práticas artísticas onde a comicidade é construída a partir de ações provocadoras como forma de mobilizar a sua assistência.

Distante do legado dos picadeiros, Bassi se descolaria do conjunto de saberes dos artistas de circo, geralmente passado de geração em geração, muitas vezes de pai para filho, com roteiros de ações, técnicas e gestos definidos. Dessa forma, ele pôde engendrar suas práticas, desenvolvendo um trabalho mais autoral em relação à suas atuações. Em suas palavras:

O que tenho certeza da minha família é que faziam circo por um ideal, não era simplesmente um trabalho normal. Para eles era como **buscar a liberdade, buscar os sonhos**. [...] Tento manter o mesmo espírito, mas de outra maneira, utilizando outras técnicas e indo a outros lugares. **O mais importante dessa descendência era continuar o espírito da minha família, muito mais do que reproduzir as formas. As tradições, para mim, nunca foram importantes, mas manter o espírito sim.** (BASSI, 2001, p. 33, grifos meus).

Rompendo com a tradição dos picadeiros para buscar novas experiências e maneiras outras de estar em contato com o espectador, este estudo percebe que Bassi mantém, contudo, a ligação com um dos princípios da arte circense: a busca por uma experiência cênica calcada no impacto e no espanto.

Como destaca Bolognesi (2003), acrobatas, trapezistas, equilibristas ou engolidores de fogo eram responsáveis por despertar na assistência a surpresa ou o temor pelo risco que os artistas corriam, sensações que eram seguidas de alívio e admiração diante dos números circenses virtuosamente executados. Nesse contexto, surge o corpo dos artistas cômicos, como palhaços e bufões, ridículos e exagerados, intermediando o sério e o risível, o

³³ “*Ser un artista de Circo tradicional en los años setenta no te hace sentir que estás en un mercado con futuro.*”. Tradução minha. Fonte: <<http://nuevaweb.leobassi.com/biografia/>>. Acesso em 07 jan. 2016.

trágico e o cômico, a morte e o riso, esfacelando os limites entre aparentes oposições.

Interessado mais na liberdade do que na reprodução de formas preestabelecidas, Bassi desenvolve, fora dos espaços circenses, seu próprio *modus operandi*, borrando as fronteiras entre suas ações cênicas, a comicidade, o medo dos espectadores e a provocação, esta entendida menos como um resultado em si mesmo, mas como mecanismo capaz de colocar sob a ótica da dúvida e da inquietação as visões que cada indivíduo nutre sobre o mundo.

Este estudo se dedicará, nas próximas páginas, a pensar a centralidade da ação na atuação de Bassi, elemento capaz de produzir presença cênica e deslizamento de sentidos, ultrapassando, ainda, a assimilação predeterminada de conteúdos perceptíveis claros. Após seu pequeno discurso sobre a Coca-cola, que abarca a capacidade gratuita de suas ações como bufão, reinicia-se a música e a dança frenética de Bassi, que se movimenta com passos ridículos. Ele pega, então, duas maçãs e começa a mordê-las, cuspidando seus pedaços sobre a plateia.

Em seguida, munido de uma grande marreta de madeira, ele passa a explodir as frutas, agora colocadas sobre um pequeno pedestal também de madeira. A cada marretada ocorre uma explosão de alimento cujos resíduos atingem, novamente, o espaço cênico ao redor de Bassi, os espectadores e o próprio artista, o que gera palmas e gritos excitados da assistência.

Por fim, ele traz à cena uma melancia e coloca-a no pedestal onde estourara as outras frutas. Ele faz toda a preparação, movimentando-se com a marreta e, no exato momento em que os espectadores se manifestavam ávidos pela explosão da fruta, o bufão interrompe sua ação, frustrando a plateia e rompendo com o padrão de destruição que havia criado. Em meio aos protestos decepcionados dos espectadores, Bassi conclui a ação dizendo: “Não quero fazer... Muito agressivo.”.

Assim, este bufão joga novamente com seu poder de afetar os espectadores, mobilizando corpos através de uma experiência cênica ambígua, cujos limites são difíceis de prever. Como o riso e a comicidade são facilmente associados às instâncias do prazer, da liberação através do divertimento, é

desconcertante e mesmo assustador adentrar o espaço cênico criado por Bassi.

Ele abarca o risível a partir da instituição de outro tipo de ordem, erigindo estruturas vazadas que são atravessadas pela explosão e pela violência, num embate de forças destrutivas que vão sendo produzidas em dinâmica crescente até o momento de terem sua trama rompida por um corte seco, o qual interrompe e contraria o ritual de agressividade que este bufão construía até então.

Operando a partir de modos singulares de ação, construídos no âmbito da experimentação, Bassi é capaz de gerar a relativização da norma e das convenções sociais, transcendendo o campo do previsível, do razoável, do útil, do democrático. Enquanto explode os alimentos em cena, assim como na narração sobre a matança dos pombos, o bufão instaura uma superfície cênica disforme e dotada de estranheza, que dilui a separação entre suas ações e a instância espectral, seu ímpeto destruidores e os nossos.

Próprio ao âmbito da bufonaria, o riso gerado por Bassi, aqui, é um riso ambíguo, tenso, quando os espectadores incitam e aprovam seu ritual de destruição, assumindo o prazer de observar os atos violentos do artista e, ao mesmo tempo, sendo atravessados pelo temor diante de sua imprevisibilidade. Nesse contexto, com o objetivo de auxiliar a reflexão sobre esta cena, desejo adentrar no conceito de *estética do choque*³⁴, desenvolvido por Féral (2012).

Esta pesquisadora cunha a expressão ‘estética do choque’ para designar os processos limítrofes que colocariam a experiência do real em cena, em suas mais variadas formas artísticas – teatro, cinema, artes visuais, performance – problematizando os campos da representação e do evento em ação.

De acordo com a autora, determinadas experiências cênicas, particularmente as que carregam em seu bojo formas de violência, trazem o real para dentro da cena, abalando as regras de conduta e convenções tacitamente pactuadas entre o artista e o espectador. Originando um

³⁴ Conceito inspirado na expressão “estado choque”, cunhada por Paul Ardenne na obra *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée* (2006).

acontecimento artístico de extrema performatividade,³⁵ capaz de lacerar a ficção cênica, geralmente causa perplexidade e choque na assistência. Em suas palavras:

Ele [o espectador] sai da ficção para entrar no real. O evento que aparece durante o espetáculo surpreende o espectador. Ele obriga o espectador a sair de súbito da narração e da ficção. Ele obriga o espectador a sair da ilusão cênica e a um modo de recepção diverso da cena tradicional com a qual ele está acostumado. A situação do espectador se desloca e este se encontra surpreendido, hipnotizado, sempre estupefato, num lugar e num tempo que ele não previra. Esse tempo e este lugar não são verdadeiramente os da representação, mas um outro lugar, diante de uma ação que o incomoda e que se apresenta sem mediação. (FÉRAL, 2012, p. 83).

Através da narrativa inicial, Bassi conduz o espectador pela sequência de eventos passados, reminiscências de sua suposta infância, (re)construindo uma história marcante que mudaria sua existência. Através de imagens verbais, expressões faciais, pausas, respirações, ritmos de fala, ele constrói uma dinâmica de natureza meticulosa que vai cercando e atraindo a assistência, para, logo em seguida, fazer em pedaços a tênue textura ficcional.

Jogando o espectador de forma brutal no tempo e espaço presentes, suas ações destrutivas deixam a plateia impactada pela força da ação realizada e exibida diante dos olhares da audiência, apresentando uma corporeidade que irrompe em movimentos frenéticos, corpo convulsionado que abre a golpes de marreta a experiência do real.

Aqui, o espectador, mais do que a contemplação passiva, vê-se compelido, sem convite ou autorização, à coparticipação dos atos realizados pelo bufão. Em gritos de pavor e protesto, ou através de brados de incentivo, desejosos de explosões cada vez maiores, é possível escutar vozes dissonantes que se juntam numa manifestação coletiva que invade os limites espaciais do edifício teatral, reagindo prontamente a cada ação de Bassi. Espécie de massa sonora indecifrável que parece querer vazar as paredes da arquitetura cênica, na iminência de compartilhar, também com a força de uma explosão, a experiência de uma cena potente e assustadora.

³⁵ Féral desenvolve, a partir dos estudos sobre a *performance art* de Richard Schechner, o conceito de teatro performativo, pondo em diálogo e atrito ideias como teatralidade – esta entendida como um sistema de representação – e performatividade – abrangendo o campo da execução de uma ação. Maiores informações sobre o tema podem ser encontradas em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008).

Ressalto, contudo, que a ideia de choque no presente estudo não é evocada por sua relação com o ideário das vanguardas artísticas do início do século XX. Conforme afirma Osorio (2011), o choque nas experiências vanguardistas mantinha como objetivo a retirada do espectador de um espaço de acomodação passiva, privilegiando à audiência novas consciências e poder de ação. Nesse contexto, a arte perderia em autonomia para adentrar a vida como prática de viés transformador.

Embora, num olhar primeiro, o pensamento citado acima indique proximidades com a prática de Bassi (no sentido problematizado nesta investigação acerca de certo caráter verticalmente pedagógico que aponta para uma conscientização do espectador na *práxis* deste bufão), entendo que, particularmente, quando este artista invade os territórios instáveis do choque, instaurando rituais de violência e agressão, de limites vazados, ele escapa à tendência pedagógica observada.

Embora Bassi produza uma dinâmica porosa que borra as fronteiras entre o fato cênico e a instância espectral (falando diretamente com a audiência; jogando alimentos ou vestígios de suas explosões sobre a plateia), ainda assim, observo um caráter autônomo à sua cena, sobretudo as cenas que envolvem regimes de sensorialidade que operam por meio do choque, uma vez que, como estabelece ainda Osorio (2011), a autonomia da obra artística é caracterizada não por seu isolamento, mas pela instauração de uma experiência não determinada, cuja identificação entre forma e conceito é fraturada, e o que se apresenta não pode ser reconhecido, categorizado e consumido.

Num certo sentido, os espectadores que conhecem a trajetória artística de Bassi ou suas características provocadoras, já sabem o que esperar de um espetáculo deste bufão, prontos a consumir seus jogos irônicos, suas perspectivas políticas, sua transmissão de perspectivas críticas. Todavia, quando ele opera pelo transbordamento das certezas, pelo choque das sensorialidades, sua criação cênica assume o caráter de criação de singularidade, de estranheza que desloca imaginações e pensamentos na busca por sentidos que não são apreensíveis ou consumíveis.

Na gratuidade das explosões dos alimentos, o fato cênico do bufão perde sua função, perde a continuidade de causas e efeitos como transmissão de saberes, o que obriga o espectador a lidar com a cena de outra maneira, seja pela aceitação, pela recusa, pela incitação de querer presenciar uma violência ainda maior... Contudo, diante do choque do inesperado criado por Bassi, não há um único sentido a ser enquadrado e apreendido.

Seguindo um pouco mais com Féral (2012), a autora destaca que a “estética do choque” possuiria cinco aspectos principais: a falta de hábito da recepção em relação às cenas presentificadas; a recusa inicial do espectador sobre o que é mostrado; o desejo posterior de ser confrontado com o conteúdo das ações e imagens; a extravagância desse conteúdo; e, por fim, a exterioridade da assistência sobre o evento, uma vez que o espectador não é apanhado pelo que ocorre em cena.

Não há, portanto, uma assimilação exata entre as práticas de Bassi e os princípios dessa estética desenvolvida por Féral, pois, apesar de atuar de maneira inusitada e extravagante e causar no espectador o desejo de ver até onde o bufão tensionará os limites de suas ações, é difícil afirmar que a plateia, inicialmente, recusava-se a presenciar o ritual de destruição executado pelo artista.

Desde a narrativa que inicia o espetáculo, o bufão havia realizado um trabalho de conquista do espectador, apresentando-se como uma figura interessante e fora dos padrões, tanto pela história peculiar contada como por seu modo de narrá-la, ao mesmo tempo, irônico, violento e carismático. Agora, no momento da explosão dos alimentos, ele aguça novamente a curiosidade da assistência, a qual, mesmo que oscile entre a insegurança da imprevisibilidade de limites e o medo de se sujar, acaba desejosa por experienciar aquele evento que, por vezes, parece fora de controle.

Além disso, Bassi opera uma torção ao fator da exterioridade do espectador em relação ao acontecimento teatral. A plateia deste bufão é quase que trazida para dentro da cena, sofrendo com os resquícios das explosões de alimentos e líquidos que resvalam do palco em direção às primeiras fileiras, desestabilizando por contaminação qualquer distância que poderia sugerir conforto ou *voyeurismo* ao público.

Diferentemente da plateia de um show de *rock* que vibra e incentiva os feitos dos músicos à sua frente, protegida pela separação entre os espaços de quem assiste e quem performa, com Bassi a assistência se vê exposta às ações do artista. Sofrendo com a materialidade residual de cada ação, há um diálogo entre as pulsões destrutivas do bufão e os próprios instintos dos espectadores, pois, conforme reflete a autora supracitada:

[...] o desejo de ver a imagem violenta mantém um comércio com nossa própria violência interior, mais ou menos aceita. Querer ver a violência é viver a nossa violência íntima, mergulhar nos cantos escuros de nossa psique, aceitar nosso potencial inesperado de brutalidade, sadista e masoquista. (FÉRAL, 2012, p. 91).

Dessa forma, mesmo sem uma aderência inequívoca entre as práticas do bufão e as dinâmicas da “estética do choque”, considero este conceito importante como possibilidade, mesmo que inexata, de pensar a criação deste artista. Nesta cena sob análise, Bassi confronta o espectador com o choque do real, da ação viva que carrega em sua latência as porções humanas obscuras, avessas ao controle, ao convencional, ao funcional, numa experimentação cênica que é perturbadora e limítrofe.

Espécie de comunhão bufa contra regras e princípios que carrega consigo uma questão que subitamente parece ecoar do espaço teatral, causando perplexidade: quem é realmente o bufão que sente prazer na destruição dos padrões normativos, *ele* ou *nós*?

A partir da observação do trecho do espetáculo que foi descrito e comentado, percebe-se que Bassi cria um fenômeno cênico baseado, sobretudo, na dilatação expressiva de sua presença e ações, fator que indica pontos de contato com uma cena de caráter performativo.

Ressalto que o objetivo aqui não é o de enquadrar a *práxis* de Bassi no território específico da arte da performance, nem afirmar que este artista desenvolve um trabalho como *performer*, o que seria desinteressante ao presente estudo, que não prima pela busca de definições rígidas, e constituiria ainda uma arbitrariedade, pois o artista em questão se assume como bufão e não encontrei em sua trajetória artística ou biografia nenhuma alusão ou afirmação de que suas estratégias cênicas e maneiras de fazer mantêm relação com a arte da performance. O intuito deste trecho da investigação em

curso caminha mais na direção da proposição de diálogos e abertura de caminhos.

Segundo Lopes (2005), o ofício dos bufões ao longo da história foi permeado por um embaralhamento entre as fronteiras da vida e da arte, sem que se conseguisse determinar claramente o começo e o término da ordem representacional. A interface tragicômica da bufonaria afetava e se fazia presente em todos os âmbitos da vida daquele indivíduo excêntrico, pois, como ela exemplifica, não era possível imaginar no mundo medieval e renascentista um bobo da corte sem seu modo de agir, suas indumentárias exóticas e tiradas sarcásticas tal qual um ator que estivesse de folga pelo palácio.

Neste viés, a autora aponta para a aproximação entre a bufonaria e a arte da performance³⁶, no sentido do esfumaçamento dos territórios da vida e da representação. Mais do que a presentificação de uma personagem, a bufonaria se desenvolve na dilatação da expressividade corpórea calcada na realização da ação e na presença do corpo que ultrapassa o âmbito cotidiano, instaurando o rompimento dos sistemas de interpretação atoral.

Constituição que pode ser observada em Bassi, pois, mesmo quando ele assume a apresentação simulada do Vice-presidente da FIFA, por exemplo, este processo se dá pela mediação de um evento que coloca em cena diversas faces que apontam para a autorrepresentação, privilegiando as crenças e visões de mundo do artista, distante do viés da interpretação de uma personagem.

Ancorada num jogo deveras particular, que oscila entre o real e a representação, a dinâmica bufa não se restringe a um modo de atuação ou encenação (LOPES, 2005), mas se relaciona com a presença do artista que lhe

³⁶ Embora a *performance art* se configure como um meio aberto, avesso a definições claras por apresentar grande número de variáveis, para fins deste estudo entendo a arte da performance como um campo de criação artística que ganha força sobretudo a partir da década de 1960, abarcando práticas híbridas e interdisciplinares que operam por meio da contaminação entre as artes visuais, o teatro, a dança, a música e a poesia. Ressalto, ainda, que esta pesquisa não aborda a performance pelo viés dos *performances studies* de Richard Schechner, noção ampliada que incorpora ao território artístico eventos da vida social como rituais, cerimônias cívicas, apresentações esportivas, entre outras infindáveis atividades humanas, por vislumbrar que esta dimensão sociológica se aproxima menos das práticas de Bassi do que o viés estético e subversivo da arte da performance. Mais informações sobre a arte da performance podem ser consultadas em autores como Goldberg (2006), Glusberg (1987), Cohen (2002) e Melim (2008).

dá vida em ações permeadas pela irreverência e por comportamentos combativos que adentram a dimensão do performativo.

Féral (2008; 2010), desenvolve em suas investigações o que denomina como *teatro performativo*, ao se dedicar à análise de fenômenos cênicos que privilegiam a contaminação radical entre processos de teatralidade e da arte da performance. Desenvolvidos, sobretudo, a partir da década de 1960, estas obras são caracterizadas, segundo a autora, pelo deslocamento do evento cênico para a experiência da realização da ação, em detrimento de sua constituição enquanto representação. Por sua vez, conforme destaca Quilici (2015, p. 107), a noção de ação no campo da performatividade pode ser observada:

[...] como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias.

Pensando em um possível viés performativo, entendo que as atuações de Bassi operam pelo atravessamento da realidade em processos comunicacionais que, por meio da experiência de realização de ações que oscilam de maneira instável entre um caráter cotidiano e uma amplitude exagerada, como cuspir, quebrar, explodir. Estas ações criam uma tessitura cênica que justapõe a ordem representacional e a materialidade imediata do mundo.

Gerando um espaço híbrido, o bufão em questão aciona um fluxo subversivo sobre a possível separação entre evento artístico e o que ele espelha, como uma superfície fraturada que escava por dentro as convenções cênicas, culturais, sociais, dando a ver através de um espelhamento invertido as complexidades e contradições que perpassam e constituem estas instâncias.

Bassi realiza as ações, demonstra os passos à sua construção e execução, revela os desejos de reflexão que as acompanham, ironiza estes mesmos objetivos, zomba do espectador. Assim, ele vai gerando curtos-circuitos na experiência espectral e à tentativa de estabilização de sentidos que poderia ser conferida pela ordem representacional.

Embora grande parte da atividade mental humana ocorra como produção de representações, em processos associativos que envolvem memória e repertório cultural, como, por exemplo, no reconhecimento de objetos e sensações (QUILICI, 2015), a performatividade, bem como a imprevisibilidade de sentidos e afetos que ela ativa, vem gerar dilatações e tensões na busca por um possível olhar estabilizador da ordem representacional, o que entendo estar presente nas ações de Bassi e na multiplicidade de sentidos que elas podem ensejar.

Olhar para as práticas de bufonaria de Bassi sob a ótica da performatividade é entender que elas geram um “fazer” que confronta o espectador em ações que reivindicam para a cena seu caráter de evento, acontecimento que presentifica signos dotados de ambiguidade, de sentido lacunar, instalando significações flutuantes e o deslizamento de códigos. Nas palavras de Fernandes (2013, p. 408) sobre a performatividade:

[...] entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. A participação na experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão.

Se, no início de *Instintos Ocultos*, através da narração de uma suposta memória, Bassi é capaz de gerar na assistência representações mentais sobre a possível explosão dos pombos, agora ele executa na cena um ritual de violência que envolve o espaço, os objetos e os corpos da instância espectral e do próprio artista, em ações cuja eventual busca por sentidos ou interpretações ficará a cargo de cada espectador.

Mesmo quando este bufão arrisca uma explicação sobre o que o motivara a estourar latas de Coca-cola em cena, explicitando sua convicção crítica sobre a empresa, ainda assim, suas palavras logo jogarão os espectadores novamente no terreno escorregadio do não entendimento e da ironia, uma vez que aqui ele não está representando um discurso claro a ser entendido e interpretado pela assistência. Bassi constrói um campo híbrido, um ‘lugar-entre’ que opera deslizamentos entre a agressividade gratuita presente

no ato de estourar alimentos a marretadas e a afirmação de suas lutas pessoais.

Afirmando, desde o início do espetáculo sob análise, que seu intuito é o de trazer a provocação ao âmbito da cena, em sua capacidade de rompimento da normalidade e do conformismo, gerando instintos vitais no público e em si mesmo, a corporeidade de Bassi assume um caráter necessário à instauração desse processo instável, corpo que é gerador de experiência performativa e, ao mesmo tempo, mediador de deslocamentos em seu confronto com o espectador.

Mais do que infligir na assistência seus atos de agressividade, é o próprio corpo deste bufão que assume os maiores riscos provenientes da execução de suas ações, situação-limite que instaura através do choque a sua presença, impedindo a busca por um sentido ou interpretação dotada de unicidade e clareza.

Apesar de a ação nesta cena consistir, em uma visão primeira, na simples destruição dos alimentos, entendo que é a própria corporeidade de Bassi que gera a instabilidade cênica, ao mesmo tempo destrutiva e frágil, provocadora e fustigada, num ritual de embate que corporifica a efemeridade potente de sua presença e cria deslocamentos e dissoluções de significações.

E, na mesma medida em que vibra e incentiva os feitos de Bassi, a assistência também se coloca em lugar de compartilhamento de riscos, pois, quanto maior fosse a amplitude das explosões provocadas pelo artista, maior seria a chance de a assistência também ser atingida pela materialidade residual dos atos do bufão.

Bassi embaralha, assim, as instâncias de quem assiste e quem atua, num diálogo intenso entre as pulsões destrutivas do bufão e os próprios instintos dos espectadores. Este artista cria um dispositivo comunicacional que não é da ordem da racionalidade, mas que interfere, por meio de um violento regime de sensorialidade, na cena e na experiência vivenciada pelos participantes deste acontecimento.

Em suas ações violentas e gratuitas, Bassi produz signos instáveis, fluidos, que forçam o espectador a experimentar travessias entre diversos

sistemas de entendimento, numa adaptação incessante cuja pluralidade de sentidos (imagéticos, textuais, actanciais, metafóricos) insiste em lhe escapar.

Nesse contexto de instabilidade performativa, num fenômeno que envolve vazios e passagens, pode ser percebida também a manipulação do espaço pelo bufão, em variações de ordem física e imaginária que convertem a dinâmica espacial em *lócus* privilegiado a uma travessia dos sujeitos, seja o artista, seja seus espectadores.

Por um lado, Bassi rompe espaços imaginários, como se pode perceber quando ele opera com quebras de padrões – ao surpreender seus espectadores com o caráter ampliado de sua bufonaria, distante de imagens mais tradicionais; ao espelhar o cinismo e hipocrisia implícitos em discursos oficiais e demagógicos; ou ainda, na oposição entre a dinâmica de sobriedade e controle criada pela narração da memória de infância no início do espetáculo e seu rompimento brusco por marretadas e explosões que instauram o caos na cena.

Por outro viés, em sua relação com a espacialidade física, apesar de se apresentar diante dos olhos curiosos dos espectadores, em aparente diferenciação entre o “espaço da cena” e o lugar da assistência, Bassi se serve desta dissociação para rompê-la, gerando surpresa pelo deslocamento de fronteiras – seja falando diretamente aos espectadores ou destacando que eles serão atingidos por resquícios da cena (o que logo seria comprovado), seja pela contaminação entre a materialidade dos alimentos objeto de explosão que resvalam sobre os espectadores, e mesmo andando entre as fileiras da plateia, o que ocorre em outra cena de *Instintos Ocultos*, quando Bassi ameaça jogar uma torta feita de creme de barbear no rosto de um espectador, vítima que seria escolhida de maneira gratuita, sem razão predeterminada, durante a caminhada do bufão entre os membros da assistência³⁷.

Assim, Bassi abre lacunas na cena que são atravessadas por instâncias performativas que, conforme Fabião (2008, p. 237) destaca sobre a arte da performance, criam redes de forças capazes de: “[...] turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com

³⁷ Esta cena será analisada no último capítulo da tese por manter relações necessárias como mote criador a uma das ações criadas por mim no decorrer da pesquisa.

o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. [...] (des)habituair, (des)mecanizar, escovar a contrapelo.”

Ao contrário de esperar de maneira confortável o que o artista tem a oferecer, estar diante do trabalho de Bassi é se perceber envolvido num evento que instiga na mesma medida em que demanda a reação do espectador, em territórios cujos limites não se apresentam claramente definidos e que carregam um *quê* de afronta, onde tudo parece possível, colocando em xeque hábitos, concepções de mundo, medos, percepções de si e do outro.

Criando suas próprias maneiras de fazer, *modus operandi* que é próprio das artes performativas, como destaca Goldberg (2006), Bassi coloca padrões normativos e o próprio evento cênico sob a ótica da dúvida e da desagregação, propondo a cada espectador exercícios efêmeros de deslocamento crítico contra o conformismo, na perspectiva heterogênea de quem assume os riscos e desafios de sua prática artística.

Neste âmbito, chama-me a atenção a estratégia que permeia as cenas descritas e analisadas até aqui: Bassi conduz os espectadores a um tipo de atmosfera ou aparente conclusão, para romper as expectativas ou entendimentos que vinham sendo construídos pela assistência, na surpresa de uma *cena-armadilha*. Em efetivos jogos de inteligência e manipulação, ele cria uma lógica instável e surpreendente que leva cada espectador a refletir e pôr em questão suas próprias crenças.

Essa dinâmica parece bastante interessante ao ser comparada com o percurso histórico da bufonaria, uma vez que inúmeros bufões se destacavam não apenas pela aparente inferioridade ou deformidade física, mas apresentavam um modo de ser e transitar pelo mundo ancorado na astúcia e na esperteza, e não por acaso serviam ao deleite de monarcas e nobres com suas colocações ácidas e certeiras sobre a vida do palácio (ACHCAR, 2007).

Assim, Bassi absorve essa lógica sagaz e enganadora dos bufões de outrora, constituindo seu fenômeno cênico em território de contaminação à malícia bufa, não como busca de uma suposta origem da bufonaria, mas um espaço de contágio, estratégia e experimentação sobre aquilo que induz o espectador ao erro para evidenciar olhares outros sobre a vida e sobre si

mesmo, o que pode ser observado, particularmente, na penúltima cena a ser analisada neste capítulo.

Após romper com seu ritual de explosão, desistindo da destruição da melancia, Bassi começa a contar para a assistência uma história desconexa sobre não estar se sentindo muito bem, tendo a impressão de estar deprimido, pois o trabalho de provocação do palhaço hoje não teria mais sentido. Ele chega a afirmar ironicamente que sua carreira encontra-se em declínio ao ponto de, depois de realizar apresentações em capitais como Nova Iorque e Moscou, ele ter de se apresentar mais uma vez na cidade do Rio de Janeiro.

Ele diz, então, que tem pensado em realizar um último espetáculo e, ao final da apresentação, cometer suicídio diante dos espectadores. O bufão destaca a repercussão que este acontecimento alcançaria nos meios de comunicação, em manchetes como “Em festival de palhaços, um palhaço se mata!”, o que geraria uma publicidade enorme aos outros espetáculos e à arte da palhaçaria.

Ressaltando que, ao saber que vai morrer, o indivíduo experimenta uma grande sensação de liberdade, Bassi afirma que nos últimos instantes de sua vida, desejaria realizar de um de seus instintos mais profundos, alimentado e reprimido durante anos: matar vinte pessoas de sua plateia. Se isso acontecesse, diz ele, o mundo inteiro falaria sobre seus espetáculos, sobre a arte teatral do Rio de Janeiro. E conclui: “Vocês acham que isso é piada... Mas tenho pensado muito nisso.”.

Bassi vai até a coxa do teatro, sumindo na escuridão que

Figura 4 - Apresentação de Instintos Ocultos em Brasília (2011).



© Cristiano Costa/ SESC-DF

Autor: Cristiano Costa.

Fonte: <www.sesc.org.br>. Acesso em 29 maio 2015.

agora domina o palco. Os espectadores riem alto, tentando descontrair a situação, mas há um evidente mal-estar pairando na dinâmica sombria criada pelo artista. Durante longos instantes o bufão desaparece, deixando a plateia com o silêncio inquietante do inesperado.

Quando retorna à vista dos espectadores, Bassi carrega um galão de plástico e um bastão utilizado nos números de prestidigitação em que se cospe fogo. Ele derrama o líquido contido na embalagem plástica sobre a extremidade do instrumento e, com o auxílio de um isqueiro, ele ateia fogo no bastão. As labaredas não só formam uma tocha, mas rapidamente se alastram pelo chão onde restaram alguns respingos do líquido. O bufão apaga as chamas, com certa dificuldade, pisando desajeitadamente sobre elas. Em meio ao burburinho das gargalhadas, ouve-se um grito assustado de uma espectadora. Uma música sinistra ajudar a compor a cena lúgubre instaurada pelo artista, e logo se percebe um odor de fumaça e querosene que se espalha pelo teatro.

Segurando a tocha com uma mão e o galão de líquido inflamável com a outra, Bassi começa a caminhar na penumbra, observando o espaço teatral. Enquanto se desloca de maneira calma, ele deixa cair o fluido pelo estrado do proscênio e, quando chega à lateral esquerda do palco, derrama uma grande quantidade do líquido sobre as cortinas do teatro.

Agora as risadas são cada vez mais escassas e se ouve um misto de palavras incrédulas, gritos assustados dos espectadores e alguns brados de incentivo. Um espectador sentencia: “Queima!”. Retornando ao centro do palco, o bufão despeja o suposto querosene sobre seu próprio corpo, e coloca, ainda, um pouco do líquido no interior de sua boca, assumindo a postura corporal de quem vai realizar um número de pirofagia. De maneira lenta e concentrada, o que aumenta ainda mais a tensão da cena, ele se aproxima dos espectadores, prepara-se e finalmente cospe sobre a tocha. A chama se apaga.

Subitamente as luzes se acendem e ele ri ostensivamente, apontando e zombando da assistência. Ele reproduz as expressões faciais de angústia e medo das pessoas sentadas nas primeiras filas e ironiza: “Mesma expressão que os pombos de antes”. Os espectadores aplaudem, gritam e riem aliviados,

enquanto o artista olha de forma maliciosa para a plateia, como um menino-bufão que acabara de “pregar uma peça” num teatro lotado³⁸.

A sensação que me atravessa como artista-pesquisador e espectador deste espetáculo é que a surpresa causada pela atuação de Bassi é de tal intensidade, instaurando uma experiência de choque nos espectadores, que estes passarão o espetáculo absorvidos pela sensação de que aquele bufão é capaz de executar qualquer tipo de ato, mesmo o mais controverso ou violento, como se todos estivéssemos presos em uma armadilha que assusta e, ao mesmo tempo, desafia a nossa curiosidade.

Exercendo mais uma vez seu poder de confundir as fronteiras entre o que é real e o que é representação, Bassi coloca a assistência num espaço desprotegido, sem condescendências. Indo muito além da busca pela comicidade, o artista gera um riso nervoso, quase uma gargalhada histérica diante da imprevisibilidade, exteriorização de como os espectadores se encontram mobilizados e surpreendidos por sua atuação.

Durante a cena analisada há, por exemplo, um momento em que Bassi, enquanto molha o espaço teatral com o suposto querosene, concomitantemente benze a plateia fazendo o sinal da cruz com a tocha em chamas, como se estivesse aplicando o ritual final da extrema-unção. Ação irônica que desperta inevitavelmente um riso coletivo, mas que não perde seu caráter tenso diante do medo de um eventual incêndio que rompesse os limites da representação e pudesse invadir, como os alimentos de outrora, o aterrorizante campo da realidade.

Depois de revelar que tudo não passara de um truque, o bufão destaca que, ao mesmo tempo em que as pessoas sentadas nas primeiras fileiras demonstravam temor com a possibilidade de um incêndio, os espectadores localizados no balcão do teatro e os que estavam ao fundo da plateia, próximos às portas de saída, pareciam muito felizes.

³⁸ O artista da palhaçaria Marcio Libar (2008) narra um episódio curioso em seu livro autobiográfico, afirmando que, durante a realização deste número de pirofagia, também apresentado por Leo Bassi, no ano de 2000, no Festival *Anjos do Picadeiro 3*, a crítica carioca Bárbara Heliodora abandonou o espetáculo antes do final, vociferando contra o absurdo daquelas ações e reclamando do desrespeito que era infligido aos espectadores por aquele bufão.

Bassi afirma que as pessoas que estavam afastadas do risco iminente chegavam a ansiar para que tudo fosse verdade e que se realizasse a intensidade de uma cena real, com fogo, feridos, mortos... Ele diz que esta é umas perspectivas do espetáculo, causar medo, assim como instintos sádicos.

Entendo, também, que ele aponta para o desejo (nosso) de experimentar acontecimento, no desejo de que, diante do embotamento dos sentidos cotidianos, algo (nos) aconteça, (nos) atravesse, gere afetos e instabilidades pela suposta 'intensidade do real'. E, contraditoriamente, este desejo assume uma constituição espetacularizada (DEBORD, 1997), como se somente diante de mortos, fogo, feridos, explosões, o acontecimento pudesse se dar.

Trabalhando com a justaposição de camadas de entendimento e os atritos entre representação e realidade, esse bufão atua diretamente sobre as percepções dos espectadores, causando sensações como angústia e temor, vontade de violência e excitação. Ele joga com a insegurança e a imprevisibilidade, pois a plateia não consegue distinguir claramente sobre a veracidade de suas ações e os riscos que as acompanham, restando uma dúvida inquietante. A esse respeito, o artista afirma:

[...] o público quer de mim tensão, adrenalina, surpresa, inclusive agressividade. [...] Minha teoria é que querem viver algo comigo. Então, minhas provocações são, de um lado, incentivo natural – gosto de fazê-lo – mas também uma eleição cultural do que o público quer ver e o que o teatro pode dar e a televisão não pode exercer: sensualidade, contato, presença de pessoas, [...] é um lugar onde há mais contato humano. Esta é a natureza de meu espetáculo. Também uma maneira para criar emoções, vibrações, excitação no público. (BASSI, 2002b, s/p.).

Logo, Bassi defende uma dinâmica cênica capaz de ampliar os fluxos de afeto, jogando com o medo, a tensão, o inesperado. Nesse sentido, Bassi cria estratégias bufas racionais, produzindo determinada construção cênica para, em seguida, demonstrar a artificialidade daquela cena, revelando o avesso de suas estruturas para denunciar os pressupostos de manipulação nela contidos, bem como apontar para os modos e vicissitudes comportamentais dos espectadores.

Tal qual um estrategista, esse artista vai compondo e decompondo um discurso cênico que fricciona dimensões performativas e ficcionais, formando sequências capazes de envolver e afetar a assistência, colocando-a num espaço desconfortável. Ainda sobre seus processos de criação, ele discorre:

[...] o cômico é um misto de racionalidade pura e “sensorialidade”. Este é o velho problema de pensar que a racionalidade é fria e abstrata. Quando você consegue fazer rir, significa que você comunicou uma sensação e algo sensorial, então esse momento único na cabeça quando uma atividade puramente cerebral e racional se une, se associa a uma atividade puramente sensorial, física. Isso é a própria celebração [...] quando a inteligência e a racionalidade se juntam com o sensorial, este é o ato de criação como na pintura ou na música. É um ato criativo, é como matemática e corpo juntos, o ato de fazer rir. (BASSI apud OLIVEIRA, 2008, p. 132).

Dessa forma, vislumbro aqui mais um viés da dimensão performativa em Bassi, num entendimento sobre a criação artística que não objetiva a dissociação entre racionalidade e corporeidade, mas percebe que as estratégias racionais estão imbricadas no corpo e em suas ações, num fluxo incessante e por vezes de limites indeterminados.

Experiência cênica que é uma celebração das provocações deste bufão, onde presença, razão e comicidade irônica privilegiam a produção de uma comunicação teatral dotada de performatividade, em processos complexos que demandam do espectador tanto um aguçar da racionalidade, como uma entrega sensorial.

Na mesma medida em que faz pensar, este bufão também explode qualquer estrutura linear ou estável que poderia ser associada à racionalidade. Através das afecções geradas pelo medo, pelo choque, pelo inesperado, Bassi conclama a responsabilidade do espectador: O que você acha crível? Por que você ri? Quem são seus pares nessa empreitada? – estas são algumas das tantas questões complexas e necessárias cujo desafio Bassi coloca diante dos espectadores e os faz enfrentar.

Em uma cena provocativa que estremece as próprias concepções de mundo dos espectadores, Bassi cria fissuras nas quais a obscuridade do indivíduo, suas porções violentas, sua ingenuidade e ilusões são confrontadas por uma ação desestruturante, reivindicando da plateia esforços na direção da reflexão e, ao mesmo tempo, carregando um forte caráter sensorial e

performativo que desestabiliza qualquer assimilação clara de conteúdos ou sentidos.

1.3 Uma cena grotesca

Finalizarei o primeiro capítulo deste estudo abordando a última cena de *Instintos Ocultos*, e que entendo instaurar uma ruptura na dinâmica de detenção do poder que Bassi encerra em sua figura. Nos momentos finais da apresentação, Bassi fala mais uma vez da tradição secular de sua família em realizar espetáculos circenses e de como esse legado trouxe a ele a

Figura 5 – A doçura do bufão. *Instintos Ocultos* (RJ, 2011)



Autor: Celso Pereira. Fonte: <www.anjosdopicadeiro.com.br>. Acesso em 20 maio 2016.

consciência de transitar às margens da sociedade, na luta contra o conformismo. Contudo, o bufão destaca que as pessoas o questionam, indagando que em suas práticas falta uma dimensão poética, falta doçura... E ele decreta: “Quero mostrar a meu querido público a doçura dos bufões”.

Bassi começa a se despir, enquanto um canto coral ganha o espaço do teatro. Após tirar blusa e gravata, ele diz: “Muita gente pensa: quem é o bufão? Que homem ou mulher se esconde embaixo da aparência do bufão? Esta noite [...] eu não quero esconder nada do público.”.

O artista tira, então, a calça, com gestos graciosos e uma expressão facial sarcástica, até permanecer de cueca samba-canção preta. Ele pega, então, uma espécie de garrafa que lembra um grande tubo de ensaio, com quatro litros de mel e despeja lentamente o conteúdo em sua boca.

O mel vai transbordando de seus lábios até escorrer por seu tronco, seus genitais e pernas. Ele derrama o mel também em sua cabeça calva, para depois acariciar o corpo esfregando o líquido pegajoso por sua barriga, suas pernas, costas, como se estivesse se ensaboando, utilizando, inclusive, o mel que formara uma poça no chão aos seus pés. Na mesma poça ele desliza os pés, realizando passos de dança delicados e, em seguida, cospe certa quantidade de mel que ainda estava em sua boca, assumindo uma postura corporal que remete às figuras angelicais de um chafariz.

Seguindo seu ritual de escatológica zombaria, Bassi sobe até o último degrau do tablado localizado ao centro do palco, e começa a girar seu corpo com os braços abertos. Do alto de uma escada de serviço localizada ao fundo do espaço cênico, um homem joga um saco de penas brancas sobre o bufão. Um foco de luz ilumina o artista enquanto ele gira sobre o próprio eixo, observando de maneira docemente irônica o efeito que as penas criam ao esvoaçar pelo espaço, grudando-se ao mel que lambuza seu corpo para criar uma figura esdrúxula e risível.

Objetivando novas entradas sobre a análise do trabalho de Bassi, faz-se necessária a realização de algumas considerações sobre a visão de mundo grotesca e sua capacidade de instauração de ambiguidades e deformidades, características que percebo estarem presentes nesta última cena do bufão.

Kayser (2009) destaca que o termo grotesco é oriundo da palavra italiana *grottesca*, derivação de gruta, vocábulo que se referia às pinturas soterradas encontradas durante o século XV em Roma e outras regiões da Itália, à época do Renascimento. Estas criações de caráter ornamental apresentavam visualidade assimétrica, desproporcional e carregada de excessos. Seu conteúdo ambíguo aludia a motivos fantásticos, misturando temas florais (como volutas de folhas e plantas trepadeiras) a figuras humanas dotadas de partes animais, tais como patas, asas e focinhos em lugar dos rostos.

O autor supracitado ressalta, ainda, que os ornamentos grotescos, herança decorativa da Antiguidade greco-romana, criaram um contraponto à busca pela simetria, pela beleza e pela elevação idealizante da arte renascentista. O grotesco teria sido entendido nos séculos XV e XVI não somente em seu caráter alegre, lúdico e fantasioso, mas como carregado de um aspecto angustiante e sinistro, aludindo a um mundo instável e desordenado de deformidades que muitos artistas e pensadores insistiam em repudiar. Todavia, apesar desta configuração quase marginal, o pesquisador destaca a influência que estas criações visuais tiveram na obra de pintores da época, como Agostino Veneziano e até mesmo em pinturas ornamentais realizadas por Rafael em pilastras do Palácio do Vaticano.

Por sua vez, Bakhtin (2010) reafirma que o grotesco estaria relacionado à dubiedade de sentidos, presentificados, sobretudo, no corpo, através do que o autor denomina como *rebaixamento*, processo pelo qual se realizaria a transferência dos ideais espirituais e abstratos à materialidade corpórea. Haveria, portanto, uma relação estreita entre o grotesco e o “baixo”, este em seu sentido topográfico, representando tanto os órgãos genitais, como a terra – seja em seu caráter de absorção (o solo como túmulo e ventre), de nascimento ou ressurreição (solo como seio materno).³⁹

Rebaixar diz respeito, portanto, à aproximação com a terra, comunhão com o baixo, em perspectivas ambivalentes de vida e morte. Aqui a degradação tem seu valor destrutivo associado a um caráter positivo e regenerador, pois o corpo que morre é o mesmo que servirá de alegre adubo, fecundando a terra que o absorve e fazendo com que novas formas de vida se proliferem. Os pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva ao se dedicarem ao estudo do grotesco, definem que o rebaixamento é:

[...] operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes

³⁹ Embora a teoria de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco tenha tomado como base a análise literária da obra de Rabelais e Dostoiévski, é inegável a sua contribuição às pesquisas sobre a cultura cômica popular medieval e renascentista, as quais mantinham uma relação muito forte com a figura do bufão, tornando-se, assim, um estudo fundamental tanto para as manifestações do grotesco no âmbito cênico como em relação a seu conteúdo sobre a bufonaria.

baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tido como fenômeno de desarmonia do gosto [...] suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 17).

Logo, na visão de mundo grotesca, o exagero corpóreo e o rebaixamento possuem um caráter de inversão das normas, como princípios que privilegiam a desordem, subvertendo as estruturas cotidianas. O excesso grotesco carrega em si dinâmicas de afirmação vital, misturadas a indefinições e instabilidades. A comicidade que acompanha o grotesco carrega em si um riso dúbio, contaminado pela repugnância, pelo espanto, pela comoção, podendo causar incerteza e desorientação.

Neste sentido, autores como Bakhtin (2010) e Burnier (2001) associam os bufões ao *grotesco*, seja por sua ligação às formas de comicidade popular (o bufão como rei ao avesso, espelhando as condições desviantes dos que estão à margem), seja devido aos seus excessos e pelas perspectivas de rebaixamento operadas pela bufonaria.

Partindo da interlocução destes autores, entendo que a última cena do espetáculo em análise é uma espécie de resposta grotesca à indagação: como poderia ser presentificada a poesia e a doçura da bufonaria? Ao contrário de gerar uma refutação abstrata ou de caráter transcendente, alusão ao doce como qualidade do que seria meigo ou aprazível, não é de estranhar que a questão passe, ao contrário, pela corporeidade do bufão.

Adquirindo uma dimensão excessiva, a resposta de Bassi propicia uma afirmação produzida em ato performativo, que passa pela materialidade da carne, em vínculo direto com o próprio caráter denotativo do doce praticamente insuportável de muitos litros de mel.

A ação de Bassi opera o rebaixamento de um possível ideal de ternura através da tangibilidade material do mel – fluido denso, turvo, de cor marrom-amarelada que pode fazer lembrar a aparência de excrementos e, concomitantemente, é um elemento excessivamente açucarado, segundo Bassi “a coisa mais doce da natureza”, e que oscila entre o estado líquido e a viscosidade, capaz de invadir espaços sem pedir licença ou autorização – imagem bastante adequada ao que tenho observado no seu trabalho como bufão, atravessado por noções como densidade, excesso e dubiedade.

Além disso, Bassi rebaixa sua própria autoridade, jogando o espectador novamente nas zonas do inesperado. Esse bufão, até então detentor de potências cômicas e racionais, capaz de conduzir a assistência e sacudi-la pelos meandros da provocação, agora realiza a inversão desses processos, dando-se ao exercício derradeiro do ridículo.

Perspicaz e crítico, ele termina o espetáculo num ritual de degradação e escárnio sobre si mesmo, quando a sua presença corpórea assume uma expressividade de outra ordem, distinta da imposição do medo e da zombaria sobre o espectador, alargada pela fragilidade de um corpo quase nu, que apresenta as marcas da idade do artista, sua pele muito branca em contraste com a tonalidade turva do mel, até adquirir novamente uma constituição dúbia e animalesca, como um homem-pássaro cujos gestos ironicamente singelos geram contraste com seu corpo pesado.

Figura 6 – Final do espetáculo *Instintos Ocultos* em Brasília (2011).



Autor: Cristiano Costa. Fonte: <www.sesc.org.br>. Acesso em 29 maio 2015.

Neste sentido, Minois (2003) destaca que o grotesco constitui um fenômeno de inquietação e perturbação das estruturas de aparente seriedade

do mundo. Invertendo a ordem das coisas de maneira efêmera, é capaz de causar medo pela deformidade por vezes monstruosa que opera sobre a racionalidade, como em uma alucinação lúdica que pode ser atravessada tanto pela comicidade como pelo asco e o horror. Mais do que uma brincadeira, o grotesco sugere uma agitação da suposta “ordem natural das coisas”, instituindo um novo olhar desestruturante, que decompõe e recompõe de maneira inquietante os elementos que contamina pela distorção física, moral e espiritual.

A atuação de Bassi colocara o espectador, até então, face a face com o ridículo das instituições, costumes e comportamentos. É, portanto, surpreendentemente instigante, e mesmo perturbador, ver Bassi despido de seu poder de instigar ou amedrontar a assistência, através da retirada de seu terno que, como defendo, mais do que uma simples indumentária, adquire neste bufão a capacidade de ampliar a austeridade e a ideia de uma suposta hierarquia superior do artista em relação à assistência. Agora ele abre mão de sua autoridade e entrega sua corporeidade a este ato final derrisório, transformando-se em homem-pombo num rito de sacrifício em nome de uma vitalidade cênica grotesca⁴⁰.

Ademais, identifico uma configuração performativa à cena em questão, quando a ação de despejar o mel e exibir o corpo cheio de penas privilegia os efeitos de presença em detrimento de significações claramente delimitadas, colocando a própria corporeidade do artista em lugar de risco e instabilidade, criando redes de deslocamentos de sentidos que assumem perspectivas críticas e irônicas.

Transformando seu corpo-pássaro em alvo de zombaria, o espectador se depara com um senhor de sessenta anos sem roupa, já apresentando os traços visuais da passagem do tempo, todo lambuzado de mel e coberto de penas – combinação absurda e animalesca, em mais um diálogo com as noções do grotesco.

Girando e balançando os braços como uma ave que bate as asas em pleno voo, ele zomba de si mesmo e do que seria a “doçura” dos bufões, como

⁴⁰ O grotesco apresenta faces diversas em outras obras de Bassi, como a Igreja Patólica, que será analisada no capítulo a seguir.

se assumisse ser ele também um dos pombos da narrativa do início do espetáculo, sacrificado em nome de seu jogo de risco e ironia, na produção necessária de rasgos no conformismo.

2 DISTÚRBIOS IDEOLÓGICOS: UMA IGREJA INVERTIDA

Expondo o risível das relações sociais e suas vicissitudes, a bufonaria, como destaca Lecoq (2010), transita pelo campo ilimitado da zombaria, em processos cênicos que podem abordar, geralmente de forma ácida ou agressiva, temas complexos como religiosidade, conflitos mundiais e dramas humanos.

Neste sentido, dando continuidade ao estudo das ações e maneiras de fazer de Bassi, o presente capítulo procederá a análise da Igreja *Patólica* (2012) e do espetáculo teatral *La Revelación* (2006), obras em que Bassi adentra o terreno da religiosidade como matéria-prima a suas provocações e perspectivas críticas.

A escolha de observação destas duas obras surge da interface existente entre o trabalho deste bufão e as estratégias grotescas e carnavalizadas de que ele se utiliza, que aponta para dimensões outras no embaralhamento entre arte e política. Em perspectivas distintas das que foram analisadas no capítulo anterior, a investigação abordará fenômenos artísticos insubordinados, atravessados por noções como paródia, sátira e profanação.

2.1 Paródia, carnavalização e profanação

Criação mais recente de Leo Bassi, a Igreja Patólica ou Patolicismo, fundada por ele em novembro de 2012, é uma igreja dedicada aos palhaços, bufões e livres pensadores, constituindo-se, segundo o artista, em uma autêntica religião que defende a comicidade e o riso como expressões do intelecto humano.

O Patolicismo é o culto ao Deus Pato, divindade simbolizada por um pato de plástico ou borracha amarelo, tal qual um brinquedo de banheira⁴¹. Este bufão defende, assim, a incongruência, o pensamento crítico e a comicidade como mandamentos de sua igreja, destacando que a escolha do pato amarelo como deus é garantia contra idolatrias e a intolerância, pois, segundo ele, somente os tolos poderiam crer numa divindade que é um pato de brinquedo. Em suas palavras, a Igreja Patólica mantém como objetivos:

Valorizar a comicidade como expressão da inteligência. Celebrar e fomentar o espírito crítico utilizando o humor como método. Unir forças com todas as pessoas que compartilhem uma visão alegre da vida para transformar o mundo. Eliminar o medo do âmbito do poder religioso. Divertir e educar as crianças aos ideais humanistas. Oferecer uma alternativa aos ritos e celebrações tradicionais religiosas. Explorar a realidade perdida de nossas antigas religiões europeias dedicadas ao culto da Natureza. (BASSI, 2013, s/p.)⁴².

Nas próximas páginas, partindo destes objetivos patólicos e da descrição de trechos de seus ritos, analisarei alguns focos que atravessam esta igreja bufa, particularmente suas estratégias paródicas e os fluxos afirmativos que elas colocam em movimento.

Sumo pontífice do Patolicismo, Bassi tem celebrado, desde dezembro de 2012, missas ateias dominicais⁴³ no interior do Paticano, pequena construção arquitetônica instalada no interior de um sobrado localizado na

⁴¹ Bassi já utilizava a figura de um pato inflável amarelo de 45 (quarenta e cinco) metros de circunferência em cortejos realizados em praças, praias e espaços públicos, em países como Espanha, Portugal, Polônia e Brasil – em 2010 ele levou seu pato gigante à Praia de Ipanema (RJ) e à Praça da Sé (SP).

⁴² “Valorar la comicidad como expresión de la inteligencia. Celebrar y fomentar el espíritu crítico utilizando el humor como método. Unir fuerzas con todas las personas que comparten una visión alegre de la vida para cambiar el mundo. Eliminar el miedo al poder religioso. Divertir y educar a los niños en los ideales humanistas. Ofrecer una alternativa a los ritos y celebraciones tradicionales religiosas. Explorar la realidad perdida de nuestras antiguas religiones europeas dedicadas al culto de la Naturaleza.”. Tradução minha a partir do sítio *La Caja Tonta*. Disponível em: < <http://www.lacajatonata.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>>. Último acesso em 20 maio 2017.

⁴³ Até 25 de fevereiro de 2018, Bassi celebrou 195 (cento e noventa e cinco) missas patólicas, cujas transmissões podem ser acompanhadas em tempo real no sítio: <bambuser.com>. A capela do Patolicismo está localizada no bairro de *Lavapiés*, o mesmo onde reside o bufão, na cidade espanhola de Madri. Maiores informações sobre a Igreja Patólica podem ser obtidas no site: <<http://paticano.com/>>. Último acesso em 20 dez. 2017.

cidade de Madri, cujo interior remete à composição visual de uma capela ostensivamente ornamentada nos moldes de um templo católico barroco⁴⁴.

Nas paredes douradas do templo patológico podem ser vistos vários patos de borracha que são o próprio Deus-pato, além de simpáticos anjinhos de rosto rechonchudo usando narizes de palhaço. Jogando com a separação e o destaque das imagens dos mártires, Bassi também coloca pelo espaço arquitetônico reproduções dos rostos de artistas e grandes pensadores da humanidade.

Enquanto, em uma capela católica tradicional, haveria a exibição e consagração de santos da teologia cristã, a capela patológica exhibe imagens de filósofos como Sócrates, Voltaire e Kant, além do cientista Albert Einstein e artistas de diversos campos, como Pablo Picasso, Edith Piaf e Pablo Neruda. Como ressalta Bassi, a escolha por destacar estas figuras vem pelo fato de que esses pensadores e artistas constituem influências ao seu trabalho e sua vida, responsáveis por torná-lo mais humano e mais livre, seja por suas obras ou por suas maneiras de ver o mundo.

No altar patológico podem ser encontradas, ainda, as frases: “A religião é considerada verdade pelo povo, falsa pelo sábio e útil ao poder”, do filósofo romano Sêneca (4 a. C. - 65) e “Deus está morto, Nietzsche está morto e eu tampouco me encontro muito bem.”, do ator e comediante norte-americano Groucho Marx (1890 - 1977). Essas duas frases, que ocupam a mesma posição de igualdade, além de presentificar visões irônicas sobre a religiosidade, também apontam para o que esta investigação tem observado:

⁴⁴ Segundo o historiador da arte Arnold Hauser (2003), o barroco data do final do século XVI, quando a arte assume um estilo sensual e emocional, influenciando sobremaneira a arte religiosa e o desenvolvimento da cultura visual moderna da chamada *arte votiva*: “[...] com seus triviais símbolos e formas, a cruz, o halo, o lírio, o crânio, o olhar afetadamente piedoso, os êxtases de amor e sofrimento.” (HAUSER, 2003, p. 453). A iconografia da arte eclesiástica católica passa a assumir moldes que são ainda hoje verificados como modelos padronizados para a imagem votiva, com suas cenas bíblicas como o Nascimento de Cristo, o Batismo e a *Via Crucis*. A partir do século XVI, Roma passa a funcionar não apenas como residência papal, mas também como a capital do cristianismo católico, desenvolvendo um caráter imponente, pomposo, em total esplendor com magníficas igrejas e palácios suntuosos, cobertos de ouro e metais preciosos doados ou extorquidos de seus fiéis. O autor destaca que nenhuma época anterior da história da arte conheceu tamanha construção de igrejas e capelas, pinturas de tetos e retábulos, estátuas de santos, relicários e ex-votos. Da mesma forma, os cardeais e pontífices do alto clero assumem cada vez mais em seu modo de vida o estilo dos príncipes reais. Era a resposta monumental da Igreja Católica em sua disputa e luta contra o protestantismo.

pensamento, reflexão e comicidade estão intrinsecamente misturados nas ações de Bassi, instâncias que se alimentam e reforçam a cada obra do bufão.

Assim, já na organização espacial da capela patólica, pode-se perceber que Bassi privilegia a afirmação da produção artístico-intelectual e dos ideais humanistas como alternativa às celebrações e ritos religiosos tradicionais, defendendo a ironia e o espírito crítico em oposição aos valores instituídos e entendidos como “sérios”. Segundo o artista, o Patolicismo reivindica a dúvida contra obscurantismos, totalitarismos e superstições, mantendo como lema: “Onde há dúvida, há liberdade”⁴⁵.

Durante as missas patólicas, Bassi profere o que chama de homilias⁴⁶, mas, ao contrário de realizar pregações sobre temas do Evangelho ou discursos moralizantes, o artista produz discursos que duram entre quarenta minutos e uma hora, elogios à importância do uso da razão e da alegria na vida cotidiana.

⁴⁵ Do latim: “*Ubi dubium ibi libertas*”. Tradução minha.

⁴⁶ Segundo o Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa, o termo homilia possui três acepções: pregação em estilo familiar que busca explicar um tema ou texto evangélico; comentário do Evangelho, depois de sua leitura, por ocasião da missa; escrito ou discurso moralizador, longo e enfadonho.
Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=homilia>>. Acesso em 20 maio 2016.

Figura 7 - Leo Bassi e sua indumentária de sumo pontífice do Patolicismo. Com o lema em latim “Onde há dúvida, há liberdade”, a Igreja Patólica traz em seu panteão pensadores como Sócrates, Groucho Marx, Voltaire e Marie Curie.



Autor desconhecido. Fonte: <<http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>>. Acesso em 12 dez. 2015.

Por meio de suas homilias ateias e pela iconografia insólita de que este bufão se utiliza – o que pode ser observado na mistura de imagens de artistas, pensadores humanistas e cientistas, todos ocupando simbolicamente e no mesmo patamar de importância as paredes do Paticano, dividindo espaço com a presença de anjos com nariz de palhaço e patos amarelos que se espalham pelas paredes da capela patólica em diversos tamanhos – Bassi realiza a quebra de hierarquias entre diversos campos do conhecimento e a cultura material de seus objetos excêntricos, constituindo uma composição visual exagerada, cheia de excessos.

Mais do que entender a capela patólica pelo viés de um edifício teatral onde se dão as missas de Bassi, ou mesmo por sua configuração cenográfica, entendo assumir esta construção arquitetônica o caráter de uma instalação artística⁴⁷.

⁴⁷ Termo surgido na década de 1970 para designar obras e procedimentos artísticos que envolvem dinâmicas de espaço e ambiente, estabelecendo conexões e interações de ordem visual e relacional entre as coisas do mundo, o espectador/participante e os contextos em que a obra é instalada, cujos territórios são de difícil definição de fronteiras, por seu caráter híbrido

Figura 8 - Bassi no interior do templo da Igreja Patólica, localizado no bairro de Lavapiés, na cidade de Madri,



Autor desconhecido. Fonte: <<http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>>. Acesso em 12 dez. 2014

Criado pela proliferação de objetos, materiais e imagens justapostas que constituem uma visualidade exuberante e heterogênea, o templo patólico parece manter como objetivo de criação não apenas abrigar a realização das missas ateias, mas, sobretudo, promover o

encontro entre o patolicismo, seu criador e seus espectadores/participantes num fenômeno exuberante e coletivo, que se dá através de diálogos entre o espaço, as coisas do cotidiano (patos, anjos, fotos, frases, volutas douradas), o artista e os espectadores.

A capela patólica, em sua dinâmica de instalação, privilegia uma inserção no tecido social, quando o espectador adentrará com seu corpo e sua própria história (gênero, experiências de vida, expectativas, memórias, concepções de religiosidade e ideias sobre a arte) a dimensão ambiental do templo.

Espaço de processos conviviais que aponta para o papel de cada participante não apenas como receptor dos discursos de Bassi ou de uma obra artística de cunho irônico, mas, sobretudo, ativa o papel do participante das missas bufas como ator social, através da articulação entre as dimensões física e material da organização espacial, bem como por territórios simbólicos, em seus contextos históricos, culturais e sociais (ARCHER, 2001) que, nesta obra, remetem ao evento religioso e seus excessos.

e extremamente variado de acordo com as especificidades de cada artista e proposta. Em relação à Igreja Patólica, esta pesquisa não encontrou dados que assinalem para a autoria do projeto arquitetônico e/ou visual do templo patólico.

Nestes termos, a ideia do templo católico como uma instalação artística alude à questão da experiência (racional, sensorial, perceptiva, emocional, estética) por privilegiar a vivência do espectador/participante, concomitantemente, num viés individual, em seu encontro subjetivo com a obra, e, coletivo, pelo evento da missa que se dá em grupo, num espaço instalado e agenciado pela manifestação artística.

Pode-se perceber, então, pela observação de sua capela, que o Patolicismo busca uma relação com a sociedade, embaralhando, uma vez mais no trabalho de Bassi, as possíveis fronteiras entre a vida e o fenômeno artístico, privilegiando a potência crítica e a criação de ritos coletivos transformadores, que operem por meio da comicidade e da alegria.

Em missa realizada no Paticano, a 03 de novembro de 2013, Bassi realiza uma homilia em celebração ao músico Lou Reed (1942 – 2013), morto uma semana antes⁴⁸ e, no início de sua fala, o bufão destaca pontos importantes sobre a Igreja Patólica:

Senhoras e senhores - não digo fiéis porque esta é uma igreja que não quer fiéis. Não queremos pessoas fiéis. Queremos pessoas críticas, queremos amigos também, amigos com certeza, mas fiéis: nenhum. [...] Este lugar é uma capela em duas partes - esta é a parte de entrada do público e a parte do santuário fica atrás - dedicada a um pato de plástico amarelo, que você vê ali em cima (*Bassi aponta para um altar lateral onde está localizado um pato amarelo de banheira envolto em adornos prateados e pequenos anjos*). Alguns dizem que este pato é o meu deus e pedem respeito a meu deus. Outros dizem: – "Mas como pode um pato de plástico ser um deus?" Bem, é como qualquer outra coisa, isso não muda absolutamente nada! [...] Eu venho de uma longa tradição de bufões e palhaços ateus e anticlericais, e esta é uma maneira elegante de expressar um anticlericalismo de fato, sem limite, sem qualquer remorso. Então, o pato é símbolo desta capela. Há uma intensidade profunda: na verdade, além da piada, eu havia pensado: Se eu tivesse um deus - e eu não tenho um – mas se eu tivesse um deus, que tipo de deus seria? Não pode ser um deus todo-poderoso, porque os palhaços... uma coisa toda-poderosa não representa os palhaços, nós palhaços não somos poderosos, não temos qualquer poder. Então eu queria um Deus sem poder. Em seguida, um deus que não poderia ser deus da perfeição – porque os outros sempre têm deuses perfeitos. Nós, os palhaços, estamos dedicados à imperfeição, e somos, em certo

⁴⁸ Músico, cantor e compositor, Lou Reed é destacado por Bassi pela importância de suas músicas de caráter rebelde, que defendiam liberdades e reivindicavam modos de viver mais intensos e menos convencionais. Como a missa em questão é uma homenagem póstuma à Reed, junto ao altar patólico podemos ver capas de discos do artista, uma foto recente dele e uma foto do jovem Reed, de óculos escuros, cigarro no canto da boca. Os trechos analisados desta missa patólica se encontram no DVD em anexo.

sentido, anjos ou heróis da imperfeição. Em poucas palavras: nós somos humanos. Então eu precisava de algo completamente imperfeito. Então: plástico, pequeno, amarelo... E depois, com certeza um deus simpático, isso era essencial para mim. Um deus amigo das crianças, um deus com vontade de zombar, de rir. Um deus inocente! - isto é a coisa mais importante. Então, este deus de plástico era inocente e, acima de tudo, esta reflexão eu fazia e tenho feito muitas vezes sentado na minha banheira [...] . Então eu sentava na minha banheira pensando qual poderia ser uma imagem de um novo deus para mim. E na minha frente, na minha banheira, durante anos ele estava esperando por mim, me observando, assim... (*Bassi faz uma cara estúpida como se imitasse o olhar do pato de plástico*). Um pato de plástico. E de repente juntei tudo e pensei: isso, vou fazer uma capela dedicada a um pato de plástico - que na minha opinião é o melhor deus que nós palhaços poderíamos ter. (BASSI, 2013, s/ p.)⁴⁹.

Diante das palavras de Bassi, identifico aproximações entre as práticas patólicas e o campo do grotesco. Através da criação do Patolicismo e da escolha de um Deus que é um pato de plástico, o bufão adentra mais uma vez o grotesco pelo território de criação do rebaixamento, operando o deslocamento da ordem divina para um objeto da cultura material, que pode ser encontrado em qualquer loja de brinquedos ou de bugigangas - o pueril e ridículo pato amarelo de banheira. Como explica o artista no início de sua fala,

⁴⁹ “Señoras y señores – no digo fieles porque aquí es una iglesia que no quiere fieles. No queremos gente fiel. Queremos gente crítica, queremos amigos igualmente, amigos seguramente, pero fieles: cero. Señoras y señores, entonces amigos y amigas, si es la primera vez que venís aquí: una pequeña presentación de este lugar. Este lugar es una capilla en dos partes – esto (es) la parte (de) entrada del público y la parte santuario (está) atrás – dedicado exclusivamente a un pato de plástico amarillo, que se ve aquí arriba. Unos dicen que este pato es mi dios y pido un respecto a mi dios. Otros dicen: “¿Pero como puede ser un pato de plástico un dios? Bueno, es como otra cosa, ¿es que no cambia absolutamente nada! [...] Vengo de una larga tradición de bufones y payasos ateos y anticlericales, y de una manera elegante de manifestar un anticlericalismo de todo, absoluto, y sin ningún tipo de remordimiento. Entonces, el pato es símbolo de esta capilla. Hay una animación profunda: la verdad, a parte el chiste, es que yo (ha) pensado: Si yo tenía un dios – y no tengo un dios – pero ¿ si tenía un dios, que tipo de dios podría ser? No puede ser todo poderoso, porque los payasos... una cosa toda poderosa no representa los payasos, los payasos no somos poderosos, no tenemos ningún tipo de poder. Entonces yo quería un dios sin poder. Después, un dios que no podría ser dios de la perfección porque los otros teneis siempre dioses perfectos. Nosotros, los payasos, nos dedicamos a la imperfección, y somos, en cierto sentido, angeles o heroes de la imperfección. Somos humanos, en pocas palabras. Entonces necesitaba algo totalmente imperfecto. Entonces: plástico, pequeño, amarillo... Y después, seguramente un dios simpático, esto era para mí esencial. Un dios amigo de los niños, un dios com ganas de chistes, de reírse. ¡Un dios inocente! – esto es la cosa más importante. Entonces, aquí mismo, esto dios de plástico era inocente y, más que todo, esta reflexión yo la hacía y lo hecho muchas veces sentado en mi bañera – un poco como Arquímedes, las mejores ideas, mis ideas están en las duchas o las bañeras. Entonces yo sentaba en mi bañera pensando cuál podría ser una imagen de un nuevo dios para mí. Y adelante a mí, en mi bañera, desde años estaba esperandome, mirandome, así... Un pato de plástico. Y de repente se juntó todo y he pensado: esto, voy a hacer una capilla dedicada a un pato de plástico – que en mi opinión es el mejor dios que nosotros payasos podrían tener.”. Tradução minha a partir da transcrição realizada do registro videográfico *Leo Bassi Iglesia Patólica Homenaje a Lou Reed*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3j4pPR16yE>>. Último acesso em 29 maio 2017. Trecho também disponível no DVD em anexo.

este deus-bufo poderia ser um pato de plástico ou qualquer outra coisa, pois, como ele reafirma em trecho de outra missa patólica:

Um pato de plástico, uma virgem [alusão à Virgem Maria], ou o que seja, tudo vale a mesma coisa... Porque aqui não acreditamos em entidades superiores. Acreditamos apenas na força e na capacidade do ser humano de criar seu destino, de imaginar a sua posição neste planeta e neste universo, usando a cabeça e o coração. (BASSI, 2014, s/ p. Grifo meu)⁵⁰.

Assim, através do rebaixamento, o que seria da ordem da seriedade e do transcendente é colocado em justaposição com a vida anódina, quando Bassi reivindica uma dimensão afirmativa de vida pelo rompimento de separações hierárquicas entre o fenômeno religioso, a arte e o cotidiano, mantendo como princípios o espírito lúdico e posturas críticas sobre o homem.

Em suas estratégias patólicas, Bassi reivindica um caráter festivo e incongruente ao evento religioso, atravessado por outro princípio importante ao grotesco, denominado por Bakhtin (2010) como *inversão*. Tratando do mundo “ao revés” de festas e ritos carnavalescos medievais, a lógica da inversão operaria:

[...] pelas coisas “ao avesso”, “ao contrário”, permutações constantes do alto e do baixo [...], e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 10).

Nesse sentido, Bassi destaca seu interesse por um deus imperfeito, anticlerical, que zomba e ri, numa perspectiva invertida capaz de realizar o “destronamento” do que seria um deus transcendente e superior. Como ressalta o artista, um deus que representasse palhaços e bufões em sua inadequação e profunda humanidade. Ele reafirma, assim, o contágio entre as figuras do bufão e do palhaço existente em suas práticas artísticas.

⁵⁰ “Un pato de plástico, una virgen, o lo que sea, todo vale el mismo... Porque aquí no creemos en entidades superiores. Creemos solo en la fuerza y la capacidad del ser humano a invertirse su destino. A imaginarse su posición en esta planeta y en este universo, utilizando el coco e el corazón”. Tradução minha a partir da transcrição realizada do vídeo *Leo Bassi Misa 45 “El árbol de La sabiduría” Año 74004 Era del Pato*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7myDIPLSvxl>>. Último acesso em 13 dez. 2017.

Reivindicando ao deus-pato uma dimensão que transita pela palhaçaria, deus inocente e ingênuo, não no sentido da sujeição, mas um deus próximo de palhaços e crianças em sua falta de comprometimento com regras, Bassi aponta para a desmistificação de instituições e ideais, em processos de zombaria que também podem ser observados no que este bufão denomina como dogmas patólicos.

As dinâmicas de incongruência e inversão privilegiadas por esta igreja-bufa são anunciadas em seu sistema dogmático, cujo primeiro dogma anuncia: “Não há dogmas.”, princípio seguido ironicamente de uma lista dogmática subsequente. Entre os dogmas da Igreja Patólica estão: a liberdade para que cada fiel crie sua própria versão do Patolicismo com o objetivo de zombar dos outros fiéis; a proibição de qualquer tipo de violência física; o incentivo a que os fiéis não demonstrem qualquer respeito àqueles que oficiam o culto, desde que a crítica seja feita com humor; e a garantia de que nada nem ninguém pode estar acima da possibilidade de ser alvo de piadas e zombarias – embora o bufão destaque que aqueles que forem contrários à Igreja Patólica serão chamados de *Anti-Páticos*⁵¹.

Pensando no termo *dogma*, em suas diferentes acepções⁵², são encontradas definições como: pontos basilares de uma doutrina (seja religiosa, filosófica, política, etc.); verdade de caráter indiscutível; princípio estabelecido tido como certo e inquestionável por todos; opinião sustentada em fundamentos irracionais; doutrina religiosa atribuída à autoridade acima de qualquer dúvida ou opinião contrária por parte dos fiéis.

Dessa forma, quando Bassi propõe dogmas que pregam a liberdade, a zombaria dos demais fiéis ou daqueles que liderem os ritos e missas patólicas, bem como asseguram que nada nem ninguém estará resguardado da

⁵¹ **“Dogmas:** *No hay dogmas. / Cada fiel es libre de proponer su versión de la Iglesia Patólica con la condición de hacer descojonarse a los demás fieles./ El estudio de la Iglesia Patólica o Patolicismo se llama Patología. Nada ni nadie puede situarse por encima de la posibilidad de ser diana de burlas y chistes, sin excepciones. / La violencia física está prohibida en esta religión. Se anima a los fieles a no mostrar ningún respecto a los que offician el culto, siempre y cuando la crítica se haga con humor./ Los que nos insulten serán llamados por el nombre de Anti-Páticos”.* Tradução minha a partir de lista retirada do sítio: <<http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>>. Último acesso em 25 março 2016.

⁵² Segundo o Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa – versão *on line*. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=dogma>>. Acesso em 05 março 2016.

possibilidade de ser ridicularizado, ou seja, criando abertura para que ele também possa ser alvo de derrisão, o bufão subverte pela inversão as próprias características de um sistema dogmático, sobretudo no âmbito religioso. Nenhuma autoridade ou instituição parece estar a salvo das porções violadoras da bufonaria desenvolvida por Bassi, nem mesmo ele, em operações que atravessam e são atravessadas por intensidades cômicas degradantes e regeneradoras.

As dimensões sublimes ou poderosas de crenças e ritos, bem como seus interlocutores, são grande alvo das ações de rebaixamento e inversão deste bufão, o que remete ao riso grotesco nas palavras de Victor Hugo (1988, p. 49):

Assim César no carro do triunfo terá medo de tombar. Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência. [...] 'Do sublime ao ridículo há apenas um passo' [...]. (*Grifo do autor*).

À espreita do poder estará constantemente sua porção invertida e degradada, pois, quanto mais altivas ou repressoras forem as hierarquias, mais elas se prestam a matéria-prima fecunda do ridículo e da derrisão. Estes são princípios a que o Patolicismo remete, pois na religião de um bufão não há valores inquestionáveis nem figura que esteja resguardada do riso ou do escárnio, uma vez que a imperfeição, como o artista mesmo afirma, é parte de nossa condição humana compartilhada.

Nesse contexto, pode-se observar que a principal estratégia de zombaria operada pela Igreja Patólica reside em operações de paródia desta igreja-bufa sobre o Catolicismo, na criação de um espelhamento permeado pelo jogo grotesco da inversão.

Agamben (2007) esclarece que remonta ao mundo clássico a acepção mais antiga da paródia, termo derivado de *paroidous* e que dizia respeito à separação acidental entre canto e palavra na música grega. Na recitação dos poemas homéricos deveria haver nexos entre a melodia e o ritmo da palavra, uma instância acompanhando a outra, ocorrendo as paródias quando essa ligação era rompida por momentos de erro, eventos discordantes que provocavam divertimento e risadas nos atenienses. O autor ressalta, ainda, duas características marcantes à paródia: a dependência a um modelo

preexistente – o pré-texto parodiado cuja seriedade é transformada em substância cômica – e a conservação de elementos formais contaminados pelo ridículo e pela incongruência.

Hutcheon (1985), por sua vez, define a paródia como fragmento ou obra que transforma ironicamente um texto preexistente, criando a zombaria através de toda sorte de efeitos cômicos. A distância entre o texto parodiado e o parodiante é marcada por uma separação crítica preenchida pela ironia. A paródia é, ao mesmo tempo, citação e criação original, mantendo com o pré-texto estreitas relações intertextuais, quando o objeto parodiado é exibido em nuances que muitas vezes passariam despercebidas aos olhares cotidianos mais desatentos, características destacadas por meio do excesso e do exagero.

Nesse contexto, a Igreja Patólica se constitui como um metadiscorso sobre o Catolicismo e seus cânones, quando a relação religiosa do espectador é ativada e, simultaneamente, questionada pelo reconhecimento de seus elementos invertidos. O viés paródico do Patolicismo se utiliza de suas semelhanças com o fenômeno religioso que ironiza para evidenciar suas diferenças por meio da ressignificação de valores e crenças, dessacralizando e subvertendo os sentidos sérios por transformações que apontam para uma comicidade desveladora de evidências críticas.

Conforme destaca Propp (1992), a paródia transita pela imitação das características exteriores e peculiaridades de um indivíduo ou de fenômenos da vida, carregando a negação do sentido interior do objeto da parodização, demonstrando que por trás das aparências há um vazio contraditório, uma vez que as operações paródicas atuam como “[...] um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” (PROPP, 1992, p. 85).

No Patolicismo, operações paródicas sobre os rituais cristãos católicos são observáveis em elementos como: o nome e os termos utilizados para designar esta religião lúdica (Igreja Patólica X Igreja Católica; Patolicismo X Catolicismo; Paticano X Vaticano); o travestimento de Bassi por meio de uma indumentária histriônica, com seus grandes chapéus e os diversos detalhes dourados de sua roupa – alusão às vestes excessivamente pomposas de determinados religiosos católicos, bem como às cores que remetem ao ouro

que adorna as catedrais católicas do Vaticano – além, é claro, do próprio templo do Vaticano, cujo interior indica uma paródia das igrejas barrocas.

Ademais, ultrapassando as características exteriores do Catolicismo, percebo que, através dos princípios defendidos pelo Patolicismo, como, por exemplo, a busca por uma suposta religiosidade que abarque um fenômeno crítico e cômico em detrimento do medo, ocorre a presentificação de uma metadiscursividade que ataca em cheio as crenças da religião católica.

A paródia patólica carrega uma porção de inadequação em seu afrouxamento com os vínculos da seriedade e da ordem religiosa instituída, provocando deslizamentos de sentidos pela captura e inversão das imagens e valores que evoca criticamente.

Buscando aproximações com os modos de fazer de Bassi no tocante à paródia e as intensidades sarcásticas que elas geram, desejo analisar mais dois pontos da missa realizada por este artista em homenagem póstuma a Lou Reed: os momentos iniciais e finais deste ritual, caracterizados por ações que costumeiramente marcam o começo e o encerramento das missas patólicas, sendo repetidas nos três registros videográficos a que esta pesquisa obteve acesso.

Na homilia patólica em homenagem a Reed, Bassi adentra o espaço do Vaticano trajando sua indumentária excêntrica, ornada com diversos detalhes dourados, como correntes, botões e ombreiras, usando, ainda, um grande chapéu cônico com o símbolo do Patolicismo, o deus-pato de banheira. Esta roupa em nada lembra a sobriedade de seu tradicional terno preto de outrora, mas, em consonância com o caráter visualmente excessivo do próprio templo patólico, aponta por meio do travestimento para as porções ridículas e exageradas da própria constituição visual católica.

Bassi entra em no templo patólico segurando solenemente um objeto dourado que lembra um ostensório⁵³, subindo em um púlpito dourado, ornado com flores de diversas cores. Ele pega, então, outro elemento, espécie de pequena vassoura de plástico muito utilizada para limpar banheiros e privadas

⁵³ Elemento utilizado em missas católicas que serve para dar a bênção eucarística. Nele há a parte central fixa, chamada de custódia, que contém uma parte móvel, transparente e circular, a luneta, onde se coloca a hóstia consagrada para adoração.

e, ao som de uma música imponente, em que ecoam vozes de um coro eclesial, tal qual um coro angelical, o bufão utiliza o objeto de limpeza para jogar água sobre os espectadores. Alguns se encolhem para se proteger do líquido, outros riem.

Realizando uma ação paródica sobre o ato de um padre abençoar seus fiéis através da água benta, Bassi opera o rebaixamento deste ritual, quando a ideia de pureza espiritual de uma água consagrada ao Deus católico é substituída por um objeto e um líquido que poderiam ter saído da limpeza de um vaso sanitário que recebe os excrementos do ser humano.

Além disso, a ação de jogar água nos espectadores remete, ainda, aos palhaços de circo que, utilizando flores que esguicham água ou efeitos hiperbólicos de choro, molham intencionalmente a plateia, geralmente causando alvoroço e gargalhadas nervosas diante de um gesto simples, sem maiores riscos, mas que é capaz de desestabilizar momentaneamente a assistência.

Assim, no início de sua missa patológica, Bassi cria uma atmosfera derrisória, despertando o riso em sua assistência através de pistas paródicas que estabelecem a inversão da formalidade e da seriedade atinente ao pré-texto católico parodiado. Conservando elementos estruturais da missa, como o objeto similar ao ostensório e o ato de benzer os participantes, o bufão os contamina pelo exagero e pelo ridículo de sua atuação.

A própria dinâmica espacial das missas patológicas aponta para a configuração paródica sobre os ritos católicos, com a presença do pontífice-bufão suspenso em um pedestal que eleva e separa seu corpo diante das demais pessoas que receberão seus atos e falas. A diferença é que esta igreja-bufa, ao contrário de privilegiar dimensões transcendentais e hierarquicamente superiores, presentifica rituais grotescos, no sentido destacado por Bakhtin (2010), como um sistema imagético onde:

[...] o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. [...] Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. (Ibid., p. 17. Grifos do autor).

Particularmente até o final da Idade Média, como destaca Gumbrecht (2010), a materialidade não estava dissociada do fenômeno religioso. A missa católica não era apenas uma celebração ou representação da Última Ceia de Cristo, mas se constituía num ritual através do qual o corpo e o sangue de Cristo se tornavam novamente presentes, tangíveis como substâncias nas formas do pão e do vinho.

Segundo o autor supracitado, a eucaristia católica pré-moderna realizava a transubstanciação, quando, por meio de seus ritos, uma substância distante no tempo e no espaço (corpo e sangue de Cristo) se tornava mais uma vez presente – característica que, conforme explana o autor, teria se perdido a partir da concepção moderna de que os signos, mesmo os religiosos, mantêm distância temporal e espacial das substâncias que evocam.

Nesse mesmo contexto, a sensualidade do riso também não estava dissociada dos ritos religiosos medievais, em celebrações como a “festa do asno” e os risos pascais⁵⁴, festividades religiosas e grotescas constituídas pela realização de paródias dos cultos e rituais. Celebradas pelos próprios padres e acompanhadas de brincadeiras no interior dos templos católicos, suas dimensões paródicas vão sendo perdidas a partir da Renascença, quando o exagero grotesco vai dando lugar a um estilo sóbrio, comedido, na busca pelo equilíbrio e pela beleza (esta entendida como simetria).

Kayser (2009) destaca que o termo grotesco, a partir do século XVIII, passa a ser entendido como uma categoria estética, espécie de subclasse do cômico, relacionada ao cru, ao baixo, ao grosseiro, a uma comicidade entendida como de “mau gosto”. Não parece ser por acaso que o grotesco e seus excessos assumiriam uma perspectiva negativa nesta época, uma vez que é durante o século XVIII que se acirram os processos civilizatórios e disciplinares sobre o corpo.

⁵⁴ Bakhtin (2010) afirma que o asno é um dos grandes símbolos do “baixo” material e corporal, evocando a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Na “festa do asno” chegavam a ser celebradas dentro da Igreja as “missas do asno”, quando os padres realizavam paródias dos próprios ritos religiosos e terminavam suas bênçãos zurrando três vezes, no que eram respondidos pelos fiéis/foliões não com “amém”, mas também com zurros e imitações de jumento. Por sua vez, os risos Pascais (*risus paschalis*) eram festas medievais populares, espécie de Carnaval realizado na época da Páscoa e que terminavam com o lançamento de “excrementos abençoados” sobre os fiéis.

Sendo entendido como objeto e alvo de poder – tanto num enfoque anátomo-metafísico que passa a incidir sobre o corpo, desenvolvido por médicos e filósofos; como num enfoque técnico-político, composto por normas e regulamentos que abarcavam as mais diversas instituições disciplinadoras, como o exército, as escolas e os hospitais – tendo em vista o controle ou a correção das operações corpóreas (FOUCAULT, 2004).

Assim, os exageros afirmativos de um corpo inadequado e desviante da normatividade vão sendo cada vez mais esvaziados e domesticados, o que inclui também as excrescências corpóreas, elementos caros ao universo grotesco, e que passam a ser entendidas como “aquilo que o corpo rejeita” e que devem ser, portanto, escondidas, deslocadas ao âmbito privado e afastadas da convivência em sociedade.

Logo, a Igreja Patológica reivindica, por meio de seu caráter exagerado, a dimensão positiva de forças grotescas e lúdicas que podem ser observadas tanto na dimensão festiva e ridícula de seus elementos rituais, como nas ações paródicas criadas por Bassi – o que também será observado no encerramento da missa patológica sob análise. Nos últimos minutos do evento, o bufão afirma:

Muitas pessoas me dizem:

– "Leo Bassi está tudo muito bem, mas isso não é uma religião, porque o que você disse são palavras que alguém pode concordar ou não, mas é filosofia. Uma religião vai além disso [...] em uma religião há um pouco de magia, mistério... Em uma religião há milagres. Em sua religião não há milagres!"

Eu digo: isso não é verdade. O milagre... basta olhar para o pato. Olhar os olhos do pato e verá que há uma energia que sai. Alguém diz:

– "Não é possível."

Eu digo: sim, é possível! E se você se deixar amar, se você deixar que o pato te ame, isso lhe dá uma energia. Por exemplo, como eu disse antes, eu realmente não gosto de milagres, mas há um milagre de Jesus que sim, eu adoro: são as bodas de Canaã, onde ele transformou água em vinho⁵⁵. É o único milagre que nós aceitamos na Igreja Patológica. [...] Isso é uma coisa fantástica, é um milagre grandioso, é mais do que ressuscitar os mortos [...]. Transformar água em vinho é absolutamente inútil, isso que eu gosto. É uma coisa de um mau gosto sem fim. Eu gosto! Você pode imaginar: você está em um casamento [...] há muita gente, e as pessoas dizem:

– "Cara, você viu este jovem? Ele é santo, este jovem tem super poderes! Há alguém aqui que tem super poderes!". Estão todos bêbados [...]. E de repente alguém diz:

⁵⁵

A transformação da água em vinho é considerada pelos cristãos o primeiro milagre de Jesus Cristo. Sua narração bíblica está localizada no Evangelho de João (João 2:1-11).

– "Que desastre! Não temos nada para beber [...], acabou tudo que havia para beber!". E todas as pessoas dizem:

– "Mas se ele tem super poderes, com certeza pode fazer alguma coisa. Oh Jesus, *chega mais!* Você tem superpoderes?". Ele diz:

– "Sim, tenho..."

– "Então nos ajude!"

– "O que eu posso fazer?"

– "Bem, transformar esta água em vinho."

E Jesus demonstrando sua infinita bondade [...] pega a água, pega um copo [...].

(Bassi pega uma jarra de vidro que possui água em seu interior e uma taça vazia. Ele começa a encher a taça com o líquido incolor).

Esta água, que é água normal, é do *Canal de Isabel II* [...]. Ela ainda não foi privatizada, mas está quase privatizada⁵⁶ ...

(Bassi pega outra taça vazia).

Então faça isso, mas antes você olha o pato, você se deixa influenciar por este olhar que é um olhar intenso: o olhar do pato. E então você vê que há uma energia que vai te penetrar, e lentamente esta energia lhe dará impressionantes milagres.

(Enquanto fala, o bufão despeja novamente a água da jarra no interior de uma nova taça, mas, desta vez, o que enche o recipiente é um líquido de coloração vermelho-escura, como se a água estivesse sendo transformada em vinho. O milagre está feito. E ele conclui...).

É um vinho milagroso, um vinho de um dos doze apóstolos: é *Don Simón*⁵⁷. (BASSI, 2013, s/ p.)⁵⁸.

⁵⁶ Responsável pelo abastecimento de água da cidade de Madri, o *Canal de Isabel II Gestión SA* tem estado no centro de diversos escândalos sobre corrupção e desvios financeiros em sua administração, bem como tem sido alvo de denúncias sobre um processo de privatização de parte de seus recursos, passando a gestão do fornecimento de água do âmbito da regulação pública para as normas do livre mercado, o que aumentaria ainda mais a falta de transparência na aplicação e utilização de seus recursos. Maiores informações podem ser obtidas no sítio: < <http://www.plataformacontralaprivatizaciondelcyii.org>>. Acesso em 21 mar. 2016.

⁵⁷ Marca de vinho popular e de baixo custo na Espanha, uma das empresas com maior número em vendas da bebida e que foi a primeira a vender vinhos não em garrafas, mas em embalagens econômicas, em caixas de papel-cartão, tais como caixas de suco ou leite.

⁵⁸ "Mucha gente me dice: – "Leo Bassi está muy bien pero eso no es una religión porque lo que usted ha dicho son palabras que uno puede compartir o no, pero es de filosofía. Una religión vá más allá que eso [...] en una religión hay algo de mágico, misterio... Hay milagros en una religión. ¡ En su religión no hay milagros!". Yo digo: esto no es cierto. Que el milagro... basta mirar el pato. Mirar los ojos del pato y verás que hay una energía que sale. Uno dice: – "Pero no es posible". Yo digo: ¡ sí es posible! Y si tú te dejas amar, si tú dejas que el pato te ame, te da una energía. Por ejemplo, como he dicho antes, a mi no me gusta mucho los milagros, pero hay un milagro de Jesús que sí, que me encanta: es a las bodas de Caná, cuando transformó la agua en vino. Es el único milagro que aceptamos en la Iglesia Patolica. [...] Esto es una cosa magestral, esto es un milagro monumental, esto es más que levantar los muertos [...]. Transformar agua en vino es absolutamente inútil, esto que me gusta. Es una cosa "de un cutre" sen fin. ¡ Me gusta! Te imaginas: está en unas bodas [...] y entonces hay mucha gente, y la gente dice: – "Hombre, ¿ he visto este joven? Es um santo, ¡ esto joven tiene super poderes! ¡ Hay uno aqui que tiene superpoderes!" Están todos como borrachos [...]. Y de repente uno dice: – "¡ Desastre! Ya no tenemos nada a beber [...], ¡ he bebido tudo que lo hay para beber!" Y toda gente dice: – "Pero se él tiene superpoderes, seguro que puede hacer algo. Oh Jesús, ¡ viene por ahí! ¿Tú tienes superpoderes?" Ello te lo dice: – "Sí, tengo..." – "¡Entonces ayúdanos!" – "¿Que puedo hacer?". – "Bueno, transformar esta agua em vino." Y Jesús demonstrando eso, su infinita bondad [...] coge el agua, coge un vaso.[...] Esta agua, que es agua normal, que es del Canal de Isabel II [...]. Todavía no ha sido privatizado, pero está quase privatizado... Entonces coges esto, pero antes tu miras al pato, tu te dejas influenciar por esta mirada que es una mirada intensa la mirada del pato. Y después tú ves que hay una

Realizando a liderança das missas patólicas e guiando seus discursos, Bassi se apresenta como o duplo de um sacerdote que destrona o medo e a desigualdade, uma vez que, como destaca este bufão, somos todos humanos e imperfeitos – daí a escolha de um deus-pato, ridículo em sua fragilidade quase infantil e que não se configura como representação de poder. O bufão busca, portanto, uma comunhão alegre, carnalizada, humanista e particularmente crítica com os demais participantes de suas missas.

Desejo pensar o Patolicismo, assim, a partir dos processos de carnavalização apontados por Bakhtin (1981), como *lócus* de inversão, quando a quebra das hierarquias constitui elemento determinante ao evento carnavalesco. Por meio do extravasamento, ocorre a revogação dos padrões determinantes da ordem instituída e dos valores do cotidiano, gerando lacunas e rasgos no interior do:

[...] sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (Ibid., p. 105).

Logo, a carnavalização opera através de uma disjunção capaz de gerar a inversão da seriedade e dos valores que pressupõem a sua perpetuação através da distância hierárquica. Em seu viés irônico e carnalizado, o Patolicismo produz um fenômeno avesso ao medo e à devoção, transgredindo discursos impostos e oficiais através da irreverência e pelo embaralhamento de fronteiras e distâncias, pois, como Bassi mesmo afirma, sua igreja não deseja fiéis, gente crente e devotada, mas, antes, amigos e pessoas críticas.

Dessa forma, a alegria zombeteira atravessa o trabalho deste bufão, potencializando a comunicação entre o fenômeno dessa religião absurda e seus participantes. Como foi visto no capítulo anterior, as incongruências também atravessavam o espetáculo teatral *Instintos Ocultos*, contudo, seu objetivo residia na surpresa capaz de sacudir os espectadores pelos caminhos do medo e da insegurança frente às ações de Bassi – em perspectivas

energía que te va entrar, y lentamente esta energía te permite unos milagros impresionantes. Es un vino milagroso, un vino de uno de los doce apóstoles: es Don Simón". Tradução minha a partir da transcrição realizada do registro videográfico citado.

fortemente sensoriais que envolviam a corporeidade deste bufão e da assistência.

No Patolicismo, ao contrário, o espectador/participante se encontra diante de um evento atravessado por dinâmicas incongruentes (Um deus que é um pato de banheira! Um sacerdote vestido de maneira exagerada e ridícula...), mas que cavam lacunas na percepção da plateia para gerar a simpatia e a abertura necessárias para que Bassi comunique suas ideias.

A Igreja Patólica e suas missas possuem um caráter alegre, carnavalizado, exuberante, muito distante da atmosfera lúgubre e sombria do espetáculo teatral analisado no primeiro capítulo desta tese. Ainda nas palavras de Caballero (2011, p. 57) acerca da carnavalização:

Qualquer discurso artístico estruturado a partir dos processos da inversão carnavalesca representa uma transgressão e desmistificação dos discursos oficiais e monológicos: o destronamento é uma das imagens mais arcaicas e recorrentes do carnaval, com a respectiva coroação de um duplo paródico, de um bufão-escravo-rei. Os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso liberador, o corpo aberto e transbordante. Qualquer imagem associada às estruturas carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatório, dissociador de convenções, desestabilizador [...].

O caráter desmistificador e avesso a hierarquias pode ser observado na própria estruturação da fala de Bassi, que evidencia seu entendimento ateu sobre a religiosidade. Ainda nas primeiras frases do trecho da missa descrita acima, o artista trata de milagres não como indícios de participação divina na vida dos seres humanos, mas como mágica e mistérios – o que será confirmado quando, ao fim da missa ele realiza um “milagre” que poderia ser realizado em qualquer apresentação corriqueira de ilusionismo – destronando tanto o fenômeno milagroso católico como aquele que o gera.

Todavia, apesar do caráter pueril do jogo da transformação da água em vinho, as intensidades cômicas que Bassi coloca em movimento não estão necessariamente na realização da ação, mas no caminho que ele constrói até chegar ao “milagre”, o que remete às palavras de Mendes (2008, p. 208):

[...] o único “objetivo” que se pode ver na força cômica – enquanto *força* – é o de submeter qualquer tipo de alvo aos seus poderes de

reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização. O que pode ser visto como subversivo ou libertário na comédia não é *aquilo que se representa*, não é qualquer crítica ou mensagem, não é um veredicto ou opinião sobre um dado fato ou comportamento, mas sim *um certo modo de ação*, ou seja, um método. Esse método consiste em duvidar sistematicamente, ritualisticamente, do real e da verdade. (Grifos da autora).

Em suas maneiras de fazer patólicas, que mantêm como lema “Onde há dúvida, há liberdade”, Bassi zomba de uma possível dimensão transcendente do deus-pato de banheira – afinal “bastaria olhar para o pato e perceber que há uma energia que dele sai, um olhar intenso e amoroso, capaz de gerar milagres” – o que aponta para o caráter abstrato ou mesmo fantasioso, bem como para as porções ridículas que permeiam os mais diversos rituais religiosos, uma vez que sejam olhados não mais pela ótica da fé mas através das lentes da distância crítica.

Por outro lado, este bufão ressalta o interesse patológico sobre o milagre das bodas de Canaã: a sua inutilidade, seu viés gratuito e de mau gosto, representando a “infinita bondade” de Jesus Cristo na garantia da continuidade de uma festa de casamento (quando boa parte dos convidados se encontrava bêbada, por ter consumido toda a bebida existente no local). Nas palavras sarcásticas de Bassi: “Isso é uma coisa fantástica, é um milagre grandioso, é mais do que ressuscitar os mortos!”.

Assim, Bassi realiza o destronamento do viés transcendente da religiosidade, o que também pode ser observado pela maneira informal como este bufão narra a história bíblica, com a utilização de gírias, como se contasse qualquer episódio anódino. Na inversão da crença em entidades superiores, a mítica figura de Jesus Cristo é rebaixada e transformada pelo bufão em um “jovem com super poderes”.

Da mesma forma, após a realização do milagre patológico, Bassi destaca que o vinho milagroso seria pertencente a um dos doze apóstolos bíblicos, seria vinho *Don Simón* (marca espanhola de vinho popular e de baixa qualidade). Bassi retira a hierarquização formal e superior concedida pela cultura ocidental às histórias bíblicas, criando perspectivas sarcásticas e misturadas ao cotidiano, carnalizando as convenções religiosas pelos ritos paródicos que cria.

Refletindo ainda sobre a comicidade patólica, concomitantemente absurda e contestatória, que abole distâncias e hierarquias, surge como interesse ao presente estudo pensar os processos de carnavalização do Patolicismo em diálogo com a noção de *profanação* desenvolvida por Agamben (2009), conceito que aponta para articulações com o político.

Como explica este filósofo, desde as origens do direito romano, sagradas ou religiosas eram as instâncias pertencentes exclusivamente aos deuses, saídas da esfera do humano. Assim, seria próprio do fenômeno religioso a separação e subtração de coisas, lugares, animais ou pessoas do âmbito comum, transferindo-os a uma esfera separada, de ordem divina. A religião não seria, portanto, aquilo que une homens e deuses, mas, na verdade, o que assegura a distinção clara entre estes dois âmbitos, estabelecendo toda uma gama de interditos⁵⁹.

Nesse contexto, sacrílego era qualquer ato que violasse ou transgredisse o caráter reservado de indisponibilidade sagrada. A *profanação*, por sua vez, designava a restituição das coisas sagradas ao livre uso comum e à propriedade dos homens, realizando a passagem do divino ao profano, num caminho inverso ao da interdição.

Aqui Agamben (2009) dá uma importante pista para a análise da Igreja Patólica, pois o autor destaca o jogo como possibilidade de reuso incongruente do sagrado, realizando a inversão dos interditos⁶⁰. A separação do ato sagrado residiria na conjunção entre os mitos ou narrativas divinas e os ritos que os reproduzem, mesmo que simbolicamente. O jogo, segundo Agamben, quebra essa unidade, reforçando o mito em palavras ou o rito em ações. O jogo propiciaria, portanto, uma experiência desviante da humanidade sobre a esfera do sagrado, sem que esta seja abolida. Assim, a profanação gerada pelo jogo restituiria a ordem divina ao uso comum.

⁵⁹ Na contramão daqueles que defendem a religião como derivada do vocábulo *religare* – religião como os ritos que promoveriam a ligação entre o humano e o divino – Agamben (2007) afirma que etimologicamente o termo *religio* vem de *relegere*, que indicaria uma atitude de escrúpulo e atenção na relação com os deuses, uma inquieta hesitação diante da separação entre o humano e o divino, separação que é perpetuada pelos ritos religiosos.

⁶⁰ Agamben (2007) discorre como muitos jogos conhecidos ainda hoje estão vinculados às esferas do sagrado, ligados a antigas cerimônias sacras, práticas divinatórias e rituais – como, por exemplo, as brincadeiras de roda originadas de ritos matrimoniais, jogos com bola que reproduziam a luta dos deuses pela posse do sol, jogos de azar derivados de práticas oraculares e o jogo de xadrez que remeteria a antigos instrumentos de adivinhação.

Dessa forma, a multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos é apontada por Agamben (2007) como uma tentativa do homem contemporâneo de retorno ao sagrado e seus ritos, possibilidade frustrada de voltar à festa perdida, seja em cerimônias religiosas cada vez mais espetaculares, seja na proliferação de jogos televisivos ou no crescimento desenfreado da indústria do entretenimento. De acordo com Minois (2003, p. 601), a festa, até o século XIX, fora:

[...] um fenômeno-limite excepcional, ao mesmo tempo instituição social, legitimada no interior de um espaço e de um tempo, e uma experiência coletiva de negação institucional em que se dá livre curso aos fantasmas individuais em busca daquilo que transcende a ordem da sociedade imanente [...].

O autor supramencionado ressalta que as festas estavam ligadas à ruptura das atividades sociais, ao avesso do cotidiano, regenerando o mundo através do caos, em rituais que tinham um tempo predeterminado. O caráter excepcional e coletivo da festa permitia uma descontinuidade, um deslocamento temporário da norma – como se percebe nos exemplos trazidos por Bakhtin (2010), como as missas profanas em homenagem ao asno, celebradas pelos próprios padres no interior das igrejas, bem como os eventos carnavalescos.

Todavia, Minois (2003) destaca que a sociedade moderna visa fazer com que o fenômeno da festa, outrora dotado de excepcionalidade, ganhe um caráter permanente e cotidiano. Entendendo a própria vida como a busca incessante por uma realização festiva e prazerosa, muitas vezes numa perspectiva individualista e não mais coletiva, a festa passa a ser definitiva e, se tudo é risível, o riso perde conseqüentemente a sua força. A sociedade de consumo é uma sociedade ridente, eufórica, ávida pela compra da tentativa de alegria, numa enxurrada de mercadorias intercambiáveis e substituíveis, quando:

Pela superprodução e pelo superconsumo, o mundo dos objetos úteis será elevado à categoria do mundo lúdico; agora, consumir tudo e nada, por nada, para nada, por consumir, será uma verdadeira festa. (MINOIS, 2003, p. 602).

Por um lado, as novas relações de consumo garantem grandes lucros às relações capitalistas, assegurando a estabilidade do sistema dominante

através da alienação coletiva. Por outro, os consumidores perseguem novas possibilidades de hedonismo e emoções pré-fabricadas, ilusões efêmeras de escape a um cotidiano indiferente e massificado.

Contudo, quando Bassi afirma que um dos objetivos do Patolicismo reside na busca por uma visão alegre e festiva sobre o mundo, entendo que a experiência patólica busca fazer corpo e criar resistência a essa dinâmica alienante e massificadora, afirmando a vida e seus afetos carnavalizados como possibilidade de subversão dos processos que capturam a vitalidade social, em jogos efêmeros de composição e decomposição de forças.

Pensando, ainda, que a profanação do jogo implica na perda da aura sagrada daquilo que antes era interdito, restituindo-se ao uso humano o que outrora fora indisponível e destacando a potência subversiva do jogo em sua capacidade de gerar afetos, Agamben (2007, p. 68) conclui: “Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.”.

O jogo profanador criado por Bassi em seu Patolicismo, gerando fluxos de carnavalização e rebaixamento de hierarquias, assume este viés político na medida em que é capaz de reativar espaços e elementos até então confiscados por um modelo sagrado, com suas funções previamente instituídas, devolvendo essas instâncias ao reuso comum e criando fluxos de afetos. Ainda nas palavras de Agamben (2007, p. 74) sobre a profanação:

O comportamento libertado dessa forma [separada, sagrada] reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso.

Em seus novos usos sobre a religiosidade, a missa patólica oscila entre a gratuidade do cômico e da transmissão oral jocosa sobre ritos e histórias bíblicas, bem como adentra o campo do engajamento artístico. Uma vez que Bassi destaca que um dos principais objetivos do Patolicismo é fomentar o espírito crítico em seus participantes, o bufão não se furta ao exercício da reflexão crítica ao falar ironicamente sobre a água – “[...] ainda não foi privatizada, mas está quase [...]” – destacando que esta seria do *Canal de Isabel II*, empresa administrada por políticos espanhóis e alvo de grandes críticas e denúncias de corrupção. Imbricando suas convicções políticas e a

defesa de suas opiniões, Bassi vai ainda mais além em outro trecho da mesma missa:

A propósito, aproveito estas últimas palavras para dizer o que vou fazer na próxima semana. Quero fazer algumas ações a partir desta pequena capela, fazer coisas lúdicas mas que têm um valor político. E a primeira ação que quero fazer é – e todos os que quiserem vir conosco - sair e limpar toda a rua da Fé. O bairro está andando na *merda*... Eles demitiram – a administração do Partido Popular⁶¹ - os varredores de rua e tudo isso porque eles foram privatizados. E aqueles que privatizaram acabaram com 1.500, 1.600 postos de trabalho... Portanto, agora existem 1.600 menos garis do que antes, quando a coisa não havia sido privatizada. E resultado: aqui há uma deterioração em nosso bairro que é clara, basta caminhar. [...] Fim da história: eu quero sair com um grupo de pessoas, vamos limpar tudo, colocar todo esse lixo em um carro e ir até a Prefeitura. E jogar diante de sua porta, pedindo a Ana Botella ou a alguém para varrer, para recolhê-lo. E se me derem uma multa... que dêem... Mas eu vou fazer - e vamos fazê-lo com câmeras e *streaming* e tudo isso. [...] Esta é a primeira coisa que quero fazer. E eu gosto da idéia de fazê-lo na rua da Fé, porque... Bem... Para os ateus é um bom lugar para começar. (BASSI, 2013, s/ p.)⁶².

Assim, Bassi aproveita o fenômeno coletivo de suas missas patólicas para planejar e convidar aqueles que desejem participar de atos de cunho performático e ativista. Sem perder o caráter lúdico, nem a perspectiva irônica diante da defesa de suas convicções ateias (um bufão vestido de pontífice

⁶¹ Um dos principais partidos políticos da Espanha, o Partido Popular (PP) é considerado conservador, defendendo o que chama de “humanismo cristão”. Nas últimas duas décadas tem sido alvo de inúmeras denúncias e escândalos envolvendo má gestão e apropriação indébita de recursos públicos. Leo Bassi assume publicamente posições contrárias às ações do PP, entre elas: reformas das legislações trabalhistas, privatizações de empresas outrora sob administração do governo espanhol e obras de grande porte que não se revertiriam em prol da população espanhola, como a faraônica Cidade do Golf, que estava sendo construída com dinheiro público e cujo planejamento foi embargado pela justiça espanhola. Eleita pelo PP, Ana Botella foi a prefeita de Madri entre dezembro de 2011 e junho de 2015 – conhecida pelos cortes nas verbas de limpeza e conservação de espaços públicos, bem como em programas de mobilidade urbana. Mais informações podem ser obtidas no sítio: <<http://elordenmundial.com/regiones/corrupcion-partido-popular/>>. Acesso em 26 maio de 2016.

⁶² “Por cierto aprovecho estos últimas palabras para decir lo que voy a hacer a la semana que viene. Yo quiero hacer unas acciones de esta pequeña capilla, hacer cosas lúdicas pero que tienen un valor política. Y la primera acción que quiero hacer es – toda la gente que quiere venir con nosotros – salir y limpiar toda la Calle de la Fe. El barrio está andando en la mierda. Han recortado – la administración de Partido Popular – a los barrenderos y todo eso porque se han privatizado. Y los que han privatizado han quitado 1.500, 1.600 empleos... Entonces ahora hay 1.600 menos barrenderos que antes cuando no era privatizado la cosa. Y resultado: aquí hay un deterioro en nuestro barrio que es evidente, basta caminar. [...] Finada la historia, yo quiero salir con un grupo de personas, vamos a limpiar todo, poner todo eso, la basura, y después ir en coche asta el Ayuntamiento. Y tirar adelante de la puerta, pidiendo a Ana Botella o a alguien para barrer, para recógelo. Y si me pone una multa... que me pone una multa. Pero yo voy a hacer y vamos a hacerlo con cámaras y streaming y todo eso. [...] Esto es una primera cosa que quiero hacer. Y me gusta la idea de hacerlo en Calle de La Fe porque... Pues... Para ateos es un buen lugar para empezar.”. Tradução minha.

liderando a limpeza da Rua da Fé), Bassi provoca críticas ao sistema político instituído e seus problemas, realizadas em ação, mesmo que para isso deva se colocar em risco – o risco de uma multa ou até de uma repressão mais dura. Nas palavras de Caballero sobre o embaralhamento das fronteiras entre arte e ativismo, a autora discorre:

A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente *práxis* de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas. A dissensão e a dissidência manifestam-se em expressões individuais, mas também em ações coletivas [...] onde se desdobram novas formas de acoplamento de corpos ofegantes, fora do controle das máquinas do poder. (CABALLERO, 2011, p. 166).

Mesmo sem perder de vista as críticas empreendidas neste estudo acerca do caráter controlador da *práxis* de Bassi, o que pode ser observado diante da liderança inequívoca do sacerdote-bufão sobre suas missas, mostra-se como inegável a busca pela resistência e a desobediência civil e artística do Patolicismo. No exemplo descrito acima, o artista vai além da possível transmissão de saberes críticos ao convocar, aqueles que desejarem participar, à realização da ação de limpeza das ruas de Lavapiés.

Embora se possa apontar um viés ingênuo na colocação de Caballero, ao defender a crença em práticas “fora” dos dispositivos de poder, uma vez que não existem instâncias resguardadas a essas dinâmicas, ainda assim, o chamado à ação trazido por Bassi mantém sua importância. Diante dos processos de sequestro da esfera pública e do embotamento dos sentidos, o artista aponta para a busca efêmera de linhas de fuga à passividade e ao desânimo coletivo que insistem em se abater sobre as (nossas) relações com a cidade, tantas vezes permeadas pelo assujeitamento.

Criando corpos e práticas, o Patolicismo opera por dinâmicas de profanação que se liberam do contexto religioso, sem perder, contudo, suas lógicas paródicas sobre o Catolicismo, mas esvaziando os ritos coletivos da missa e lhe abrindo a novos usos: seja a criação da alegria carnalizada e excessiva em detrimento do medo e das hierarquias, seja o convite a ações que envolvem a dissidência e a desobediência civil – o tema do contágio entre

práticas artísticas e ativistas será retomado no terceiro capítulo desta tese, quando da abordagem do evento de “turismo político” chamado *Bassibus*.

As missas patólicas, como se pode observar nos trechos analisados, constituem-se em um fenômeno de complexidade ímpar, quando a presença de seu pontífice-bufão opera a mediação de ações e discursos que articulam temas múltiplos, como discursos de natureza política, social, filosófica, homenagens póstumas a artistas, jogos cômicos e perspectivas críticas sobre acontecimentos cotidianos, borrando as fronteiras entre religião, a irreverência do riso e problemáticas da vida corrente.

Dessa forma, a Igreja Patólica opera com o afrouxamento dos vínculos da seriedade, criando deslocamentos de sentidos entre a seriedade e o cômico. Bassi cria um caráter intertextual, concomitantemente, próximo e distante do Catolicismo, em referências marcadas pelo exagero e pela ironia. O bufão reivindica à sua igreja um caráter festivo, carnalizado e grotesco, apontando para o ridículo dos excessos religiosos e da crença obstinada que anula liberdades, oferecendo o próprio corpo como território provocativo, gerador de ações dissidentes e rituais de inversão e profanação.

Ainda no contexto da profanação da religiosidade proposta por ações artísticas, abrirei um breve parêntese para o estudo de caso de outro artista, cujas atuações também operam deslocamentos e inversões sobre os fenômenos religiosos e suas funções. Trata-se do norte-americano Bill Talen, mais conhecido como Reverendo Billy.

Um homem branco, alto, magro, olhos azuis e o cabelo loiro penteado num grande topete discursa em uma praça pública diante de cerca de trinta pessoas. Vestindo paletó, calças brancas e uma camisa preta ornada com colarinho branco, como a indumentária de um pastor religioso, ele ergue sua voz empostada e seus longos braços numa espécie de pregação.

Enquanto grita e levanta suas mãos na direção dos grandes arranha-céus que formam o espaço da cidade de Nova Iorque, muitas pessoas param para escutar suas palavras: jovens com câmeras fotográficas, idosos, homens vestindo terno e transeuntes que passavam pelo *Occupy Wall Street*⁶³. Entre as falas do religioso, ouvem-se frases de crítica como:

Figura 9 - Reverendo Billy e uma fiel durante culto na *Times Square*, cidade de Nova Iorque (EUA).



Autor desconhecido. Fonte: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/reverendo-superstar.html>>. Acesso em 20 dez. 2015.

nossas crianças cresçam em cadeias de lojas, comprando produtos feitos por outras crianças em fábricas clandestinas.”⁶⁴.

Reforçando seu discurso em meio a paisagem sonora da cidade, há um coro formado por cerca de vinte pessoas que repete as frases ou palavras de maior impacto, fator que contribui para destacar ainda mais a figura deste reverendo, ora como um séquito de fiéis ardorosos, ora como cantores de um coral religioso. Assim, distanciando-se da figura dos religiosos que se multiplicam pelas ruas das grandes cidades, realizando pregações solitárias pelo espaço público, este reverendo é acompanhado por seu próprio grupo, estratégia que aumenta ainda mais a

atenção dos transeuntes.

⁶³ Ocorrido em setembro de 2011, no centro financeiro de Nova Iorque, foi um movimento de protesto contra as desigualdades econômicas e sociais, mantendo como um dos grandes alvos de crítica os conglomerados de empresas e o setor financeiro dos Estados Unidos, chegando a mobilizar dez mil pessoas em suas ações de ocupação e manifestações. Maiores informações podem ser obtidas no sítio: <<http://occupywallst.org/>>. Acesso em 16 jan. 2016.

⁶⁴ “*We don't want our children growing up in chain stores, buying products made by other children in sweat shops*”. Tradução minha. Trecho transcrito do registro videográfico *Reverend Billy Occupies Wall Street*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nsMUpkckTaE>>. Acesso em 20 dez. 2015. Também disponível no DVD em anexo.

Embora sua figura, seu tom vocal e seus gestos hiperbólicos remetam à imagem de um sacerdote protestante em ação, o que suas palavras revelam é um discurso comunicacional que embaralha as fronteiras entre o fervor religioso e a realização de duras críticas ao sistema político e econômico capitalista.

Com a participação maciça de seus parceiros, o reverendo finaliza seu sermão entoando uma canção que, pelo ritmo, melodia e arranjo das vozes, parece um canto *gospel* que contagia coro e espectadores, música que vem acompanhada por uma dança animada e por palmas, enquanto as vozes ressoam:

Erguendo-se no espaço público / A cidade espera por nós para ver /
Este parque esta calçada e esta rua / O coração de onde viemos para
ser / Os cidadãos que ainda acreditam / Falar livremente / nos liberta /
Você tem opiniões tão fortes / Eu tenho minhas próprias orações /
Nós temos fortes revisões / Nós temos nossas próprias exaltações! /
Gritem!⁶⁵

Este foi um dos sermões realizados no ano de 2011 pelo Reverendo Billy, figura cômica criada por Bill Talen, norte-americano nascido em 1950 e que, segundo suas palavras, inspira-se num híbrido de pregador religioso de rua, pastor de programas televisivos e o cantor Elvis Presley. Tendo trabalhado como ator de teatro e produtor na cidade de São Francisco, Califórnia, no início da década de 1990 o artista se muda para Nova Iorque, instalando-se próximo a área da *Times Square*⁶⁶.

Inspirado pelo sacerdotes das igrejas protestantes, Talen inicia seus sermões no entorno da *Times Square*, muitas vezes na frente da loja que vende produtos dos desenhos Disney, afirmando que *Mickey Mouse* seria o anticristo, líder na venda de objetos criados por pessoas exploradas em

⁶⁵ “*Standing up in public space / The city waits for us to see / This park this sidewalk and this street / The heart of where we come to be / The citizens who still believe / Speaking freely / Set us free / You’ve got such strong opinions / I’ve got my own orations / We’ve got such strong revisions / We’ve got our own elations! / Shout it!*”. Tradução minha. Letra transcrita do registro videográfico citado.

⁶⁶ Na década de 1990 esta região da cidade Nova Iorque seria palco de grandes transformações econômico-sociais, recebendo investimentos de grandes corporações empresariais como a *Walt Disney Company* e passando por um “processo de higienização social”, quando seus antigos moradores, em sua maioria prostitutas, mendigos, traficantes de drogas e vendedores ambulantes passaram a ser perseguidos pela polícia até serem expulsos de suas moradias.

subempregos. Assim, logo seria criada a *The Church of Stop Shopping*⁶⁷, tendo como base os discursos inflamados do Reverendo Billy sobre os males do consumismo e da publicidade. Nas palavras do artista:

Como crack, cocaína ou a filiação à Associação Nacional do Rifle, fazer compras é um vício aniquilador que deve ser diminuído para ser interrompido. Ou iluminado por uma luz nova e diferente. Mas as pessoas, por favor – façam alguma coisa! Pensem em algo rápido. A fase de reflexão acabou. Quantas vezes nós temos que ouvir que sete por cento da população do mundo detêm um terço dos recursos mundiais? Quantos bairros precisam ser transformados em centros comerciais?⁶⁸ (TALEN *apud* HINDLEY, 2010, p. 118).

A Igreja Pare de Comprar inclui, além de Talen, sua esposa e diretora do grupo, Savitri Durkee, bem como um coro composto por trinta e quatro membros e oito músicos. Entre suas ações estão o exorcismo de cartões de crédito, caixas eletrônicos e máquinas registradoras, entendidos como símbolos do consumismo desenfreado, além de sermões no interior de lojas como a rede de lanches *Starbucks*.

Ademais, Reverendo Billy tem se dedicado a pregações contra os danos à natureza causados pela poluição das grandes indústrias e, além dos sermões, seu grupo ministra palestras e oficinas sobre economia e aconselhamento financeiro⁶⁹. Devido a suas ações provocadoras, este artista foi detido pela polícia cerca de cinquenta vezes por perturbação à ordem pública.

Transitando pelo ridículo do histrionismo de líderes religiosos que povoam templos e, cada vez mais, canais de televisão, este reverendo, longe de criar uma argumentação que remeta ao sagrado religioso, conclama sua assistência contra os valores que regem a economia global e que privilegiam o lucro desmedido através da exploração do outro e da poluição da natureza.

⁶⁷ Igreja Pare de Comprar. Tradução minha.

⁶⁸ “Like crack cocaine or membership of the National Rifle Association, shopping is an annihilating addiction that must be slowed down to be stopped. Or flooded with new and different light. But people, please – do something! Think of something quick. The research phase is over. How many times do we have to hear that seven percent of the world’s population is taking a third of the world’s resources? How many neighborhoods need to be malled?”. Tradução minha.

⁶⁹ Em 2003 o artista lançou o livro *What Should I do If Reverend Billy is in My Store?* - falando sobre suas ações e visões de mundo. E, em 2007, foi lançado o documentário sobre a Igreja Pare de Comprar denominado *What would Jesus Buy?*, dirigido pelo diretor Morgan Spurlock. Mais informações sobre o trabalho do Reverendo Billy e seu grupo podem ser encontradas no sítio: < <http://www.revbilly.com/>>. Acesso em 19 dez. 2015.

Reverendo Billy

investe em práticas que embaralham as fronteiras da ação cômica e do cotidiano, pois, se seus sermões e tom vocal transitam pelo âmbito do excesso paródico, os elementos de que ele se cerca não diferem daqueles que um sacerdote protestante possivelmente utilizaria, como sua indumentária

Figura 10 - Reverendo Billy realizando sermão contra o aquecimento global em *Coney Island* – Nova Iorque. Enquanto ele discursa a maré vai subindo até cobrir seu corpo quase por completo, em alusão às consequências da poluição de nosso planeta.



Autor desconhecido. Fonte: Página do Facebook do artista. <<https://www.facebook.com/revbilly>>. Acesso em 15 dez. 2015.

simples e o coro que o acompanha e reforça seu discurso.

Além disso, como destaca Lane (2004), as práticas de Talen carregam em si uma dialética negativa, pois revelam e denunciam contradições econômico-sociais utilizando a comicidade como forma de deslocamento entre sua atuação histriônica, a figura religiosa que ela carrega e o conteúdo crítico a que ela alude.

Reverendo Billy ilumina as estruturas sobre as quais se erguem as estruturas do capital e do consumo, desnaturalizando seus elementos em ações e discursos capazes de intervir e criar distúrbios ideológicos. Segundo Lane (2004), é a partir do viés negativo da denúncia e da crítica que este artista abre fissuras e espaços com o objetivo de fazer surgir modos outros de imaginar e produzir o espaço público, linhas de fuga à sujeição ao capital.

Se a empolgação do coro musical que o acompanha, o exagero corporal que permeia seus sermões ou o inusitado de ações como exorcizar caixas eletrônicos, agências de banco e cartões de crédito, podem despertar o riso e o divertimento, ao mesmo tempo, é impossível que o espectador se descole do teor sério e importante de seu discurso. Na contramão de um ritual festivo, Reverendo Billy não permite que transeuntes e espectadores

esqueçam as dificuldades e desafios dos quais são sujeitos e assujeitados na contemporaneidade.

Longe de realizar uma comparação valorativa entre o trabalho de Bill Talen e Leo Bassi, o intuito é, através de operações de aproximação e distância, lançar algumas luzes sobre a análise do Patolicismo. É inegável que a Igreja Patólica se aproxima das atuações do Reverendo Billy no tocante à comicidade irônica que ambos os artistas empregam em seus respectivos ritos de paródia religiosa.

Além disso, entendo que os dois trabalhos artísticos produzem distúrbios ideológicos, imagem cunhada por Lane (2004) para designar processos capazes de desnaturalizar discursos e estruturas político-sociais, criando zonas de contaminação entre as contradições da vida cotidiana e a arte em sua força crítica, fazendo surgir outros olhares à imaginação e configuração do espaço público.

Celebração de um vitalismo insubordinado, o trabalho de ambos se apresenta como capaz de desestabilizar, provocar e privilegiar a reflexão, seja em relação aos temas de que tratam em suas ações, seja em relação aos enunciados e estratégias de que se utilizam para instigar seus espectadores. Embora com modos de fazer distintos, é inegável que os dois artistas produzem fenômenos cênicos avessos ao controle e ao convencional, erigindo experimentações artísticas limítrofes e perturbadoras.

Por outro lado, diversas são as diferenças observáveis entre as duas ações em questão, como: as estratégias de atuação de Reverendo Billy em locais representativos às relações de consumo, como grandes redes de lojas ou as ruas do distrito financeiro de Nova Iorque, como forma de intervenção no espaço da cidade onde se travam diariamente as demandas e contradições do capitalismo; Bassi, por sua vez, mesmo promovendo ações e cortejos pelas ruas de Madri, vestido de pontífice do Patolicismo e conclamando os transeuntes a conhecerem sua igreja, mantém a capela do Paticano como principal lugar de realização às suas missas, onde os rituais de paródia são reforçados pela própria estrutura arquitetônica que, como fora analisado, remete à inversão e ao rebaixamento de um templo católico barroco.

Num outro viés, Talen geralmente produz suas ações em conjunto com músicos e seu coro *gospel*, com cerca de trinta integrantes, cantando músicas e reforçando frases de efeito proferidas por seu líder, o que aumenta o histrionismo de seus discursos e ajuda a destacar a figura do seu reverendo em meio à dinâmica caótica dos lugares em que atua. Bassi, em contrapartida, conduz as missas patólicas sozinho, o que mais uma vez alude à linguagem dos bufões que encerravam em torno de si as potências cômicas e corrosivas sobre poderes e instituições.

Ademais, Talen mantém como grande foco de suas atuações as relações nefastas de exploração e cooptação geradas pelo capitalismo, baseando seus sermões em duras críticas e denúncias a estas estruturas. Embora Bassi construa os discursos de suas missas transitando pelas denúncias sociopolíticas, como no caso da privatização do abastecimento de água em Madri ou a sujeira das ruas ocasionada por problemas administrativos da prefeitura madrilena, o bufão também ressalta a importância de pensamentos humanistas e a busca pela igualdade entre os sujeitos, numa perspectiva de afirmação de afetos, defendendo a criação de relações mais lúdicas e igualitárias. Nas palavras deste bufão, durante a homilia póstuma a Lou Reed:

Então, a liberdade... na minha opinião é tão óbvio que somos iguais. É muito melhor viver assim, pensar que somos todos iguais, que não há diferença de raça, não há diferença de orientação sexual. É muito mais rico, muito mais potente. Enriquecedor - é a palavra que estou procurando. E ninguém pode pôr isso em dúvida, ninguém. Não se pode deixar que ninguém ponha em dúvida que vivemos melhor com essa liberdade. Pessoas com medos, pessoas frustradas tentarão e sempre têm tentado limitar, proibir, censurar... Mas é a batalha que cada um tem que travar em sua própria vida, seu próprio em campo. (BASSI, 2013, s/ p.)⁷⁰.

Aqui chego ao ponto que mais interessa ao aproximar o trabalho de Bassi e Talen. Embora entenda que as práticas dos dois artistas se sirvam de

⁷⁰ “Entonces, una libertad... es en mi opinión tan evidente que somos iguales. Es mucho mejor de vivir así, de pensar que somos todos iguales, que no hay diferencia de raza, que no hay diferencia de orientación sexual. Es mucho más rico, mucho más potencial. Enriquecedor - es la palabra que estoy buscando. Y nadie puede poner esto en duda, nadie. No se puede dejar a nadie la posibilidad de poner en duda que se vivimos mejor con esta libertad. Gente con miedos, gente con frustraciones intentarán y lo siempre hay intentado de limitar, de prohibir, de censurar... Pero es la batalla que cada uno tiene a llevar en su propia vida, en su propio campo”. Tradução minha.

rituais paródicos e profanadores sobre a religiosidade, para dela produzirem novos usos, Reverendo Billy constrói seus discursos inflamados assumindo um caráter sério e profético, quase apocalíptico, diante do caos e da opressão das relações de poder, atuando pelo viés negativo das denúncias em ações que transitam por palavras de ordem e protestos contrários aos absurdos dos poderes instituídos.

Bassi, por sua vez, apesar de carregar o viés crítico que destaca problemáticas que (nos) afetam, cria um evento de profanação que vai além da dinâmica negativa sobre as situações e figuras públicas que ataca, produzindo um cunho fortemente positivo e afirmativo, que assume a dimensão de um chamado ético pela alegria, na perspectiva foucaultiana da criação de modos de existência mais afirmativos (FOUCAULT, 2006).

Assim, o Patolicismo carrega em si um convite ético a cada um de seus participantes, que nasce na personalidade do artista para encontrar o espectador, reivindicando possibilidades de mudança na própria existência dos sujeitos a partir do enfrentamento e do contágio entre arte e vida, na busca por modos de viver mais intensos, permeados, sobretudo, pela potência da irreverência e da alegria.

Lembrando de um dos principais objetivos destacados por Bassi acerca da Igreja Patólica: unir forças com todas as pessoas que compartilhem uma visão positiva e alegre da vida para transformar o mundo. Sem se esquivar das críticas às contradições do *status quo*, convidando, inclusive, os participantes das missas a realizar ações de cunho ativista, este bufão produz jogos que buscam maneiras outras de enfrentamento aos dispositivos de captura do poder⁷¹.

Se o poder tomou de assalto a existência e seus modos de criar, sentir, desejar, amar – como destaca Pelbart (2007) com o lampejo de um soco – Bassi não se furta aos riscos do choque, em perspectiva afirmativa que

⁷¹ Segundo Agamben (2009, p. 40), dispositivo é tudo aquilo “[...] que tenha de algum modo a capacidade de **capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar** os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (Grifos meus). Assim, este autor aponta como dispositivos não apenas as instituições com ligações mais claras com o poder (como escolas, prisões, manicômios, fábricas e medidas jurídicas, por exemplo), mas também os meios de consumo e comunicação, a literatura, a filosofia e, sobretudo, a própria linguagem.

faz lembrar, ainda, as palavras de Kayser (2009, p. 62) acerca da paródia grotesca: “Na representação desfigurada e provocadora de riso reina um apelo, um chamado à transformação. Por trás da cópia [...] sente-se a imagem positiva como uma possibilidade do homem.”

Pelbart (2008), citando a filosofia espinosista, afirma que cada indivíduo pode ser definido por sua capacidade de afetar e ser afetado, como um grau de potência singular. O autor reafirma o destaque às paixões alegres, ou seja, àquelas que implicam no aumento de nossa potência de ação, em detrimento das paixões tristes (que diminuem nossas capacidades de agir)⁷². Nesse contexto, Pelbart coloca seus leitores diante de um importante questionamento: a quem interessa a nossa tristeza e consequente diminuição de nossas potências de ação e criação? Em suas palavras:

[...] como é que aqueles que detêm o poder fazem questão de nos afetar de tristeza? As paixões tristes como necessárias ao exercício do poder. Inspirar paixões tristes – é a relação necessária que impõe o sacerdote, o déspota, inspirar tristeza em seus sujeitos [...] paixões tristes que nos escravizam na impotência. (PELBART, 2008, p. 32).

Aqui entendo as palavras de Pelbart em sentido diverso daquele que Minois destacaria como *tiranía do riso*, caráter alienante da busca pela festa obrigatória e que esvazia a capacidade afirmativa da experiência festiva, quando “[...] os recalcitrantes, os que não acham graça nisso ou que não têm vontade de rir, são vítimas de ostracismo, apontados com o dedo, porque nada é mais intolerante que um grupo de ridentes.” (MINOIS, 2003, p. 602).

Antes, penso na potência da alegria em suas dimensões de resistência e profanação, capaz de deslocar sentidos e hierarquias, gerando inadequação

⁷² Em sua produção de conhecimento com a obra de Espinosa, Deleuze (2002) afirma que os corpos e pensamentos são formados pelo encontro com outros corpos e outras ideias, em conjuntos que se compõem e decompõem. O filósofo francês destaca a crítica espinosista às paixões tristes, em uma filosofia de afirmação da vida, denunciando os valores que nos separam das intensidades vitais, diminuindo ou impedindo nossa potência de agir. As paixões possuem causas exteriores e distinguem-se em dois tipos: aquelas que decorrem do encontro com um corpo exterior que não se compõe com a minha natureza, havendo uma oposição da potência desse corpo em relação à minha, uma subtração (paixões tristes); ou aquelas que são engendradas quando do encontro com um corpo que convém e se compõe com a minha potência de agir, esta sendo ampliada ou favorecida (paixões alegres). A Ética de Espinosa privilegia a alegria, visto que as paixões tristes consistem em impotência, em afastamento das forças de ação. Logo, cabe a cada um de nós compreender como se dá este exercício de aumento de potência por meio das paixões alegres, através de encontros que nos componham.

sobre os dispositivos de poder, desnaturalizando suas estruturas na invenção do que Maurício Lissovski, citado por Guattari e Rolnik (2013), chamaria de *subjetividades delirantes* como práticas subversivas de composição de singularidades desejanças.

Neste viés, o Patolicismo de Bassi e seus excessos aludem a uma visão carnalizada de mundo, afirmadora de intensidades vitais. A alegria não assume, assim, um viés de enfraquecimento ou alienação, mas rompe com a normatividade e adquire dimensões políticas por borrar os limites de lugares e funções – como o sério e cômico, a opressão hierárquica e o exercício da desobediência. Com sua Igreja invertida, Bassi atua pela ordem do transbordamento dos territórios normativos, ocasionando um fenômeno político e artístico que “[...] embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Através da Igreja Patólica, Bassi retoma as críticas derrisórias à religiosidade católica, iniciadas em 2006 com *La Revelación*, espetáculo teatral em que o bufão ironizava dogmas da teologia judaico-cristã, apontando contradições presentes nas histórias bíblicas e nos valores defendidos pelo catolicismo – obra que seria alvo das mais diversas retaliações, incluindo um atentado a bomba. Acerca desta situação-limite que conduziria à criação do Patolicismo, o artista discorre:

[...] descobri todo um nascer de coisas nesse momento. A primeira coisa era a ignorância e a estupidez deste pequeno mundo da extrema direita. E não só havia o perigo de lutar contra essa gente para a liberdade de expressão, mas, por outro lado, era tão estúpido, uma luta inútil, era como lutar com crianças porque seus argumentos são inexistentes. Então comecei a pensar como posso argumentar seriamente com estas pessoas quando seus argumentos não eram nada sérios, eram totalmente irracionais. Então pensei que a melhor maneira de responder isso era fazer uma coisa irracional eu também, e humorística. Então fazer tudo que eles faziam... De sua intolerância... De usar a ideia de um pato de plástico, utilizando então os mesmos argumentos, as mesmas palavras... E isto foi a base do que estou fazendo agora com a Igreja Patólica. Então em minha capela que existe, minhas missas... E eu peço respeito para meu pato como eles pedem respeito... Então tem sido como um espelho de tudo que tenho vivido, um espelho ridículo. (BASSI, 2014, s/p.).

Dessa forma, longe de assumir um caráter pueril e ingênuo, o trabalho deste bufão aponta para os desafios e riscos que cercam os processos de dissidência e enfrentamento corpo-a-corpo com os dispositivos de poder, como

abordarei a seguir pela análise de alguns pontos importantes do espetáculo teatral *La Revelación - En el nombre de la razón*, processo analítico que será realizado a partir da obra literária *La Revelación* (2007), na qual Bassi publica o roteiro do espetáculo homônimo, bem como desenvolve reflexões sobre seu ofício e modos de fazer⁷³.

2.2 Sátira, violência e ética

De acordo com Bassi (2007), a ideia de criação de *La Revelación* surgiu no início de 2005, quando o bufão começou a imaginar uma obra teatral em que pudesse presentificar, através do riso e da provocação, suas convicções ateias e laicas, desafiando a religiosidade católica no terreno de suas próprias crenças. Segundo ele, uma das motivações a este espetáculo reside na busca por um embate ideológico com os adeptos do monoteísmo, “[...] nutrindo-se das macrocontradições da fé, [...] uma fonte ilimitada de comicidade!”⁷⁴ (BASSI, 2007, p. 21).

O artista destaca seu desejo em alertar a sociedade para a amplitude das atitudes militantes daqueles que defendem uma visão teológica do mundo, cujas opiniões e atos poucos se atreviam a contradizer, sobretudo em solo espanhol, país em que a Igreja Católica exerce grande influência, seja em âmbito cultural, seja em suas ligações com instituições políticas espanholas⁷⁵.

Assim, o espetáculo teatral *La Revelación* se inicia pela cena denominada “O papa”, na qual uma voz gravada anuncia solenemente a

⁷³ Esta pesquisa obteve acesso a um exemplar desta obra literária, que não possui previsão de tradução ou publicação no Brasil. Bassi realizou o espetáculo teatral *La Revelación* em território brasileiro, no ano de 2007, em quatro apresentações na cidade de São Paulo (no Teatro Sérgio Cardoso, de 30 de agosto a 02 de setembro) e duas apresentações no Festival Internacional de Teatro de Brasília (no teatro da Caixa Cultural, em 5 e 6 de setembro). Esta investigação, contudo, não logrou êxito na obtenção de registros videográficos do espetáculo, exceto por um curto trecho de sua cena inicial disponível na *web*.

⁷⁴ “[...] nutrindo-se de las macro-contradicciones de la fe, [...] una fuente ilimitada de comicidad!”. Tradução minha retirada do livro *La Revelación* (2007).

⁷⁵ O Partido Popular espanhol (PP), partido conservador que ainda é responsável pela ocupação de grande parte dos cargos públicos na Espanha, mantém intrínsecas ligações com as alas menos progressistas da Igreja Católica espanhola. Maiores informações podem ser obtidas em “*El contacto del PP con la Iglesia*”: <https://politica.elpais.com/politica/2013/12/07/actualidad/1386445270_352603.html>. Acesso em 19 dez. 2017.

chegada de “Sua Santidade” Bento XVI⁷⁶, que teria importantes mudanças a comunicar acerca de seu pontificado. Enquanto ressoa uma música clássica permeada por estridentes instrumentos de sopro e canto coral, Bassi adentra de maneira pomposa o edifício teatral pelo espaço da plateia⁷⁷.

Vestindo uma batina clara, crucifixo pendurado ao pescoço, indumentária muito parecida com a que costumava ser utilizada pelo então Papa católico, o bufão caminha lentamente, acenando aos espectadores, até subir ao palco onde está localizada, sobre um tablado de três degraus, uma cruz branca com cerca de dois metros de altura, rodeada de flores também brancas e velas vermelhas acesas.

Bassi tenta falar ao microfone mas é impedido pela trilha sonora que aumenta de volume sonoro em tom triunfante. Ele realiza diversas vezes o sinal da cruz com as mãos, como se abençoasse os espectadores, gesto que vai se transformando em sinal para que o operador de som silencie a música. Bassi tenta falar novamente e novamente é interrompido pelo som alto da música

⁷⁶ Joseph Ratzinger, nascido na Alemanha em 1927, foi papa da Igreja Católica e bispo de Roma de abril de 2005 a fevereiro de 2013, quando renunciou justificando que as suas forças, devido à idade avançada, já não lhe permitiam exercer adequadamente o pontificado.

⁷⁷ Trechos desta primeira cena do espetáculo podem ser vistos no DVD em anexo.

Figuras 11 e 12 - Imagem de Leo Bassi travestido de papa, em alusão satírica ao Papa Bento XVI.



Autores desconhecidos. Fontes: < <http://www.leobassi.com>> e < <https://www.revistaecclesia.com>>. Acesso em 02 fev. 2018.

O bufão vai ficando visivelmente irritado, até que “[...] perde totalmente a dignidade de sua condição papal e grita: ‘Chega, idiota!’”⁷⁸. Silêncio. Iniciando sua fala de maneira lenta, como se estivesse cansado ou com falta de ar, imitando a maneira de falar do Papa Bento XVI, Bassi diz:

Já não é hora de medir as palavras e agir com cautela; Estou velho, me restam poucos anos e... Eu quero me divertir! Vamos agora às mudanças: Em primeiro lugar, peço perdão ao povo espanhol, em meu nome e em nome dos santos padres do passado, pelos séculos da Santa Inquisição, que foram um trágico mal-entendido. Sinto muito.[...]

⁷⁸ “[...] pierde totalmente la dignidad de su condición papal y grita: ¡Basta, coño!”. Tradução minha.

Em relação aos povos indígenas do norte, sul e do centro das Américas quero pedir perdão também, em meu nome e dos santos padres do passado, por uma evangelização que, às vezes, foi um pouco forçada... Bem, muito forçada... Vamos lá, um sacrifício limpo, uma matança limpa e que por muito tempo consideramos como simples danos colaterais.[...]

Por outro lado, eu me reuni recentemente a uma comissão de eminentes cientistas e homens da cultura e de universidades de prestígio de todo o mundo, e depois de uma série de consultas, me confirmaram que a Terra é redonda. E por isso peço desculpas ao Sr. Galileu Galilei, e muito mais ao Sr. Giordano Bruno, a que queimamos por dizer o mesmo. Uma condenação que eu não hesitaria em descrever como potencialmente desproporcional.

Esta admissão tem uma consequência importante. O sacerdote está autorizado quando diz: "E Deus que está no Céu..."

(Ao dizer esta frase, Bassi abre os braços e olha para cima).

Também pode dizer: "E Deus que está no Céu..."

(Repete o mesmo movimento, mas olhando para o chão).

Nos complica um pouco a vida, mas assim é a ciência... Agora pensando no continente africano e na terrível doença chamada AIDS, eu assinei esta manhã uma ordem canônica autorizando nossos centros de caridade, hospitais e a nossas ordens na África, a distribuir preservativos para aqueles que as procuram. Estes preservativos também podem ser adquiridos nas igrejas da Espanha por meio de modernas máquinas de venda automática. Vou dar um exemplo destes preservativos eleitos pela santa comissão.

(Ele aponta para um dos sacerdotes, que aparece com um recipiente cheio de preservativos. Bassi pega um preservativo e olha um pouco confuso).

Dizem que há três sabores diferentes.

(Bassi suga a embalagem e "dá de ombros").

Se no próximo domingo vocês forem à sua paróquia e não conseguirem encontrar preservativos, devem pedir ao padre. Como vejo com prazer e satisfação que entre o nosso público há muitos jovens, eu quero que estes jovens da Espanha se familiarizem com o nosso produto moderno e inovador. O casamento é sagrado, mas a vida sem doença está acima do dogma, então você tem que usar isso a cada vez que faz amor⁷⁹.

⁷⁹ "Ya no es tiempo de medir las palabras y actuar con precauciones; soy viejo, me quedan pocos años y... ¡quiero divertirme! Pasemos pues a los cambios: primero, pido perdón en mi nombre y en nombre de los santos padres del pasado al pueblo español por los siglos de la Santa Inquisición, que fueron un trágico malentendido. Lo siento. [...] En relación con los pueblos indígenas del norte, sur y centro de las Américas quiero pedir perdón también, en mi nombre y en el de los santos padres del pasado, por una evangelización que, en ocasiones, fue algo forzada... Bueno, muy forzada... Vamos, a hostia limpia, a masacre limpia y que durante demasiado tiempo hemos considerado como simples daños colaterales. [...] Por otro lado, he reunido hace poco a un comité de eminentes científicos y hombres de la cultura y de prestigiosas universidades de todo el mundo, y después de una serie de consultas, me han confirmado que la Tierra es redonda. Y por eso pido disculpas al señor Galileo Galilei, y mucho más al señor Giordano Bruno, al que quemamos por decir lo mismo. Una condena que no dudo en calificar de potencialmente desproporcionada. Esta admisión tiene una consecuencia importante. Queda autorizado el cura cuando dice <<Y Dios que está en el cielo...>>. (Al decirlo, Leo abre los brazos y mira hacia arriba). También puede decir: << Y Dios que está en el cielo...>>. (Repite el mismo movimiento pero mirando al suelo). Nos complica un poco la vida pero así es la ciencia... Ahora, pensando en el continente africano y en la terrible enfermedad llamada SIDA, he firmado esta mañana una orden canónica autorizando a nuestros centros de caridad, hospitales, y a nuestras ordenes en África, distribuir preservativos a quienes los pidan. Estos preservativos se podrán adquirir también en las iglesias de España por medio de

(Bassi distribui os preservativos aos espectadores, ao som de música sacra, jogando-os à plateia, que aplaude e ri). (BASSI, 2007, p. 48 - 54).

Diante desta primeira cena, uma característica importante a este espetáculo pode ser identificada: seu teor satírico. Hutcheon (1985) esclarece que a sátira é uma técnica literária ou artística que ridiculariza um tema determinado (indivíduos específicos, organizações, estados), geralmente mantendo uma aproximação temporal com o alvo do ataque cômico, como forma de intervenção crítica, mantendo o objetivo de provocar e gerar mudanças sobre aqueles que são alvo de confronto.

Em seu viés satírico, Bassi inicia *La Revelación* realizando uma caricatura teatralizada do Papa Bento XVI, apresentando-se como um senhor cansado e cerimonioso e, ao mesmo tempo, impaciente e de conduta irascível. Segundo Leite (1996), a construção caricatural associa a comicidade à composição de elementos depreciativos, produzindo uma configuração visual – e, no caso do Papa Bento XVI de Bassi, assumindo uma dinâmica comportamental – carregada no exagero de traços de caráter, manifestados de maneira ridícula, desajeitada e desagradável, visando seu rebaixamento e degradação para presentificar o desvio da norma.

De acordo com Kayser (2009), a caricatura opera pela reprodução de uma dada realidade por meio da deformação, buscando a intensificação de traços característicos através da desproporção que privilegia uma *imaginação selvagem*. Ultrapassando a mera imitação, Bassi cria um duplo invertido do Papa Bento XVI, dessacralizando a figura solene e hierarquicamente austera do pontífice, gerando a identificação cômica dos espectadores por reconhecerem as similaridades em relação à personalidade caricaturada.

Utilizando-se de artifícios como sua indumentária, tom de voz, ritmos e pausas de sua fala, o artista estabelece um jogo degradante sobre o papa,

modernas máquinas expendedoras. Voy a dar una muestra de estos preservativos elegidos por la santa comisión.

(Hace un gesto a uno de los curas, que aparece con un recipiente lleno de preservativos. Leo coge uno y lo mira algo extrañado). Dicen que los hay de tres sabores diferentes. (Leo chupa el envoltorio y se encoge de hombros). Si el domingo que viene acudís a vuestra parroquia y no encontráis preservativos, debéis reclamárselos al cura. Como veo con gusto y placer que entre nuestro público hay muchos jóvenes, quiero que estos jóvenes de España se familiaricen con nuestro moderno e innovador producto. El matrimonio es sagrado, pero la vida sin enfermedad está por encima del dogma, así pues hay que utilizar esto cada vez que hace el amor.”.
Tradução minha.

abrindo caminho à assimilação por parte da assistência do discurso crítico e sarcástico por ele proferido. Como destaca Lopes (2001), a bufonaria reúne em um só corpo uma gama de referências que apontam para a representação mimética, revelando tensões e contradições, pela evocação de imagens conhecidas. Extraíndo da realidade sua matéria-prima para burlar códigos e comportamentos, o sujeito ou instituição alvo de ataque ganha contornos extravagantes pela atuação do bufão, sem perder as referências com o real.

E assim, travestido de papa, Bassi institui nos primeiros momentos do espetáculo uma abertura para, ainda em tom jocoso, “tocar o dedo nas feridas” do Catolicismo. Criando uma espécie de confissão que retoma e traz à tona diversos absurdos históricos, este bufão vai falando abertamente, entre muitos pedidos de desculpas e um ar de suposto pesar, sobre as perseguições da Inquisição, cientistas queimados vivos por suas crenças e o massacre “evangelizador” de tribos indígenas, além de apontar para a contradição de um dogma católico como a condenação do uso de preservativos frente ao número alarmante de pessoas mundialmente infectadas e mortas por doenças sexualmente transmissíveis.

Construindo seu discurso através da inversão irônica, Bassi lança mão de inúmeros eufemismos como meio de reforçar o território do sarcasmo. Usando expressões como *trágico mal-entendido*, *uma matança limpa e simples danos colaterais*, o artista inverte a dinâmica eufemística, pois, ao contrário de suavizar a gravidade ou o alcance desses fatos, ele ressalta a acidez de seu viés crítico sobre situações importantes da história da Igreja Católica.

Ademais, o uso do eufemismo aqui também parece apontar para a forte tendência de que muitas instituições, sobretudo as religiosas, costumam escamotear fatos que podem abalar sua imagem pública e seus cânones, minimizando a gravidade de causas e consequências em comunicados oficiais que tentam passar uma borracha sobre possíveis aspectos negativos e o sofrimento por eles ocasionado – o que pode ser observado, por exemplo, nas incontáveis denúncias de crimes de pedofilia cometidos por figuras religiosas, bem como pelas acusações de que, em diversos destes casos, haveria uma omissão e mesmo uma tentativa de ocultação destes delitos por parte das autoridades eclesiásticas.

Logo, através de suas falas sarcásticas, este bufão vai expondo pontos que muitos católicos gostariam de esquecer, produzindo uma desautorização satírica sobre este movimento de silenciamento, apagamento e falta de transparência. E mesmo que o espectador saiba de todos os fatos abordados, Bassi os reafirma, sublinhando e desnaturalizando o que parece esquecido ou aceito sem uma observação crítica.

Lopes (2001) destaca que os bufões estão do lado oposto da visão teocêntrica do mundo, pois na bufonaria a ação do homem está no centro de suas convicções, uma vez que o mundo do bufão é o da comunidade, o da vida em grupo, e seu objetivo é o de atacar com a força de uma gargalhada zombeteira as ortodoxias que tentam sufocar princípios como a liberdade e o respeito humanos.

Recuperando e reconstruindo uma certa trajetória católica, aquela cujos vestígios parecem distantes e sedimentados sobre uma base aparentemente sólida, Bassi opera, através do rebaixamento caricatural, uma torção iconoclasta. Envolvendo tanto a figura do pontífice como a dinâmica do discurso religioso oficial, o artista põe em revisão diversas incongruências religiosas, estabelecendo nas primeiras falas do espetáculo um movimento descendente, que aponta para a instabilidade, bem como para a derrubada de poderes e hierarquias.

Assim, diante da exposição de ideias e frases satíricas deste bufão, não cabe mais ao espectador ignorar ou lançar um olhar inocente sobre o passado do Catolicismo. Se o riso da assistência pode marcar a identificação e a concordância sobre os pontos de vista compartilhados por Bassi, o risível aqui não perde seu caráter incômodo, atravessado por uma inevitável reflexão sobre os absurdos gloriosos que constituem a própria cultura ocidental cristã.

Um dos maiores exemplos satíricos na história da arte ocidental pode ser encontrado na obra cinematográfica *O Grande Ditador* (1940), de Charlie Chaplin (1889 – 1977). Satirizando, em plena Segunda Guerra Mundial, a figura de Adolf Hitler, o artista conseguiu transverter em substância cômica o modo de falar exasperado do estadista alemão, suas pausas, ritmos, além de gestos como a saudação e o símbolo da suástica nazista, transformando a visão ameaçadora do estadista alemão em alvo de zombaria e crítica. Diante

da violência dos atos de Hitler e seus seguidores, ergue-se a voz dissonante de um artista cômico cuja família era de origem judaica, capaz de golpear de maneira contundente os absurdos das ações ditatoriais, bem como suas porções ridículas, como a vaidade e a ambição que delas transbordam.

Figura 13 – Suástica e saudação nazista satirizadas em *O grande ditador*.



Autor desconhecido. Fonte: <<http://outras-palavras.net/outrasmidias/?p=245268>>. Acesso em 10 março 2016.

Segundo Hutcheon (1985), um dos objetivos do satirista reside no viés punitivo acerca de vícios sociais, operando a desmistificação e o rebaixamento de indivíduos e instituições que apresentam desvios de caráter e/ou conduta. O excesso satírico aponta para uma aparência enganosa, frequentemente em relação aos defeitos de comportamento de um indivíduo ou instituição supostamente cumpridor de leis e normas.

O caminho do ataque e da zombaria rumo à diversão sarcástica e à reflexão coletiva também pode ser observado ao final da primeira cena do espetáculo sob análise, quando Bassi, ainda vestido de papa, destaca a existência de um novo plano católico para conquistar a juventude que anda afastada das missas. Dançando ao som de uma música *funk* norte-americana, de forte batida sonora, o artista passa a rebolar com a indumentária de pontífice, exibindo passos ao estilo do cantor Michael Jackson, enquanto a enorme cruz existente no cenário exibe luzes que piscam de maneira intermitente em várias cores, tal qual um equipamento de boate.

Através, portanto, da fricção entre elementos que aludem à interdição religiosa e seu consequente poder, colocados em contraste com frases, gestos

e imagens irônicas e derrisórias, Bassi vai criando um percurso de desmistificação e ridicularização de hierarquias.

Esse é o mesmo tipo de construção cênica observado no capítulo anterior, quando Bassi profere o discurso como vice-presidente da FIFA, utilizando-se de um tom ironicamente confessional para, em seguida, finalizar a cena dançando freneticamente, trazendo a ambiguidade corporal de movimentos bruscos e ritmados em oposição à suposta austeridade e enrijecimento daquela figura de poder. Contudo, no âmbito crítico de *La Revelación*, o bufão gera um enfrentamento sobre a instituição secular da Igreja Católica, operando sobre o delicado território da fé religiosa, o que indica um maior potencial ofensivo em seu ataque a determinadas visões de mundo e suas contradições.

Ainda nesse viés da provocação que anula distâncias e interditos, Bassi cria em seu discurso a insólita situação de que máquinas fornecedoras de preservativos sexuais passariam a estar disponíveis em cada paróquia, alusão sarcástica a este “produto moderno e inovador” que poderia até mesmo ser solicitado junto aos padres. Atacando o dogma que trata da proibição da utilização de preservativos por parte dos cristãos, este bufão golpeia um dos preceitos mais polêmicos do catolicismo, controvérsia que atinge até aos adeptos praticantes desta religião⁸⁰.

Durante a segunda cena do espetáculo, após retirar a roupa de pontífice católico, exibindo por baixo dela seu tradicional terno preto, Bassi (2007) retoma o assunto deste dogma. Afirmando que, ao ser acusado de blasfêmia e intolerância religiosa por inúmeros grupos e autoridades católicas, segundo o entendimento provocador do bufão em questão, a maior imoralidade e escândalo residiria no fato de que a Igreja Católica se omite diante da infecção pelo vírus HIV de milhões de pessoas ao redor do mundo por renegar mudanças em sua visão sobre a sexualidade.

⁸⁰ O que pode ser observado na polêmica criada pelo próprio Papa Bento XVI, em 2010, quando da tentativa de flexibilização deste dogma católico ao admitir o uso do preservativo em certas condições específicas, como em casos que envolvam a transmissão do vírus HIV. Mais informações sobre esta problemática religiosa podem ser lidas em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/11/dentro-das-igrejas-fala-do-papa-sobre-preservativo-divide-jovens.html>>. Acesso em 16 dez. 2017.

Logo, além de abordar as incoerências de um passado religioso inscrito sob a égide da violência e da expropriação, o artista aponta para o presente do Catolicismo, reforçando o descompasso existente entre pontos basilares da doutrina católica e as transformações e problemáticas enfrentadas pela humanidade ao longo do tempo.

Dessa forma, este bufão reforça, agora de maneira ainda mais direta, o questionamento que lançara de maneira jocosa na primeira cena do espetáculo, abordagem que assume um caráter deveras contundente na contemporaneidade: como aceitar uma doutrina religiosa, seja ela qual for, que, em nome de seus preceitos, anule ou se oponha à afirmação da vida?

Desde os primeiros instantes de *La Revelación*, o artista transverte, mais uma vez, o fenômeno cênico em *lócus* à reflexão e ao não conformismo, operando uma urgência crítica com a sutileza e a agressividade próprias da bufonaria. Nas palavras de Lopes (2001, p. 104) acerca da deformação trazida pela bufonaria: “Filtrando os fatos com aquele olhar que aniquila tudo, livre de qualquer laço com os homens que imita, os bufões brincam com os valores atribuídos pela civilização, e fazem do prazer da blasfêmia uma arma mortal.”.

Por meio do ataque satírico, Bassi produz junto à assistência uma aproximação cômica, criada pela identificação dos elementos satirizados, gerando, concomitantemente, desdobramentos ao pensamento dos espectadores. Diante do enfrentamento de fatos, costumes ou situações que causam incômodo ao artista, e que muitas vezes parecem automatizadas no embotamento cotidiano do *status quo*, ele aponta que nenhuma personalidade ou instituição está a salvo do jogo feroz de um bufão.

Contudo, cabe ressaltar que, embora a comicidade satírica carregue um viés punitivo através do escárnio sobre o objeto que toma como alvo, destaco que o entendimento sobre a atuação de Bassi nesta pesquisa não passa pela aproximação com o significado do riso desenvolvido por Bergson (1983)⁸¹, cuja definição sobre o cômico alude a um fenômeno de ordem negativa ao qual caberia ao riso a sua correção.

⁸¹ Bergson publica em 1900 a obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, reunião de três artigos em que o autor analisa o riso como um fenômeno social. Seus escritos constituem até hoje um dos estudos mais citados sobre a comicidade, também tendo sido alvo

O autor supracitado constrói seu pensamento defendendo que a comicidade seria a manifestação de um caráter mecânico sobre a vida e, nesse contexto, o riso assumiria uma função social corretiva em relação às deformidades e aos comportamentos desviantes, restabelecendo a ordem.

Bergson (1983) afirma que a vida está em constante movimento e mudança, exigindo do homem uma dinâmica de adaptação. A ausência desse caráter adaptativo constituiria o mecânico. Como um de seus exemplos, o autor cita a queda de um homem ao tropeçar numa pedra, despertando o riso nos outros passantes, pois a mecanicidade de seu caminhar não teria permitido que seu corpo assumisse a maleabilidade necessária à preservação de seu equilíbrio após esbarrar num obstáculo.

Como punição à rigidez mecânica do indivíduo surgiria o riso corretivo dos que estão a sua volta, objetivando a restituição da dinâmica vivente. Em suas palavras: “O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vinga-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela.” (BERGSON, 1983, p. 99-100).

Não compreendo o riso despertado por Bassi como necessariamente um riso de humilhação ou repressão diante dos defeitos, suposta tentativa de o fenômeno cênico efetuar a punição sobre os desvios. A comicidade bufa deste artista possui, em minha visão, um caráter de compartilhamento, instaurando ela mesma uma condição deformadora e desviante que é oferecida à plateia através do jogo cômico e, por meio dela, cada espectador pode vislumbrar suas próprias noções sobre valores e padrões, bem como suas contradições e fraquezas.

Apesar de Bassi, em sua construção satírica, apontar para a rigidez da figura hierarquicamente superior do Papa, bem como para a inflexibilidade das instituições e dogmas católicos, que parecem se chocar contra a fluidez vital dos processos de transformação que atravessam a humanidade, entendo que o riso desmistificador buscado por este bufão ultrapassa o viés de uma função social punitiva.

de inúmeras críticas ao longo do tempo. Pode-se encontrar reflexões importantes sobre a teoria cômica bergsoniana em Mendes (2008) e Alberti (1999).

Além disso, as razões pelas quais o desvio cômico opera o nascimento do riso na assistência de Bassi são da ordem da imprevisibilidade, evento atinente à instabilidade dos processos de recepção, parecendo-me problemático o entendimento de que este riso possui um caráter primordialmente corretivo. Mais do que afetar a instituição ou o indivíduo que critica, pode-se perceber que este artista objetiva criar fluxos de afetos com o espectador de sua cena, através da comicidade provocadora.

Como a presente investigação tem descoberto, a experiência cômica produzida por Bassi mescla os territórios do racional e do sensorial, dinamizando outras faces do risível, como o riso que é permeado pelo prazer, ou mesmo dotado de gratuidade, e que atravessa a instância espectral em seus processos cognitivos, afetivos, físicos, não estando apenas baseada na correção de fatores sociais, foco principal do entendimento de Bergson (1983).

Nesse sentido, na segunda cena do espetáculo, Bassi (2007) deixa claro à assistência a razão que move esta obra: fazer com que os espectadores percam a fé. Mais do que a correção ou um viés punitivo sobre as incongruências que o bufão percebe na fé católica, ele busca estabelecer um elogio ao ateísmo, primando pela liberdade e a possibilidade do desvio sobre dogmas e crenças.

O artista destaca que vem de uma família ateísta que remonta a seus bisavós circenses, há mais de cento e cinquenta anos, e completa ironicamente: “A boa notícia é que nada nos aconteceu e temos vivido muitíssimo bem.”⁸² (BASSI, 2007, p. 60). Segundo ele, o riso, a provocação e até a teatralidade são secundárias neste espetáculo teatral, pois a busca principal da obra reside em fazer proselitismo ateu. E acerca de seu objetivo, Bassi afirma:

Eu usarei todos os argumentos possíveis: racionais, irracionais, sinceros ou trapaceiros para obtê-lo. E como sou muito inteligente e também um filho da puta, às vezes eu posso quebrar mesmo as crenças mais fortes. [...] A piada é de mau gosto? É anticlerical? Claro que sim! Porque eu sou um bufão, e nós bufões distribuimos

⁸² “*La buena noticia es que no nos ha pasado nada y hemos vivido de puta madre.*”. Tradução minha.

mau gosto porque o bufão nasceu para isso⁸³. (BASSI, 2007, p. 60 - 61).

O artista destaca, portanto, a amoralidade como configuração intrínseca ao bufão, na vertigem derrisória de uma figura que ultrapassa os limites do bom senso e do respeito às normas para atingir sua desforra crítica. Defendo que Bassi, ao transitar pelo terreno complexo do riso que subverte instituições e seus valores, privilegia não apenas uma suposta função corretiva mas busca, sobretudo, o exercício da diferença de crenças e atitudes, ao mesmo tempo em que aponta para um questionamento: é possível determinar limites éticos ao fenômeno de um riso que desafia?

Minois (2003) destaca que na Grécia arcaica era realizada a distinção entre dois tipos de riso: *gelân*, o riso considerado simples; e *katagelân*, “rir de”, riso que exclui por ser agressivo e zombeteiro. Longe da ingenuidade de se constituir como um fenômeno de subversão ilimitada, o riso pode tanto adentrar processos de vitalidade, em tentativas efêmeras de liberação da sujeição como, ao contrário, estar a serviço da opressão e da perpetuação de valores instituídos. A comicidade pode destacar a liberdade da diferença ou reprimi-la enquanto configuração marginal intolerável aos padrões.

No tocante ao que é risível, Arêas (1990) ressalta a necessidade da existência de três fatores concernentes à comunicação cômica: um sujeito que deseja provocar a comicidade; o objeto cômico do qual se ri, ou o material utilizado para provocar a comicidade; e a pessoa que ri.

Identifico que o bufão embaralha estas três instâncias, uma vez que ora ele assume o próprio corpo como objeto do riso – quando, por exemplo, ao final de *Instintos Ocultos*, Bassi dança de maneira singela imitando um pássaro em pleno voo, oferecendo seu corpo grotesco em sacrifício, quase nu e coberto de mel e penas, ou mesmo pela indumentária e gestos exagerados de seu Patolicismo – ora provoca a comicidade por meio de suas provocações e, num terceiro viés, ora ele mesmo ri de maneira sarcástica dos valores, indivíduos e instituições que deseja atacar.

⁸³ “Utilizaré todos los argumentos posibles: racionales, irracionales, sinceros o tramposos para conseguirlo. Y como soy muy listo y también un hijo de puta, a veces consigo agrietar hasta las creencias más sólidas. [...]¿El chiste es de mal gusto? ¿Es anticlerical? ¡Pues, sí! Porque yo soy un bufón, y nosotros los bufones repartimos mal gusto porque el bufón ha nacido para eso.”. Tradução minha.

Assim, a bufonaria oscila de maneira imprevisível entre o riso de compartilhamento, onde se ri *com*, e o riso que exclui, rir *de*. Mas o que deseja atacar e excluir o riso da bufonaria? Propp (1992) indica que o bufão zomba do “patrão”, dos poderes instituídos, uma vez que estes, no imaginário popular, não são merecedores de compaixão. Riso imoderado, exultante e não oficial, visa rebaixar os dogmas da autoridade e da seriedade, reivindicando a sua força subversiva contra o medo. Todavia, Bassi ultrapassa este entendimento, ao afirmar que a atuação de um bufão:

[...] vai além do que se pode deduzir da clássica distinção entre as classe sociais. Da mesma maneira que ri dos ricos, o bufão não duvida em zombar dos pobres porque ele sabe perfeitamente que a ausência de dinheiro não é, por si, um fator de redenção. O conformismo é difundido até mesmo entre as classes mais desfavorecidas, o que explica por que, em muitas ocasiões, quando uma pessoa de baixa condição social converte-se em novo rico, comporta-se com mais prepotência e egoísmo do que aqueles que já tinham o poder antes. É uma característica da natureza humana, que os bufões conhecem muito bem [...]. Eles são particularmente conscientes das limitações e das imperfeições do mundo [...] ao perceber que muitas das normas e regras que ditam o nosso proceder estão vazias e existem apenas pelo peso da tradição. (BASSI, 2008, p. 128).

Cabe à ação do bufão, dessa forma, a capacidade de colocar valores e padrões sob a ótica da dúvida e da instabilidade por sua configuração excêntrica, por estar fora dos eixos, da lógica, das regras do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras. Assim, a bufonaria pode incitar visões outras sobre o mundo em maneiras de ação calcadas na diferença. Esta parece ser, no âmbito do presente estudo, a ética da bufonaria trazida por Bassi, quando não existem instâncias resguardadas ou a salvo do olhar provocador do bufão.

Logo, em relação ao fenômeno cênico produzido pela bufonaria de Bassi não se trata de estabelecer uma ética externa ao ato artístico, nem apenas pensar no contexto político que envolve seus modos de produção e distribuição, mas antes, como destaca Cornago (2008a), há que se analisar o discurso ético gerado no interior da própria obra, em seu encontro com a alteridade.

Ao contrário de estabelecer uma lei moral transcendental, a ética, segundo defende o autor supramencionado, trata de uma existência imanente, na capacidade dos corpos de afetar e serem afetados, quando pontos de vista,

distâncias e proximidades, abordagens e perspectivas são reconfigurados em espaços de compartilhamento que, na bufonaria, são atravessados pela (nossa) humanidade falha e rebaixada.

Bassi coloca em cena sua atitude pessoal enquanto criador, suas crenças e considerações acerca do ofício que realiza, seu *status* de artista e sua relação com o ambiente social e político no qual opera. Fato significativo reside em sua necessidade de reafirmar uma postura ética, com base na qual o trabalho é construído, como a expressão de uma atitude laica frente ao mundo, maneira de ser que ultrapassa o lugar cênico para encontrar a vida e suas demandas.

Esse posicionamento frente ao mundo implica a busca por um tipo de comunicação provocadora, que desnaturaliza pelo confronto sarcástico as supostas verdades e aqueles que nelas acreditam. E, assim, vão sendo estabelecidas marcas do presente, concomitantemente vestígios políticos de compromisso com nosso tempo e suas problemáticas, diálogo lúcido e corrosivo através do qual Bassi dirige um convite ao espectador como demanda ao enfrentamento das obscuridades que o cercam e constituem.

Desse modo, a bufonaria em Bassi permite vislumbrar uma atitude cênica que aponta para um posicionamento ético enquanto vontade de ação frente ao outro, vinculando o indivíduo como parte e produto de uma sociedade cujos valores necessitam urgentemente de revisão, de resistência, de enfrentamento crítico, quando o bufão indica a tentativa efêmera, falha e parcial, de “[...] recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu.” (CORNAGO, 2008b, p. 26).

É no encontro com o outro, com o tu, encontro de escala molecular, que atua o bufão, atravessado que é pela busca de uma vitalidade insolente e indisciplinada, capaz de desestabilizar o *ser-social* por meio de uma comunicação cênica que não foge à exposição da postura ética do artista nem das vicissitudes que permeiam as relações humanas.

Cínicos, traiçoeiros, violentos, egoístas: é este reflexo que a bufonaria em Bassi coloca diante dos olhos de seus espectadores, através de uma cerimônia de dúvida e protesto que interroga e intimida, contaminando as

fronteiras entre o trivial, o íntimo, o cômico, o rir com o outro, rir do outro e de si mesmo.

Riso que causa dúvida e instabilidade em normas, padrões e valores que operam no cotidiano, riso de exclusão sobre o que nos assujeita, dos encontros que tendem a enfraquecer nossas potências de afirmação da vida. Como destaca Minois (2003, p. 96):

[...] o cômico irrompe pelas brechas da fachada séria das coisas; mais que brechas, buracos que se abrem na textura lógica ou sensível do ser. Por essas aberturas, percebe-se o outro lado, e o choque sacode-nos nervosamente: esse riso é o grito de surpresa de um homem a quem o caos e o nada acabam de assaltar.

Misturando provocação e comicidade, esta pesquisa tem destacado que o bufão transita pelas capacidades subversivas do riso, constituição por vezes incômoda em seu viés de transbordamento e excesso. Buscando a violação sarcástica (de normas, de medos, de hierarquias), a bufonaria remete a um vitalismo insubordinado que perpassa a própria historiografia do riso, cuja força geradora de instabilidade pode ser observada desde as aventuras míticas do panteão divino grego. Citando escritos do filósofo Próclus, datados do século V a.C., Minois (2003, p. 22-23) afirma:

O que nos dizem, pois, os mitos gregos? Em primeiro lugar, uma constatação unânime: os deuses riem. O Olimpo ressoa com seu “riso inextinguível”, segundo a expressão homérica. Todos, um dia ou outro, conheceram acessos de hilaridade, e por motivos que não eram sempre dignos, palavra de Homero! [...] O riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida.

Aos gregos arcaicos, o riso estava associado, portanto, a um extravazamento das normatividades pelo prazer do escárnio. Em ocasiões de festas⁸⁴ e divertimento coletivo, os momentos de excesso faziam parte dos processos ritualísticos como atualização mítica. Gritos, zombarias, brincadeiras obscenas e injuriosas, inversão das hierarquias e condutas sociais, estavam

⁸⁴ O autor cita como exemplos de festas arcaicas: as dionisíacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofóricas e as panatenéias; festas religiosas onde se experimentavam os excessos e as transgressões durante um período de tempo determinado.

presentes nesses rituais como formas de retorno ao caos original, contato com o mundo divino através da experimentação da desordem⁸⁵.

Contudo, a partir do final do século V a.C., inicia-se um processo de repressão, intelectualização e refinamento do risível. Minois (2003) ressalta ter sido Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.) um dos principais filósofos gregos a criticar o riso. De acordo com o platonismo, o universo divino seria imutável e único, não comportando, assim, a emoção “grosseira” do risível, traduzida pela feiura moral e física. De acordo com este entendimento, o riso traria a perda do controle, carregado de caretas e soluços espontâneos em emaranhados de ruídos caóticos que explodem em inconveniências.

O platonismo defendia o riso domesticado a serviço da moral e do conhecimento, entendida a sua contraface caótica e transgressora como um mal a ser extirpado da natureza humana. Logo, o riso descontrolado e violador de outrora passara a ser alvo de inúmeras críticas e repressões. O que antes era experimentado como afirmação da vida, um contato com a imortalidade dos deuses, agora seria entendido como resquício de uma animalidade primária, indesejável ao homem, traço inquietante e selvagem que necessitava de domesticação.

Nesse movimento de abrandamento das intensidades do riso divino, até mesmo os mitos gregos passam a ser revisados e reescritos, suavizando-se a face derrisória inquietante dos deuses, transformando em fina ironia o que outrora fora extravasamento e violência. O riso, antes direto e transgressor, passa agora a corroborar as convenções sociais, calcado na sutileza, na sinuosidade irônica e nas normas de decoro, reduzido a mero refinamento para a distração espiritual comedida.

Assim, foi sendo constituída uma visão hostil e preconceituosa em relação ao riso, marcando-se a comédia como gênero literário inferior à tragédia. Diante da capacidade cômica de degradação do homem e seus defeitos, supostamente marcada pela vulgaridade e pela banalidade, o que

⁸⁵ Lopes (2005) destaca que Dioniso, deus do vinho, da embriaguez e do prazer, reunindo, ao mesmo tempo, as contradições entre prazer e dor, destruição e renovação, lamento e celebração, é considerado o *protobufão*, “[...] o primeiro representante do teatro que traz no conteúdo e na forma, no mito e na festa, não só a expressão inspiradora da tragédia, mas também a da comédia, da farsa e da bufonaria.” (LOPES, 2005, p. 11).

constituiria o oposto de uma visão séria do mundo, o riso deveria ser supervisionado, regulamentado e enfraquecido.

Nesse contexto, entendo que a bufonaria é capaz de gerar inversão aos olhares domesticadores sobre o riso, uma vez que o bufão embaralha as fronteiras entre o risível, a reflexão crítica e a agressividade avessa ao comedimento, o que tem sido observado nos processos analíticos desenvolvidos junto à *práxis* de Bassi.

De acordo com o artista, entendimentos intolerantes sobre o riso acompanham a história de palhaços e bufões, a partir de julgamentos de que a comicidade é uma atividade superficial e incapaz de transitar pelas raias da seriedade (BASSI, 2007). Contudo, este bufão destaca a capacidade do riso em gerar cumplicidade entre o artista cômico e seus espectadores, num momento de entrega e confiança entre aquele que ri e aquele que provoca o riso, uma vez que a comicidade:

[...] sempre foi um veículo poderoso para novas ideias, porque abre mentes e corações e anula o medo da mudança. Pelo mesmo motivo, todos os totalitarismos foram e são seus inimigos naturais, e somente na distância e inacessibilidade carregadas de tabus encontram uma maneira de preservar seu poder⁸⁶. (BASSI, 2007, p. 15).

Assim, o bufão sob análise destaca a capacidade da comicidade em produzir mudanças e visões outras sobre o mundo, num processo intersubjetivo de proximidade e violação de interditos que pode gerar porosidade aos mecanismos de controle e de garantia de estabilidade.

Como também ressalta Minois (2003), se o riso carrega em si a capacidade de transgredir e incomodar, ele também será alvo de muitos ataques e perseguições ao longo da história da humanidade. A repressão diante da força subversiva da hilaridade pode ser observada ainda em Platão, quando este filósofo estipula em seu diálogo *Leis, XI*, a severa punição do exílio aos comediógrafos que usassem o riso como forma de ridicularizar seus semelhantes:

⁸⁶ “[...] *ha sido siempre un poderoso vehículo para las ideas nuevas, porque abre las mentes y los corazones y anula el miedo al cambio. Por la misma razón, todos los totalitarismos han sido y son sus enemigos naturales, y sólo en la distancia y la inaccesibilidad cargada de tabús encuentran la manera de preservar su poder.*” Tradução minha.

Mas e quanto ao humor dos cômicos, sempre pronto a expor as pessoas ao ridículo [...]. Um autor de comédia [...] será rigorosamente proibido de ridicularizar qualquer cidadão seja através de palavras, seja através de gestos, com ou sem cólera, e se alguém incorrer em desobediência os presidentes das competições o banirão no mesmo dia terminantemente do território do Estado [...]. (PLATÃO, 2010, p. 467).

Dessa forma, pelo teor sarcástico com que aborda a instituição secular da Igreja Católica, tornando-a objeto de ridículo, não é de estranhar a repercussão polêmica gerada por *La Revelación*, espetáculo que também seria alvo de inúmeros atos de repúdio e mesmo de retaliações violentas por parte de seus detratores, último ponto que abordarei no presente capítulo.

Realizando sua temporada de estreia no teatro *Alfil*, na cidade de Madri, *La Revelación* sofrera diversos atos de oposição organizados por grupos católicos, como manifestações na porta do teatro, vigílias e o anúncio de uma ação judicial contra a suposta blasfêmia de Bassi. Além disso, o teatro e a prefeitura da cidade registraram um envio maciço de cartas e correios eletrônicos por parte de cidadãos que reclamavam da “intolerância religiosa” gerada pelo bufão.

A situação tornou-se ainda mais delicada quando, dias após o lançamento de ovos na fachada do teatro, um grupo de homens não identificados, portando a bandeira da Espanha, agrediu verbal e fisicamente os espectadores que aguardavam a abertura do teatro, fugindo antes da chegada da força policial.

Problemática que chegaria ao seu extremo quando, na noite de 1º de março de 2006, minutos antes do início do espetáculo, um funcionário do teatro encontrou uma bomba caseira com cerca de um quilo de explosivo conectada a um galão cheio de gasolina, artefato deixado no espaço que separava o camarim de Bassi de uma plateia com trezentas pessoas. A bomba já se encontrava acesa, sendo desativada antes que provocasse maiores danos físicos. Contudo a mensagem aterrorizantemente estava clara: a intimidação ideológica havia cedido lugar ao terrorismo.

Bassi passou a andar escoltado por seguranças e mudou seus itinerários habituais, evitando sair sozinho. Continuando com a temporada de *La Revelación*, seus espectadores passaram a ser revistados ao entrar no teatro, para assegurar que não seria cometido novo ato de violência.

Embora a polícia paulista tenha aberto uma investigação, até a presente data não foram encontrados os responsáveis pelo atentado e, na opinião de Bassi (2007), este ato que poderia ter tido graves consequências não suscitou a preocupação nem a indignação que merecia, tanto sobre as autoridades de São Paulo como em relação à sociedade, fato que para o bufão reafirma a pouca importância dada aos artistas cômicos – entendimento que também pode ser ampliado ao se pensar na grande parcela católica da população brasileira que se encontrava descontente com o espetáculo.

Figura 14 – Leo Bassi no momento mais polêmico de sua sátira como Papa Bento XVI, distribuindo preservativos à plateia.



Autor desconhecido. Fonte: <<http://www.leobassi.com>>. Acesso em 02 de dez. 2017.

Não obstante Bassi (2007) associar a colocação da bomba caseira como um ato insensato de uma pessoa desequilibrada, o artista ressalta que o atentado seria resultado menos do fanatismo religioso e mais de operações de manipulação calculada por parte de alguns políticos e jornalistas inescrupulosos que incitavam as paixões religiosas contra o espetáculo, acusando esta obra de ser uma das representantes da queda da moral e dos valores religiosos no continente europeu. Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 148) afirmam acerca dos bufões:

Por vezes, o bufo é condenado à morte por crime de lesa-majestade ou lesa-sociedade, executado, sacrificado; ou então, serve de bode expiatório. Com efeito, a história mostra-nos o bufo associado à vítima nos ritos sacrificiais. É o indício de uma fraqueza moral ou de uma involução espiritual do carrasco. A sociedade, ou a pessoa, não é capaz de assumir-se totalmente: imola na vítima a parte de si mesma que a incomoda. [...] ao rejeitar o *outro*, estamos renegando uma parte de nós mesmos. Pois o primeiro movimento diante do bufo é sempre um movimento não-solidário. Mas ele não se elimina pela violência nem por um ridículo aumentado. Tudo que o bufo representa deve ser integrado numa nova ordem, mais compreensiva, mais humana.

Assim, quanto mais as instituições democráticas perdem força, mais se abre um espaço necessário à contestação defendida pela bufonaria. E, na mesma medida, maiores serão os riscos da empreitada de resistência crítica em nome de exercícios de diferença e alteridade.

A ampliação da polémica criada por *La Revelación*, bem como seu aproveitamento para fins políticos inescrupulosos, seria observada também quando do cancelamento de apresentações do espetáculo em diversas cidades espanholas, em meio a campanhas de difamação e “defesa contra a intolerância religiosa”, momentos em que governos locais e entidades patrocinadoras suspendiam repentinamente os eventos teatrais que trariam a presença de Bassi⁸⁷.

Logo, se os atos de retaliação ao espetáculo de Bassi demonstram como é cada vez mais contundente a abordagem sobre o perigo dos fundamentalismos religiosos, bem como o enfrentamento das forças e interesses de manipulação que os engendram, na mesma medida, não se pode deixar de notar como é instigante e, ao mesmo tempo, problemática e ameaçadora, uma experiência cênica capaz de gerar tamanha inquietação e reações contrárias desmedidas que chegam à violência extremada.

Embora Bassi (2007) afirme que nem em suas maiores ambições poderia imaginar a repercussão a que chegaria este espetáculo em sua defesa das perspectivas laicas, considero que este bufo atinge de maneira certa seu objetivo inicial com a criação da obra, colocando em discussão a intensidade impositiva dos valores religiosos bem como oferecendo sua própria carne ao embate com os riscos do fundamentalismo teológico.

⁸⁷ Bassi (2007) destaca este movimento de hostilidade e cancelamento do espetáculo em cidades como Toledo, Palma de Maiorca, Cantabria e Santander.

Apesar de suscitar inúmeras reações contrárias ao espetáculo, o artista destaca que recebera forte apoio daqueles que vislumbravam a importância de *La Revelación* e das questões que a obra desenvolvia. Essa ajuda seria fundamental para que Bassi realizasse o espetáculo nas cidades espanholas mencionadas, mesmo diante do cancelamento das apresentações oficiais por parte das autoridades que as subvencionariam. Estabeleceu-se, assim, uma rede de colaboração espontânea que aponta como, em diversos casos, as resistências são da ordem da efemeridade, podendo ocorrer pela dinâmica do encontro sem que se constituam como ações sistemáticas, programadas e controladas, princípios caros às práticas de Bassi, como tem sido visto em inúmeros exemplos descritos neste estudo.

Além disso, daqui surge ainda uma questão: embora tanto a Igreja Patólica como *La Revelación* abordem de maneira clara a religiosidade católica, porque este espetáculo teatral de 2006 se tornara alvo dos mais diversos golpes de repúdio e violência, enquanto o Patolicismo, criado desde 2012, tem sido desenvolvido sem maiores problemáticas até a presente data?

Acredito que, neste âmbito, a diferença mais importante entre *La Revelación* e a Igreja Patólica reside na estratégia de criação utilizada por Bassi: enquanto o Patolicismo opera por meio de dinâmicas paródicas menos agressivas acerca do catolicismo, o *modus operandi* de *La Revelación* engendra uma construção satírica, atacando diretamente a Igreja Católica através do enfrentamento sarcástico.

Embora tanto a paródia como a sátira sejam marcadas por um caráter intertextual irônico, a primeira seria a deformação de um texto preexistente, quando o texto paródico se utiliza da semelhança para marcar sua diferença num procedimento de ressignificação, num jogo de comentários e comparações sobre a obra parodiada, enquanto, por sua vez, a criação satírica apontaria mais para uma dimensão de degeneração do pretexto ridicularizado, opondo-se aos valores criticados através de um ataque mais direto e agressivo.

Dessa forma, apesar de os ritos paródicos do Patolicismo, exuberantes e carnavalizados, transitarem pela proposta de uma “autêntica religião” que seja permeada pela alegria e perspectivas afirmativas de vitalidade, suas dimensões críticas abordam a instituição religiosa católica e seus rituais de

maneira transversal, por meio de deformações comparativas, mas que não pregam, por exemplo, a abolição do catolicismo.

Em *La Revelación*, contudo, Bassi ataca de forma direta o principal líder religioso do Catolicismo, o Papa Bento XVI, bem como zomba de cânones católicos como aquele atinente à utilização dos preservativos sexuais, destacando fatores que para o bufão são inconcebíveis e deveriam ser abolidos por um esforço proselitista que busca o ateísmo. Destacando que seu objetivo é fazer com que os espectadores percam a fé, o enfrentamento satírico do artista sobre o catolicismo é ativado por suas provocações, quando o bufão afirma, ainda na segunda cena:

Agora, se alguém tem medo do que acabei de dizer, se tem medo de perder a fé, lá está a porta de saída. Escancarada. Mas se você realmente tem medo de que um palhaço o faça perder sua fé, então que pouca fé! [...] Vocês podem ficar calmos, minhas únicas armas são meus chistes e minhas piadas, e estou disposto a discutir qualquer aspecto da obra ao final do espetáculo. Posso assegurar-lhes que se alguém me mostrar que estou errado, não me importarei em mudar o texto. Mas, honestamente, eu acho isso difícil, porque Deus não existe...⁸⁸ (BASSI, 2007, p. 61).

Bassi desdenha, portanto, da existência de Deus e lança uma provocação aos possíveis espectadores católicos que possam ter suas convicções espirituais abaladas pela obra: se a sua fé for mesmo forte, então fique para ouvir os argumentos anticlericais do bufão.

Utilizando-se do entendimento de que a comicidade seria inofensiva ou mesmo uma criação artística menor, ideia que, como foi visto, é criticada pelo próprio artista, Bassi convoca a assistência a permanecer no espetáculo, afinal, que males poderiam ser causados pela atuação de um palhaço ou bufão?

Lançando mão da esperteza da bufonaria, do bufão astuto que finge ser tolo ou louco para proferir verdades e revelações ácidas, Bassi conhece a força desestabilizadora de seu ofício e sabe muito bem a dinâmica eloquente que a comicidade pode produzir, não através da violência imposta, como nas

⁸⁸ “*Ahora, si a alguien le da miedo lo que acabo de decir, si tiene miedo de perder su fe, ahí está la puerta. Abierta de par em par. Pero si de verdad tiene miedo de que un payaso le haga perder su fe, ¡pues menuda fe! [...] Podéis estar tranquilos, mis únicas armas son mis chistes y mis bromas, y estoy dispuesto a discutir cualquier aspecto de la obra al final del espectáculo. Os puedo asegurar que si alguien me demuestra que me equivoco, no pondré reparos a cambiar el texto. Pero, sinceramente, lo veo difícil, porque Dios no existe...*”. Tradução minha.

atitudes de seus agressores, mas pela capacidade que o cômico tem de instaurar incerteza e indisciplina.

Aqui evoco passagem de Mendes (2008), ao citar o belo exemplo construído por Eco (2010), quando, em *O Nome da Rosa*, o monge guardião da biblioteca do mosteiro é capaz de matar e morrer para ocultar o livro II da *Poética* aristotélica, obra que se supõe dedicada à comédia e que, em mãos erradas – ou seriam certas? – poderia ser utilizada como fagulha que incendiaria as paixões contra o medo, a ignorância, a autoridade e o poder, revirando e desconstruindo dogmas e verdades tidas como absolutas.

Este guardião da fé, irônica e simbolicamente traduzido na figura de um monge cego que tenta a todo custo fazer prevalecer o obscurantismo e a perpetuação dos poderes instituídos, coloca em prática seu jogo de vida e morte “[...] para livrar o mundo dessa semente de dúvida e insubordinação [...]” (MENDES, 2008, p. 210) que pode ser a comicidade.

Neste viés insubordinado, Bassi gera seus efeitos cômicos operando uma resistência contra o “politicamente correto” por meio da atividade blasfematória, falando sem decoro sobre aquilo que não deveria ser falado, duvidando daquilo que não poderia ser conspurcado. Assim, a zombaria de um bufão é capaz de “[...] dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do “incaçoável”: da guerra, da fome no mundo, de Deus.” (LECOQ, 2010, p. 181), características que são capazes de ativar uma cena dotada de agressividade e ataque sarcástico, o que acaba por gerar tensões inevitáveis no campo ético.

Se a injúria jocosa do bufão implica inevitavelmente um dano, este ônus carrega o ganho da resistência frente ao que (nos) constitui e assujeita, em seu enfrentamento corpo a corpo com poderes e hierarquias. Erguendo uma voz dissonante que coloca em discussão as contradições religiosas que ataca de maneira ácida, Bassi faz corpo e oferece o próprio corpo em sacrifício contra a instituição secular do catolicismo, apontando de maneira direta, em *La Revelación*, para fatos e situações que visa desmascarar ou recuperar, na força de um fenômeno artístico que instaura a dúvida sistemática como modo de ação necessário.

3 ENTRE ARTE E ATIVISMO: DESLOCAMENTOS DE UM BUFÃO

Um ônibus de turismo com cinquenta passageiros atravessa as ruas de uma grande cidade destacando as dinâmicas arquiteturais e os planos urbanísticos dos locais por onde passa. A cada parada, o guia da excursão ressaltava as características históricas e econômicas do lugar, além de suas implicações sociais. Este seria um roteiro anódino ligado ao entretenimento turístico até que se observem os sítios por onde ele leva seus tripulantes: obras realizadas com grandes gastos de dinheiro público e que servem a uma parcela reduzida da população, bairros cujos moradores vão sendo expulsos pela especulação imobiliária e áreas verdes derrubadas em nome da construção desenfreada.

Neste inventário de aberrações urbanísticas vão se cruzando personagens da vida cotidiana como empresários e políticos acusados de corrupção, cidadãos à margem dos processos econômico-sociais, vítimas anônimas que tentam com poucos recursos criar corpo e gerar resistência frente ao embrutecimento. O líder da excursão: Leo Bassi.

O presente capítulo mantém como foco de estudo a ação *Bassibus*, investigando como esta obra artística, criada e executada por Bassi, transita por temas e problemáticas que afetam a todos nós, como a responsabilidade cidadã do artista, os modelos de expropriação e organização totalizadora do espaço urbano, dinâmicas de movimento e exclusão, bem como a capacidade da experiência artística em promover a ocupação simbólica e a reapropriação de lugares outrora confiscados por interesses escusos.

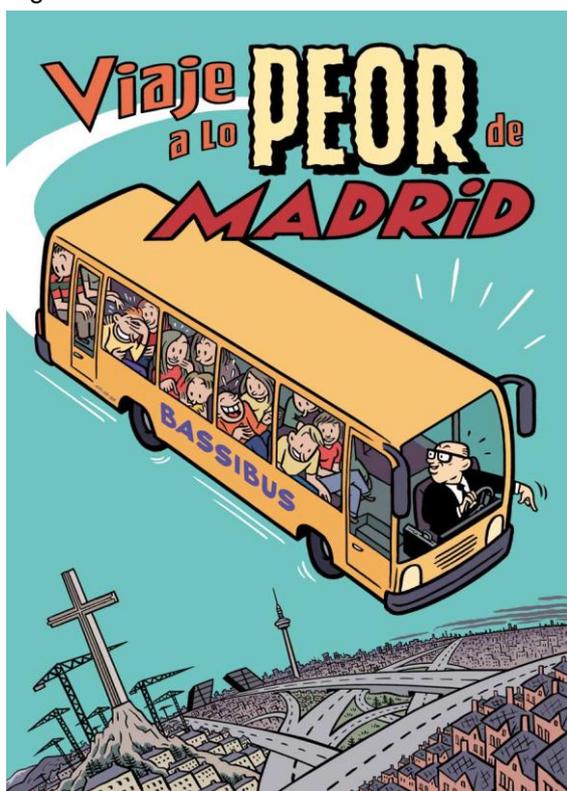
3.1 *Bassibus*: um *antiturismo*

Em 2004, Leo Bassi realiza a primeira ação denominada *Bassibus – Viagem ao pior de Madrid*, oferecendo o que afirma ser uma novidade mundial: o turismo político. Utilizando um ônibus especialmente preparado para conduzir cerca de cinquenta participantes a um passeio ciceroneado pelo artista e uma equipe de colaboradores, o bufão destaca que esta obra é um misto de jornalismo, espetáculo e provocação. Esta viagem levará seus passageiros ao

coração de escândalos imobiliários, absurdos históricos relacionados ao passado do povo espanhol e espaços da cidade cujos processos de urbanização e construção acelerada têm sido alvo de denúncias de superfaturamento e corrupção política.

A primeira viagem do *Bassibus* foi organizada às vésperas da eleição

Figura 15 - Cartaz do Bassibus em Madri.



Fonte: <<http://www.leobassi.com/bassibus/>>. Acesso em 20 jul. 2017.

espanhola de março de 2004, pois, segundo o bufão: “Percebendo o estado desencorajado da oposição na Espanha, o *Bassibus*, em sua humilde proposta, pretende reavivar o espírito rebelde e crítico sem o qual a democracia não pode se desenvolver.”⁸⁹.

Apresentando itinerários diferentes e trajetos divulgados somente momentos antes de cada viagem, o *Bassibus* mantém em sua proposta o aporte irônico e provocativo das obras de Bassi. Em seu sítio da web, o artista defende sarcasticamente que esta ação está em consonância com as tendências

turísticas espanholas e sua importância econômica, revolucionando a maneira de desfrutar de Madri – primeira cidade a receber a obra que, posteriormente, seria realizada em Barcelona, Lanzarote, Maiorca e Múrcia – oferecendo aos participantes a exploração do que Bassi define como “[...] selva de asfalto e sua fauna particular: especialmente os predadores.”⁹⁰.

Nesta análise abordarei de forma pormenorizada a excursão do *Bassibus* realizada na cidade espanhola de Barcelona, em julho de 2005, ação

⁸⁹ “Constatando el estado desanimado de la oposición en España, el BassiBus, en su humilde propuesta, pretende reavivar el espíritu rebelde y crítico sin el que la democracia no puede desarrollarse.” Tradução minha a partir do sítio da web: <<http://www.leobassi.com/bassibus/info-bassibus.html>>. Acesso em 20 jul. 2017.

⁹⁰ “[...] la selva asfáltica y su particular fauna: en especial a los depredadores.”. Tradução minha do sítio supracitado.

que gerara um filme de curta-metragem chamado *BASSIBUS a Barcelona*, obra de gênero documentário que entendo ultrapassar a função de registro videográfico, operando como um desdobramento espaciotemporal da ação de Bassi.

Disponível em uma das maiores plataformas de vídeos da web⁹¹, esse documentário amplia o alcance das denúncias produzidas durante a excursão, permitindo que os fatos que ela aborda, bem como o caráter provocativo da atuação de Bassi, sejam veiculados de maneira virtualmente irrestrita. Este fator reforça a dimensão pública desta obra artística e proporciona novas trocas no âmbito da coletividade, fazendo reverberar suas potências questionadoras para além do momento de sua realização, dilatando seu raio de alcance para lugares e pessoas que não participaram da experiência da excursão de maneira presencial.

O caráter de inserção do *Bassibus* na dimensão pública pode ser observado desde os seus momentos iniciais quando, antes que os participantes adentrem o ônibus de turismo, Bassi realiza uma fala na rua. Vestindo calça preta e camisa branca de estilo social, bem como sua tradicional gravata vermelha – o que confere um ar formal e sério ao bufão – o artista discursa utilizando um microfone, fazendo ecoar sua voz pelo espaço público.

Ele se mantém de pé sobre uma elevação que o deixa acima dos demais, como se ocupasse posição num palanque – no filme não é possível afirmar com certeza mas o bufão parece usar uma lixeira como púlpito. Bassi, então, esclarece ironicamente que aquela: “Será uma viagem a outro planeta. Um planeta diferente do nosso. Um planeta mais alegre, um planeta melhor. Povoado de gente que não tem nada a ver com gente normal como nós, de mortos de fome como nós [...]”⁹².

Ao ocuparem seus lugares no ônibus, os participantes recebem de uma simpática mulher, vestida com uniforme azul que lembra o de uma comissária de bordo, sacos de papel que trazem a provocação “BASSIBUS: utilizar em caso de náusea ideológica”, o que, juntamente com a proposta anunciada

⁹¹ O documentário *BASSIBUS a Barcelona* pode ser encontrado no DVD em anexo e em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sjza1hrf8kU>>. Último acesso em 21 jul. 2017.

⁹² Transcrição do vídeo mencionado.

sobre a obra e o discurso de apresentação realizado por Bassi, antecipa o viés crítico sobre o espaço público e seus fluxos que será o mote principal desta ação artística.

Certeau (1998) destaca que a Cidade seria constituída não por aglomerações de pessoas ou instituição dos poderes públicos, mas, por conjuntos de operações e adensamento de trocas intersubjetivas. Nesse sentido, o espaço público se configura por sua multiplicidade de fluxos, não como território estanque. Dentre essas dinâmicas, o autor afirma que alguns feixes de trocas se destacariam como *fluxos identitários* daquela respectiva coletividade, construindo as noções de tradição de uma cidade, com valores e padrões comuns a seus sujeitos. Logo, é sobre esses fluxos “tradicionais e identitários” que a ação do Bassibus busca gerar intervenção.

E, assim, o ônibus de Bassi segue levando seus cinquenta passageiros para o primeiro lugar⁹³ a ser visitado pela excursão, o bairro de Poblenou, antigo distrito industrial localizado junto à costa litorânea e que abriga a favela Mina, uma das mais pobres de Barcelona, comunidade que fora largamente afetada um ano antes pelo plano urbanístico chamado 22@. Também conhecido como “Distrito da Inovação”⁹⁴, o projeto arquitetônico promoveu a expulsão de centenas de famílias de baixa renda de suas residências em nome da criação de um território que seria transformado em centro de negócios, compras e área para construção de hotéis de luxo, iniciativa pública alinhada com grandes interesses imobiliários.

Dessa forma, o bufão começa a viagem do Bassibus efetuando denúncias que constituirão o foco principal da excursão: a adoção de um

⁹³ Certeau (2014), num olhar fenomenológico, estabelece a distinção entre *lugar* (ordem dos elementos espaciais distribuídos em relações de coexistência) e *espaço* (como lugar praticado, em relações singulares no mundo, apontando para uma dimensão existencial, como os sujeitos, em seus itinerários cotidianos, simbolizam o lugar a partir das interferências e o transformam a partir das suas ocupações, apropriações e vivências). Embora constitua um parâmetro interessante para pensar as relações espaciais, esta pesquisa não concorda com a distinção dos termos realizada pelo autor, uma vez que a ideia de transformação dos lugares em espaços, por meio das práticas subjetivas, parece apontar para uma ilusória possibilidade de livre escolha e apropriação do espaço urbano por seus ocupantes, fator que não me parece tão simples e nem tão acessível, conforme a ação Bassibus vem problematizar em seus enfrentamentos com as redes de força que incidem sobre o urbano. Dessa forma, a presente investigação opta por utilizar espaço e lugar como termos sinônimos.

⁹⁴ Maiores informações sobre o projeto urbanístico e suas incongruências podem ser encontradas em: < <http://www.elperiodico.com/es/barcelona/20151015/el-22-del-exito-a-la-deriva-4591505>>. Acesso em 20 jul. 2017.

modelo de administração pública que privilegia o turismo e os investimentos de empresas privadas, em projetos de reorganização espacial que contribuem sobremaneira para o aumento das desigualdades econômico-sociais da cidade.

Ao longo do trajeto inicial, ainda dentro do ônibus, as comissárias de bordo exibem cartazes com fotografias de ocupantes de cargos políticos e empresários espanhóis envolvidos nas denúncias que serão realizadas ao longo da ação, sendo fornecidos seus nomes e dados relevantes de suas biografias, como suas ligações com empresas e partidos políticos, os cargos públicos que têm ocupado, denúncias de corrupção e improbidade administrativa, bem como os processos judiciais de que eles têm sido alvo.

Nesse contexto, observo similaridades interessantes entre a *práxis* de Bassi, e, particularmente, da ação Bassibus, e o conceito desenvolvido por Foucault (2004a; 2006; 2010), a partir de textos da Grécia clássica, denominado como *parrhesía*⁹⁵. Termo grego que na tradução francesa indica o *franco falar*, ou *tudo-dizer*, refere-se a um discurso verdadeiro que mantém como objetivo a transformação e a melhoria dos sujeitos envolvidos no processo comunicacional.

Relacionado por Foucault (2006) à liberdade, à abertura, à franqueza, a *parrhesía* implica uma atitude de quem fala que envolve tanto uma dimensão ética, no sentido da constituição de modos de existência, como um caráter de procedimento técnico necessário à transmissão do discurso, na perspectiva de “[...] que se diga o que se tem a dizer, da maneira como se tem vontade de dizer e segundo a forma que se crê ser necessário dizer.” (FOUCAULT, 2006, p. 450).

O autor supracitado destaca, como exemplo, a relação de verdade que deve ser buscada entre médico e paciente ou entre o mestre e seu discípulo, esclarecendo, contudo, que a meta final da *parrhesía* não é gerar uma dependência entre as partes, mas, ao contrário, visa o desenvolvimento de autonomia e independência naquele a quem a fala se destina.

⁹⁵ Presente na literatura grega em textos de Eurípides (c. 484 – 407 a. C.), este conceito é desenvolvido em obras de Michel Foucault como: *A hermenêutica do sujeito* (2006), *O governo de si e dos outros* (2010) e *Discurso y verdad em La antigua Grecia* (2004a). *Aparecendo na primeira obra sob a grafia parrhesia e nas duas últimas como parresia, esta pesquisa optou pela forma adotada na tradução brasileira da hermenêutica foucaultiana, parrhesía, realizada por Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail (2006).*

A partir de um discurso que se crê como verdadeiro e que dita as próprias regras e procedimentos necessários à sua produção, aquele que fala vai abrindo lacunas, despertando pensamentos que até então seriam inexistentes ou obscuros em seu interlocutor. A fala recebida, por sua vez, vai sendo por este apropriada, subjetivada, até o ponto de poder dispensar a ação daquele que discursa. Foucault (2010) defende que essa “prática da palavra livre” possibilitaria, incitaria e serviria de suporte àqueles que a recebem no sentido de produzir novos discursos dotados de abertura, novos exercícios de liberação.

No caso específico do Bassibus, pode-se observar que o bufão cria inicialmente um procedimento muito peculiar ao exercício de seu franco falar, lançando mão da exibição de placas que trazem estampados os rostos dos políticos e empresários envolvidos em suas denúncias. O artista realiza, ainda, a transmissão oral de informações que ele entende como necessárias para que o espectador/participante possa apreender o alcance das relações escusas existentes entre estas figuras públicas e as problemáticas de corrupção que afetam e constituem os lugares que serão visitados por sua excursão.

Ademais, a própria estratégia do Bassibus de conduzir o espectador até cada lugar que está sendo objeto de denúncia, cria uma dinâmica inventiva de participação que envolve não somente a reflexão racional, mas afeta e mobiliza, sobretudo, a corporeidade de cada participante. Mais do que a simples transmissão oral, Bassi ativa um dispositivo sensorial e crítico que parece muito eloquente no sentido de operar aberturas e apropriações sobre o discurso que vai sendo construído.

No tocante à *parrhesía*, cabe ressaltar, ainda, que, se este procedimento implica uma relação entre aquele que fala e aquele que recebe o discurso verdadeiro, existe também uma relação de verdade entre aquele que fala e seu próprio discurso, quando os pensamentos transmitidos nas práticas *parrhesísticas*:

São os pensamentos daquele que os exprime, tratando-se de mostrar que não apenas é isto a verdade, mas que sou eu, aquele que fala, quem considera estes pensamentos como sendo efetivamente verdadeiros, sou aquele para quem eles também são verdadeiros. [...] eu efetivamente experimento (*sentire*) como verdadeiras as coisas que digo. [...] e não apenas eu as experimento, considero-as como

verdadeiras, mas ainda as amo, a elas estou ligado e toda minha vida é por elas comandada. (FOUCAULT, 2006, p. 490).

Como este estudo tem defendido, os modos de fazer de Bassi mantêm uma íntima relação com suas convicções críticas e seus modos de percepção e enfrentamento sobre a realidade. Embora o bufão jogue com o embaralhamento entre o real e a instância ficcional, maneira de desestabilizar a assistência, é inegável que esse artista implica suas convicções e ideais em suas práticas, tentando estabelecer a partir da comicidade um jogo de provocações cujo objetivo é fazer o espectador experienciar e refletir acerca dos problemas e vicissitudes do mundo que o cerca.

Ademais, uma das principais circunstâncias da ação do *parrhesiastés*, ou seja, daquele que pratica a *parrhesía*, reside no fato de que sua fala, ao ser proferida, implica-lhe um risco. Aquele que expõe a verdade coloca-se em condição de periculosidade, podendo arriscar, inclusive, a própria vida, o que já foi visto na presente pesquisa em relação à violência dos ataques sofridos por Bassi.

Foucault (2004a) afirma que a *parrhesía* coloca o valor de dizer a verdade frente ao perigo, ocasionando um risco que pode ser o de provocar a ira de seus semelhantes, ou o risco da impopularidade por suas opiniões contrárias às da maioria. Em situações extremas, pode, inclusive, engendrar um perigoso jogo de vida e de morte, em nome da liberdade de professar publicamente suas crenças, fator que conduz essa investigação à lembrança da própria história da bufonaria em sua dinâmica corpo a corpo com o poder.

Trazendo como exemplo a figura de um pensador que seja contrário à conduta de um rei ou soberano, expondo as mazelas de sua tirania e sua incompatibilidade com a justiça, Foucault (2004a) indica que, nesse caso, o cidadão crê na necessidade de proferir a verdade, mesmo que para isso tenha de assumir o risco de padecimento sob os mais terríveis castigos, entre eles o encarceramento, o exílio ou mesmo a execução final.

Tanto em relação ao *Bassibus*, como em *La Revelación*, entendo que Bassi assume diversos riscos, seja no tocante a despertar a ira dos políticos e instituições afetados por suas denúncias, seja pela repressão violenta de que pode ser alvo, tendo experimentado, como foi visto, o risco de morte ao

enfrentar a ira de organizações cristãs espanholas. Mesmo nas outras obras e cenas analisadas nessa tese, é do campo da imprevisibilidade imaginar como as provocações deste bufão estão reverberando sobre cada espectador e quais serão os limites e desdobramentos de suas reações.

Tal qual um *parrhesiastés*, defendo que Bassi, a partir de suas crenças contra as dinâmicas capitalistas, sua defesa da cultura laica, bem como suas reflexões acerca das vicissitudes da contemporaneidade, na busca por relações intersubjetivas permeadas pela liberdade e a igualdade: “[...] corre o risco de morrer por dizer a verdade ao invés de descansar na seguridade de uma vida em que a verdade permanece silenciada.” (FOUCAULT, 2004a, 42).

A prática da *parrhesía*, de acordo com Foucault (idem), possui duas condições: a sua função crítica, uma vez que o exercício *parrhesístico* assume um caráter de jogo onde aquele que tem a “palavra livre” está em uma posição de inferioridade sobre aquele cuja conduta é criticada, sejam estes os poderes instituídos ou a coletividade – o que lhe ocasionará o risco descrito anteriormente; e, por fim, dizer a verdade se constitui como um dever ao *parrhesiastés*, não por uma obrigação, mas porque ele sente que é seu dever fazê-lo, pondo em xeque sua liberdade e sua ética pessoal.

Em resumo, a *parrhesía*, mais do que um conceito, configura-se como uma atividade que dinamiza a verdade através da franqueza. Exercício que pode desencadear reações de ameaça e perigo sobre aquele que a pratica, mas que não pode ser evitado, pois envolve uma dimensão ética onde o indivíduo toma para si a necessidade de dizer a verdade como um dever para ajudar ou melhorar a vida de sua sociedade, e também a sua própria vida. Nas palavras de Foucault (2004a, 46):

Na *parrhesía*, aquele que fala faz uso de sua liberdade e escolhe [...] a verdade no lugar da falsidade ou do silêncio, o risco de morte no lugar da vida e da segurança, a crítica no lugar da adulação, e o dever moral no lugar do próprio interesse e da apatia moral⁹⁶.

Logo, é possível lançar olhares às práticas artísticas deste bufão como um território fértil à *parrhesía*, quando Bassi é capaz de levar até às últimas

⁹⁶ “En la *parresía*, el hablante hace uso de su libertad y escoge [...] la verdad en lugar de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, y el deber moral en lugar del propio interés y la apatía moral.” Tradução minha.

consequências suas opções artísticas, estas entendidas como exercícios de desnaturalização sobre o *status quo*, ainda que suas atuações lhe imputem inúmeros riscos, contaminando tanto o artista como o espectador/participante por esse chamado a uma responsabilidade de enfrentamento e resistência contra o embotamento das percepções em face dos dispositivos de captura e expropriação.

Neste sentido, entendo que Bassi, ao criar as estratégias necessárias ao seu franco falar, gera um fenômeno artístico que tangencia o que Caballero (2011) chamaria de *responsabilidade cidadã do artista*, numa perspectiva em que a arte incita reflexões que ultrapassam as classificações estéticas para adentrar o campo do convívio como espaço de diálogo e encontro. Nas palavras da autora, uma das potências de afeto da arte, em sua força latente de intervenção nas percepções dos indivíduos de determinada sociedade, passaria pelo entendimento de que (nós) artistas:

[...] somos todos cidadãos que através do posicionamento na tribuna artística – que é uma tribuna por excelência política – temos um espaço privilegiado para poder colocar o pensamento ou o que se quer dizer, tanto de uma maneira direta, quanto através de uma dimensão metafórica. (CABALLERO, 2012, p. 203).

Uma vez que o exercício da cidadania implica em direitos e deveres, apontando para a participação dos sujeitos nas dinâmicas da vida pública, o Bassibus coloca o espectador/participante no centro de uma experiência que insiste em confrontar o silenciamento e a aparente naturalidade de processos nocivos que afetam a todos nós, clamando coletivamente por posicionamentos críticos.

Retomando o exemplo da excursão do Bassibus em Barcelona, ainda durante o caminho a Poblenou, além de tratar do polêmico projeto urbanístico 22@, apontando suas implicações socioeconômicas, Bassi destaca a realização do Fórum das Culturas, evento organizado pela prefeitura barcelonesa, no ano de 2004. Baseado oficialmente na promoção da sustentabilidade e do multiculturalismo, esta iniciativa teria permitido, na prática, a valorização de terrenos públicos em favor de interesses econômicos de ordem privada, através da construção de um grande espaço junto ao mar rodeado por hotéis, empresas de tecnologia e edifícios para convenções.

O bufão ressalta o fato de que a construção das instalações do Fórum, ocupando uma grande área de terreno público, cortara definitivamente a paisagem, impedindo o acesso dos moradores pobres da favela Mina ao litoral. Logo, a primeira parada do Bassibus em Barcelona, realizada na área arquitetônica do Fórum das Culturas, conduz os participantes a um local capaz de gerar debates e indagações sobre temas de caráter público e interesse coletivo, sobretudo acerca dos processos de gentrificação.

Bidou-Zachariasen (2006) esclarece que, mais do que um fenômeno físico e econômico, a gentrificação possui fortes características culturais e sociais, sendo considerada umas das principais estratégias do capitalismo globalizado, quando determinada área urbana vai sendo “requalificada” por um duplo processo: de um lado, a *demanda* é criada pelo setor imobiliário que investe na construção de habitações de médio e alto padrão, estimulando a ocupação desses locais pela “classe média”; por outro, há a *oferta*, partindo de negociações e negociações entre a esfera governamental e o setor privado, de novos serviços, modelos de segurança vendidos como mais efetivos e espaços destinados ao consumo (lojas, restaurantes, shoppings) e ao entretenimento (centros culturais, livrarias, museus, galerias de arte).

Objetivando entender melhor as implicações da gentrificação, destaco a noção de *Cidade-conceito*, desenvolvida por Certeau (2014), ao afirmar que o espaço da cidade carrega em seu âmbito o projeto de articular e superar as contradições advindas da aglomeração urbana, primando, através de seus modelos e planejamentos, por paradigmas de organização racional que sufoquem e recalquem as poluições (físicas, mentais, políticas) que poderiam comprometer sua própria gestão, bem como a gestão do sistema que lhe produz e reproduz. Em suas palavras:

Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos etc.; de outro, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui, portanto, os “detritos” de uma administração funcionalista (anormalidade, desvio, doença, morte etc.). [...] Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções [...] a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas [...]. (CERTEAU, 2014, p. 160 – 161).

Expondo as contradições da cidade e de seus modelos de gestão, Bassi demonstra como esse tipo de paradigma se apoia sobre bases constituídas por aberrações como exclusão social, acirramento da marginalidade às populações de baixo poder aquisitivo, exploração do medo e do preconceito diante dos abismos da desigualdade econômico-social, eliminação da diferença.

Na perspectiva consumista e funcionalista da cidade, uma das grandes consequências da exclusão e gentrificação, e talvez a mais cruel, é logo sentida pelas famílias de baixa renda que outrora habitavam a região “revitalizada”, sendo elas expulsas de suas residências, como ‘detritos’ que precisam ser eliminados seja pelo processo de especulação imobiliária, ou mesmo através de ações judiciais de despejo e desapropriação, sendo substituídas pela classe economicamente mais forte. Esta problemática não seria diferente com os moradores da favela Mina em Poblenu, alvos marginalizados e sem recursos diante de tantos predadores na lei especulativa e excludente da selva urbana – para lembrar a própria imagem criada pelo bufão no discurso inicial do Bassibus.

Pensando na constituição marginal que permeia a história da bufonaria, com seus sujeitos aberrantes e atravessados pela exclusão, estatuto de exterioridade que os permitia comentar e ridicularizar impunemente seus alvos, pode-se perceber o procedimento de ação do Bassibus como uma experiência de bufão, carregando os discursos dos que estão à margem dos poderes e que tantas vezes acabam neutralizados e silenciados.

Na contramão dos processos de organização e eliminação de heterogeneidades, este bufão elabora, por meio do Bassibus, o que entendo como um evento de *antiturismo*, fenômeno turístico fora da ordem de circulação, ação de caráter interventivo que proporciona a ocupação efêmera e a reapropriação, por parte do seu grupo de passageiros/participantes, de espaços outrora confiscados por interesses especulativos e higienizadores.

O turismo, conforme destaca Debord (1997), entende as dinâmicas da circulação humana como um consumo, subproduto da circulação de mercadorias, constituindo uma das atividades econômicas que promove a superficialização da experiência através da compra e venda de serviços.

Embora seja defendida por muitos discursos governamentais como oportunidade necessária ao desenvolvimento, não se pode esquecer que a atividade turística é um dos braços do processo de reorganização espacial capitalista, permeado pela expropriação de lugares e a consequente gentrificação ou exploração de suas populações, dinâmica invasiva que ocorre a nível mundial.

Invertendo a própria lógica de apropriação capitalista para dela retirar potências críticas, Bassi subverte o esquema de consumo do aparato turístico, sem perder, contudo, a relação com seus elementos. Através das características estruturais do Bassibus – como a realização de uma excursão roteirizada, a visita guiada a lugares previamente escolhidos e a exposição das características destes locais, além da utilização de um ônibus preparado para receber confortavelmente os participantes e propiciar seu deslocamento com a participação de uma equipe responsável pela função de comissários de bordo – o artista estabelece uma circulação outra, escavando a experiência turística por dentro, para gerar confrontos crítico-reflexivos.

Por meio de uma operação paródica sobre a atividade turística, mantendo ligações referenciais com o turismo, pretexto que origina ressignificações, Bassi produz acontecimento em seu “turismo político”, como ele o denomina, promovendo com seus cinquenta participantes a efêmera ocupação do lugar da cidade e o questionamento sobre as forças que nele incidem.

O Bassibus gera, assim, a inversão do turismo – como é próprio de uma ação criada por um bufão e seu *modus operandi* de abordagem do mundo pelos seus avessos e ambiguidades – *antiturismo* que dá lugar e voz aos supostos “detritos” que vão sendo eliminados por dinâmicas administrativas de caráter funcional e totalizante.

A dinâmica de movimento e circulação desta ação se afasta do caráter de consumo turístico do *viajante-espectador* que percorre ou contempla (AUGÉ, 2005) para demandar dos participantes a cocriação da obra artística através da mobilização de seu papel de testemunhas e atores dos processos sociais, requisitando uma reflexão produzida *in loco* pela experiência que afeta seus corpos.

Segundo Costa (2004), durante o século XX vão sendo diluídas as fronteiras entre as ditas artes do espaço (arquitetura, pintura, escultura) e as artes do tempo (literatura, teatro, música, canto e dança), criando-se obras híbridas que transitam simultaneamente pelos universos do tempo e do espaço⁹⁷. Nesse viés, a arte vai cada vez mais se chocando e fundindo com a esfera da vida cotidiana em impulsos de caráter intervencionista, quando artistas operam com brechas e lacunas que geram a produção de acontecimentos processuais, mais do que obras que se apresentam como um produto fechado.

Cao (2014) defende os espaços públicos como espaços de contaminação, lugares que colocam perguntas em jogo, mais do que respostas, onde as variáveis acidentais incidirão sobre a obra artística de maneira decisiva, gerando encontros entre saberes e produções de subjetividade avessas à predeterminação e ao controle.

Estes espaços potencializam territórios de encontro, de buscas, dissenso e expansão, em detrimento de práticas cerceatórias, de delimitações nítidas e de homologação de saberes previamente constituídos. E, como destaca ainda Cao (2014), espaços públicos são constituídos de lacunas à produção de subjetividades outras, na possibilidade da expansão que gera novas dúvidas, procuras diversas e outros modos de fazer.

Em contraposição ao conceito moderno do *cubo branco* das galerias de arte – ou do *cubo preto* dos edifícios teatrais – que encerra a tentativa de configurar um espaço de visibilidade “neutro”, capaz de isolar a obra de arte de seu contexto, evitando possíveis contaminações e desvios indesejados, os espaços públicos instauram uma dinâmica outra de troca de experiências e saberes. Ao contrário do estabelecimento de fluxos homogêneos de tempo e espaço, meio asséptico que tenta condicionar, separar e controlar as instâncias do fenômeno artístico e da ordem espectral, o lugar da cidade, através de seu dinamismo e imprevisibilidade, carrega a possibilidade de golpear e implodir a lógica interna proposta pela obra artística.

⁹⁷ Costa (2004) ressalta que essa fusão entre tempo e espaço ganha força, sobretudo, a partir das experiências artísticas dos movimentos de Vanguarda do início do século XX, sendo ainda mais desenvolvida na arte contemporânea.

Pensando-se a sociedade como uma construção que gira em torno de fluxos – fluxos de capital, de informação, de tecnologia, de interação organizacional, de imagens, sons e símbolos – em processos que determinam as práticas sociais (CASTELLS, 2000), a obra Bassibus vai criando uma dinâmica outra de atravessamento nos fluxos de circulação. Promovendo o que entendo como uma dinâmica de intervenção urbana performativa, esta ação privilegia a imersão do corpo dos participantes no acontecimento artístico, na cocriação da ação, colocando em jogo sua subjetividade e capacidade de afetos.

Atuando diretamente no lugar da cidade, as intervenções artísticas urbanas, em sua pluralidade de ações, provocam e precipitam ressignificações e sentidos outros aos espaços, apontando para um campo híbrido, que embaralha contexto social, político, cultural e artístico. Nesse sentido, destaca Brissac (1998, p.117):

Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra. Quando o espaço público está em crise, é preciso pensar que tipo de intervenção pode ajudar a nos relacionarmos com essa cidade contemporânea.

Assim, o Bassibus gera intervenção nos modos hegemônicos de circulação espacial e circulação da informação, ressignificando deslocamentos e ocupações, friccionando essas instâncias com conjuntos de saberes que vão sendo adquiridos, sobretudo, através da participação presencial do grupo. Nesse sentido, há uma performatividade envolvida, pela ação imediata dos participantes que seguem junto com o bufão, esfumando as fronteiras entre o espaço da cidade e a experiência artística.

Nesse contexto, Bondía (2002), dedicando-se à importância do caráter experiencial na vida corrente, destaca que, ao mesmo tempo em que os indivíduos padecem pelo excesso de informação, eles carecem mais do que nunca de experiência, esta entendida como aquilo que (nos) acontece, (nos) atravessa e (nos) afeta. Segundo o autor, a informação possuiria um caráter de *antiexperiência*, na quase obsessão dos sujeitos de se constituírem como sujeitos informantes e informados, numa busca infundável por estarem cada vez

mais e melhor informados. Nesse processo de esvaziamento das potências de afecção, o autor aponta para o forte papel exercido pelos meios de comunicação de massa e, particularmente, o jornalismo – dispositivo de fabricação, superestímulo e manipulação dos aparatos da informação e da opinião.

O saber da experiência, ao contrário, indica o encontro entre o conhecimento e a vida humana, saber de foro particular, contingente, subjetivo, capaz de formar e transformar. Bondía (2002) defende a noção de experiência como elaboração dos afetos e do sentido (ou do sem-sentido) do que acontece aos sujeitos.

Nesse contexto, fazer experiência é mergulhar na ordem dos acontecimentos e a eles se abrir intimamente, de maneira singular, criando corpo e oferecendo corpo à prova e à experimentação⁹⁸. Em suas palavras: “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.” (BONDÍA, 2002, p. 25).

Logo, é curioso notar que uma das inspirações ao Bassibus tenha sido a atividade jornalística, pois entendo que, indo além da produção de denúncias utilizando imagens e palavras, da forma como somos cotidianamente inundados de informações pelos meios de comunicação de massa, Bassi promove uma ocupação efêmera do espaço público pelo corpo dos participantes, ação que pode ser mediadora de experiência na medida em que gera um evento cheio de movimento em sua circulação desviante, oportunidade de afetos, ocasião de encontros. Fator que é apontado no próprio texto de apresentação do Bassibus:

Não faltarão momentos de tensão que elevem o nível de adrenalina dos passageiros do BASSIBUS e, sem dúvida, naqueles que observem de longe, sem deixar de ser objetivos, rigorosos e bem documentados. O fato de que os 50 passageiros do BASSIBUS vão ser testemunhas dos acontecimentos dará ainda mais credibilidade a isso que Leo Bassi vai desobstruir; Essa é a grande originalidade da proposta: Leo Bassi retira o próprio público do contexto televisivo

⁹⁸ Bondía (2002) destaca que a palavra experiência vem do vocábulo latino *experiri* ligado ao provar, ao experimentar.

habitual, o que fará com que a improvisação seja essencial para lidar com qualquer situação que possa surgir⁹⁹. (BASSI, 2004, s/p.).

Dessa forma, a ação Bassibus coloca seus participantes no interior de uma situação testemunhal, acontecimento que gera um pacto coletivo que os levará a experienciar em seus corpos, na surpresa do aqui-agora, os absurdos a que cada um de nós se vê exposto diariamente como cidadão e que, muitas vezes, não temos mais escopo físico, emocional e temporal para lidar.

Bassi transmuta o lugar do “observador” em participante de um dispositivo artístico, sujeito que recebe as informações veiculadas pela ação e, ao mesmo tempo, é responsável por lhe dar vida, participando da elaboração de seu sentido que é dado “em situação” e em grupo.

Ao destacar a importância da improvisação a essa obra, entendo que a própria proposta do Bassibus aponta para o risco inerente à condição de participação, uma vez que adentrar nos fluxos da rua é estar inserido em dinâmicas de fronteiras borradas e limites imprevisíveis. Nem o artista, nem os passageiros/participantes estão protegidos ou resguardados da abertura ao confronto e instabilidades que o espaço público pode instaurar.

Reivindicando a ideia de *desobstrução* – dos sentidos, de reflexões que atravessem a própria carne – Bassi se apropria de certo caráter jornalístico e o ultrapassa, pois, se há no Bassibus a transmissão de fatos e denúncias, na ação as informações vêm misturadas com o cheiro dos lugares por onde transita, pela dureza do concreto que repele o corpo dos participantes, o sol que queima sua pele e os faz suar.

O incômodo no Bassibus envolve reflexão e suor, saliva, passos, movimentos, odores, palavras e imagens que tocam de maneira sensorial a cada passageiro, em exercícios de deslocamentos de ideias, operação de distâncias e aproximações em reorganizações críticas e corpóreas.

⁹⁹ “No faltarán momentos de tensión que eleven el nivel de adrenalina de los pasajeros del BASSIBUS y qué duda cabe, de los que también miren desde lejos, sin dejar de ser objetivos rigurosos y bien documentados. El hecho mismo de que los 50 pasajeros del BASSIBUS vayan a ser testigos de los acontecimientos dará todavía más veracidad a eso que Leo Bassi va a destapar; he ahí la gran originalidad de la propuesta: Leo Bassi saca al propio público del contexto televisivo habitual, lo que hará que la improvisación sea imprescindible frente a cualquier situación que pueda surgir.”. Tradução minha do sítio da web: <<http://www.leobassi.com/bassibus/info-bassibus.html>>. Acesso em 20 jul. 2017.

Desnaturalizando e desorganizando, assim, a lógica da banalidade do entretenimento turístico e da transmissão de informações que, por seu excesso vertiginoso, tem sua capacidade de afetar ou criar experiência esvaziada, gera uma dinâmica coletiva, espécie de coro que amplia seu caráter de ação como prática intervencionista no lugar da cidade, o que pode ser mais bem observado durante a visita da excursão ao Fórum das Culturas.

Desembarcando do ônibus em sua primeira parada, Bassi conduz os participantes da excursão pelas instalações arquitetônicas do Fórum, levando o grupo a caminhar pelo terreno coberto de cimento onde fora construído um prédio de convenções, agora utilizado como centro cultural. O dia ensolarado de verão atrelado ao excesso de concreto usado no local aumenta ainda mais a sensação de calor e de visita a um lugar inóspito.

Enquanto o grupo de pessoas atravessa e ocupa o espaço, o artista destaca aos participantes as casas pobres da favela que insistem em habitar a paisagem não tão distante e, do outro lado da área de concreto, pode-se ver um porto que abriga barcos de luxo, territórios opostos geograficamente (e em suas demandas) cuja comunicação é rasgada pelas instalações de cimento do Fórum.

E o bufão questiona: seriam os moradores da Mina os donos dos barcos luxuosos? Um barco coletivo talvez... Ele afirma, então, que descera até a marina e perguntara pessoalmente qual seria o valor do aluguel de uma vaga para um iate de cerca de quinze metros, tamanho de embarcação que, segundo o artista, fora considerado como de pequeno porte pelo funcionário do porto. E Bassi obtém a resposta que reafirma a lógica perversa da desigualdade: a quantia necessária ao aluguel de um pequeno trecho do porto, local onde se encontravam outras embarcações atracadas, seria de cento e trinta mil euros mensais, montante que permitiria a compra de cento e quinze moradias na Mina.

Em sua explanação, Bassi também a incongruência de que vários membros da equipe de urbanização responsável pelas obras do Fórum são da área médica, entre eles cirurgiões e médicos anestesistas. E o artista conclui que, na verdade, suas funções profissionais seriam de grande valia para

“reanimar” o espaço, uma vez que, devido às construções arquitetônicas, sentencia o bufão: este lugar está visivelmente morto.

Enquanto caminha pelo terreno coberto de cimento do Fórum, Bassi puxa um carrinho com caixa de som acoplada e um microfone, dispositivo que permite que o bufão atravesse o espaço com seu corpo e seu discurso oral à medida que atrai e guia os corpos dos participantes por esta ação de ocupação interventiva.

Bassi segue destacando que os próprios arquitetos à época da construção daquelas instalações arquitetônicas teriam sido flagrados em declarações polêmicas acerca da improvável futura ocupação de suas estruturas pela população barcelonesa após a realização das atividades do evento, devido à distância da costa em relação ao resto da cidade e a dificuldade de acesso ao local. Este fato seria comprovado pelo grupo do Bassibus diante do espaço com pouca circulação de pessoas do Fórum – qualquer semelhança com a construção do Parque Olímpico na cidade do Rio de Janeiro não parece ser mera coincidência, apenas mais um sintoma das dinâmicas de sequestro do lugar da cidade e da má administração dos bens públicos¹⁰⁰.

E assim fora construído com dinheiro público da prefeitura de Barcelona um enorme espaço vazio junto ao mar, obra arquitetônica de grande porte cujo gasto teria chegado a três milhões de euros. Bassi conta, ainda, que descera até o espaço da orla e junto ao mar encontrara dois bombeiros salva-vidas sentados em grandes cadeiras em uma praia sem banhistas, e o artista descreve a cena: “– Olhando para a eternidade [...] uma visão poética. Eles podem escrever romances, obras de teatro sobre o que se passa na cabeça de um salva-vidas quando não há ninguém para socorrer”, conclui o bufão.

O bufão, então, convida os participantes da excursão a subirem ao terraço do prédio que funciona como centro cultural (para quem?) onde haveria um lago formando um espelho d’água e uma nova paisagem em interação com o céu e o mar. Segundo ele, este espaço não seria divulgado e possuiria um

¹⁰⁰ Diversas matérias jornalísticas têm retratado o abandono e a ocupação quase inexistente por parte da população de áreas construídas para sediar os jogos olímpicos no Rio de Janeiro. Mais informações podem ser obtidas em:< <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/apos-quatro-meses-parque-olimpico-no-rio-tem-sinais-de-abandono.ghtml>>. Acesso em 04 de mar. 2018.

acesso restrito, para que fosse desfrutado por poucos. Os participantes prontamente se animam e logo o grupo de cinquenta pessoas atravessa apressadamente os grandes salões que funcionam como local de exposições artísticas (vistas por quem?) para subir em correria as escadas.

No documentário não é possível perceber se existe mesmo o tal lago, porém o registro videográfico exhibe os cinquenta participantes do Bassibus ocupando o terraço do Fórum e, ao longe, os hotéis de luxo que compõem a paisagem litorânea. A narradora do filme destaca que aquelas construções teriam sido realizadas por uma empresa imobiliária cujo dono fora um dos organizadores do projeto de “reurbanização” de Poblenu, um dos responsáveis pela desapropriação e expulsão de muitas famílias da Mina e, não por acaso, um dos grandes privilegiados com o retorno lucrativo daquele empreendimento urbanístico.

Nesse sentido, retomo o pensamento de Pelbart (2008, p. 3), quando ele afirma que se vive um momento em que “[...] somos vítimas ou cúmplices de um sequestro [...]”, inseridos, voluntariamente ou não, em processos de expropriação e manipulação do comum, vendo o colapso das formas que outrora pareciam assegurar alguma força à esfera pública, aos laços sociais e a seus modos de associação. Em suas palavras:

Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a “vida” supostamente “comum”. No entanto, sabemos bem que essa “vida” ou “forma de vida” não é realmente “comum”, que [...] compartilhamos esses consensos, essas guerras, esses pânicos, esses circos políticos, esses modos caducos de agremiação, ou mesmo essa linguagem que fala em nosso nome [...]. (PELBART, 2008, p. 3).

Diante de um espetáculo social indefinidamente comercializável, vivemos atônitos por problemáticas de alcance tangível, inundados por notícias e ações de fraude e falsificação do comum. Imersos no recrutamento dos desejos, vemos crescer cotidianamente o reino despótico capitalista que parece não ter limites ou controle em sua máquina de apropriação e aniquilamento da diferença, encarando cada vez mais de perto “[...] um

neofascismo que hesita cada vez menos [...]”, conforme anuncia Didi-Huberman (2011, p. 39).

Nesse íterim, vertiginosamente muitos se debatem de uma rede social para outra, uma das faces da captura da linguagem, seja como forma de compartilhar angústias, ansiando receber algum afago em retorno, seja como meio de expressar um resto de força através da combatividade que insiste em eleger heróis e vilões, vivendo o clichê do comum – espectros do desejo, das relações, da arte, da ideia de povo, política ou revolução, ou seja, do que poderia, ainda, indicar possibilidade de ligação com o mundo.

Assim, transitando por esquemas pré-fabricados, imagens prontas e reconhecíveis, onde não resta espaço para a potência desestabilizadora do afeto e da experiência, reverbera a inquietante pergunta: o que fazer diante da sensação de aniquilamento e impotência que (nos) consome se, cada vez mais, os indivíduos parecem caminhar para o interior dessa “bolha” que implica em afastamento da alteridade e sua capacidade de gerar instabilidade e afecção?

Nesse sentido, ao pensar que “[...] um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)[...]” (LEPECKI, 2012, p. 56), não causa surpresa que o lugar da cidade vá se tornando um espaço hostil, elemento produtor e reproduzidor das engrenagens da expropriação capitalista, extensão do sequestro do comum que incide em instâncias políticas, econômicas e sociais.

Dialogando com os conceitos de movimento e urbanidade, Lepecki (2012) destaca que, na contemporaneidade, a espacialização da polis torna-se alvo de um duplo processo ilusório: num primeiro viés, a cidade se apresenta e representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, apontando para os ideais de mobilidade e liberdade como *locus* privilegiado para os (supostos) processos de subjetivação e autonomia política; e, em uma segunda perspectiva, de ordem topológica, a cidade se apresenta como lugar supostamente neutro, palco aberto à construção de aparatos arquitetônicos que determinariam o urbano enquanto circulação dos emblemas da autonomia.

Assim, o autor supramencionado aponta para a ligação entre movimento e arquitetura, dois elementos fundamentais ao fantasioso (ou seria

fantasmagórico) ideal político-cinético da urbanidade contemporânea. E são estes dois elementos, fluxos de movimento e edificações arquitetônicas, que entendo constituir a matéria sobre a qual o Bassibus atua diretamente, assinalando as incongruências e absurdos que constroem e destroem o urbano a partir das estruturas arquitetônicas e das dinâmicas de movimentação e exclusão que elas denunciam.

Ação intersubjetiva que demanda dos participantes o engajamento de seus corpos, suas histórias e comportamentos, o Bassibus propicia o entrecruzamento de temporalidades distintas, quando em sua realização se chocam e interagem: o tempo do lugar visitado (com seus passados, presentes e apontamentos de futuro), o tempo de entendimento do participante sobre as informações compartilhadas, suas próprias temporalidades enquanto sujeito, o tempo de tomada de decisões.

Experimento criativo que clama pela resistência, pelo posicionamento crítico que Bassi demanda dos participantes da excursão, o próprio artista discorre em tom de manifesto sobre o objetivo das viagens do Bassibus à Madri – cujas palavras poderiam ser estendidas sem grandes dificuldades a diversas outras cidades do mundo, seja Barcelona, Rio de Janeiro ou São Paulo:

Para levar as pessoas onde ninguém as levou antes, visitando a Madri de hoje com seus horrores estéticos e seus desastres ecológicos e sociais. Relembrando os atentados contra a memória histórica, as zombarias ao código penal, as quantias astronômicas e o ataque planejado ao sistema democrático. Uma cidade com ricos que vivem em refúgios urbanizados protegidos por exércitos privados. Uma cidade de organizações medievais que dominam o mundo das finanças, de crianças que caminham sem sapatos nas favelas [...] e de túmulos faraônicos para velhos ditadores. Uma Madri cheia de guindastes, invadida por asfalto e concreto. Com projetos ambiciosos e que, ao mesmo tempo, mostra-se profundamente atrasada e provinciana em seu desejo de ser “moderna”¹⁰¹. (BASSI, 2004, s/p).

¹⁰¹ “Para llevar a la gente donde nadie les ha llevado antes, visitando el Madrid de hoy con sus horrores estéticos y sus desastres ecológicos y sociales. Recordando los atentados contra la memoria histórica, las burlas al código penal, las estafas astronómicas y el asalto planificado al sistema democrático. Una ciudad con ricos que viven en urbanizaciones-bunker defendidas por ejércitos privados. Una ciudad de sectas medievales que dominan el mundo de las finanzas, de niños que caminan sin zapatos en las aldeas de chabolas [...] y de tumbas faraónicas para viejos dictadores. Un Madrid lleno de gruas, invadido de asfalto y de hormigón. Con proyectos ambiciosos, y que paralelamente resulta profundamente paleta y provinciana en su deseo de ser ‘moderna.’” Tradução minha do sítio da web: <<http://www.leobassi.com/bassibus/info-bassibus.html>>. Acesso em 20 jul. 2017.

Dessa forma, mirando uma paisagem urbana e política que assume contornos quase apocalípticos, urge repensar o político e suas potências de resistência. Quando as instituições políticas acenam com a bandeira de suas formas caducas e reacionárias, invocação de um sequestro que tem cada vez menos astúcia de dissimulação e cada vez mais orgulho de seu espetáculo de manipulações grosseiras, faz-se necessário investigar o político como espaço de troca, visibilidade e circulação, processo intersubjetivo de enfrentamento e criação.

Pelbart (2008) aponta para o fato de que, se por um lado, o comum é matéria de captura dos fluxos capitalistas, é sobretudo o comum que carrega a capacidade de criar linhas de fuga em suas dinâmicas as mais diversas, embaralhando singularidades de variação contínua, heterogeneidade avessa à totalização e aos ideais de representação, defendendo:

[...] o comum mais como premissa do que como promessa, mais como um reservatório compartilhado, feito de multiplicidade e singularidade, do que como uma unidade atual compartilhada, [...] do que como unidade ideal perdida ou futura. (PELBART, 2008, p. 4).

Conforme o autor destaca, não se trata de pensar de maneira saudosista acerca de uma possível noção de comunidade que se perdera. A sociedade com seus fluxos de signos, suas forças e necessidades não fora construída sobre os escombros de uma comunidade perdida em tempos imemoriais. E assim Pelbart (2008, p. 5) problematiza: “Nada foi perdido, e por esta razão nada está perdido. Só nós estamos perdidos, nós sobre quem o ‘laço social’ (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente...”.

Logo, a ideia de comunidade enquanto unidade e comunhão não passa de uma fantasmagoria, uma vez que o comum deve ser exercitado como negação das forças identitárias de fusão, negação de qualquer homogeneidade ou ímpeto totalizante. A condição para o experimento do comum, em seu processo de experimentação por tentativa e erro, é a abertura à heterogeneidade, à pluralidade, jogo de proximidades e distâncias. O comum seria, então, o espaço da dissimetria, da alteridade que “[...] encarnada pelo Outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e

isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo.” (PELBART, 2008, p. 6).

E aqui emergem alguns questionamentos acerca do Bassibus: embora a presente investigação entenda que essa obra artística se constitui como prática coletiva e interventiva no fluxo de movimento da cidade e nos esquemas de representação hegemônica que a atravessam, seria ela capaz de produzir linhas de fuga para que a subjetividade possa emergir, fazendo brotar a força política da heterogeneidade e do comum?

Apesar de a dinâmica do Bassibus se configurar como produção não-mediada pelos mecanismos dominantes de representação (de circulação da informação, dos aparatos arquitetônicos e seus fluxos constitutivos de movimento e exclusão), em contrapartida, esta obra acaba por gerar a substituição do modelo criticado por um novo modelo que também é representacional e mediador, ancorado no direcionamento político-ideológico de Bassi.

Aproximando-se do que Rancière (2012) nomearia como “modelo pedagógico da eficácia da arte”, o Bassibus pressupõe a existência de um *continuum* entre a obra artística e a percepção de determinada situação, criando um mote pedagógico que conduziria o espectador/participante a um conjunto de saberes a ser transmitido pelo artista.

Há aqui uma relação causal na qual a assistência se depara com certa organização dos signos sensíveis que ocasiona uma leitura previamente desejada por seu autor. E assim os participantes da excursão vão sendo guiados por Bassi, conduzidos física e ideologicamente através dos espaços públicos que ajudam a compor seu inventário de denúncias sobre os mais perversos processos que incidem sobre o lugar da cidade.

Nesse sentido, pode-se perceber que o bufão em questão também opera com um caráter produtivista de reflexão e comunicação, pois, paradoxalmente, enquanto ele aponta para as ameaças totalizadoras das estratégias socioeconômicas e políticas, a estrutura do Bassibus também assume uma dimensão utilitária, funcional e unificadora, veículo de transmissão de conteúdos críticos e conscientização social.

Não obstante as incisivas críticas do bufão sobre os fluxos de poder e suas dinâmicas de sequestro e expropriação do comum, Bassi também não abre mão de ser o detentor do poder, aquele que guia, que denuncia, que expõe as mazelas sociais, que conduz o corpo dos participantes até situações e problemas que poderiam passar em branco, despercebidos na quantidade lancinante de informações a que estamos todos expostos. Nas próprias palavras do artista:

Eu sei como o público funciona, e precisa de pontos de apoio, precisa de uma pessoa em que tenha confiança, necessita delegar o poder a alguém que seja capaz de mantê-lo. Que tenha a sensualidade física para manter esse poder.¹⁰² (BASSI, 2007, s/p.).

O trecho de entrevista concedida por Bassi ilustra seu posicionamento acerca da manutenção do poder por parte do artista, apontando para um viés totalizador em sua relação com o espectador. Fator que pode ser observado no próprio nome da ação *Bassibus*, pois o espectador/participante sabe que, ao adentrar naquele veículo, estará entrando no ônibus preparado por Leo Bassi, na viagem que o artista planejou, o que indica de antemão que este bufão será o protagonista e líder da dinâmica, figura central que determina e vetoriza o acontecimento da excursão.

Entendo, assim, que, apesar do caráter inovador desta ação, e sem menosprezar a sua importância político-social, o *Bassibus* facilmente reproduz a lógica do que critica, promovendo a troca entre paradigmas muito mais próximos do que excludentes: os participantes se permitem, de forma momentânea, deixar de lado a condução dos aparatos midiáticos e dos poderes que eles engendram, para serem guiados pela força pedagógica da atuação de Bassi, recaindo mais uma vez em dimensões funcionais e totalizadoras. Logo, ao contrário de privilegiar a autonomia dos sujeitos, esta ação corre o risco iminente de gerar mais sujeição.

¹⁰² “Yo sé cómo funciona el público, y necesita puntos de apoyo, necesita una persona en la que tener confianza, necesita delegar el poder en alguien que sea capaz de mantenerlo. Que tenga la sensualidad física para mantener ese poder.” Tradução minha a partir de trecho de entrevista concedida por Leo Bassi e disponível no sítio: <https://blogderadiaciones.wordpress.com/2007/04/26/leo-bassi-un-bufon-activista-version-completa-de-la-entrevista-publicada-en-el-no53-de-diagonal/>. Acesso em 20 ago. 2017.

Impelidos (que somos) pela pesada falta do laço social (da relação, da comunicação, da luta pelos mesmos ideais), não parece tão surpreendente que os participantes se entreguem a essa condução, no movimento convulsivo de *seres que se buscam um ao outro* (PELBART, 2008), tal como cordeirinhos que se deixam guiar por uma figura forte e paternal que os acolherá e indicará o caminho – ainda que seu direcionamento venha a conduzir o grupo pelo caminho inquietante das denúncias e não por lugares propriamente reconfortantes.

Bourriaud (2009), em sua *estética relacional*, destaca a importância de práticas artísticas contemporâneas que busquem desenvolver noções como interação, convívio e relação entre seus participantes, investindo num viés de clandestinidade diante da padronização dos vínculos sociais e seus moldes de comercialização, adequação e reificação. O autor aponta para a força da atividade artística como experimentação social, na tentativa, mesmo que parcial e falha, de “[...] efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados.” (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Se, por um lado, a arte em sua história mantém um foco relacional em maior ou menor grau, através da capacidade do fenômeno artístico em gerar sociabilidade e fundar diálogos, por outro, Bourriaud (2009) reafirma a potência de experiências artísticas que operem com a criação de práticas dissidentes. Propiciando ritmos e fluxos distintos das ordenações cotidianas e suas zonas impostas pelos aparelhos midiáticos, pelos planejamentos de ocupação do espaço e pela demarcação clara de lugares e funções na sociedade, determinadas obras artísticas ocasionariam desvios nos paradigmas de representação e comunicação.

Nesse contexto, o Bassibus apresenta uma dimensão relacional em seu favorecimento de intercâmbios humanos, investindo na esfera das relações intersubjetivas. Desenvolvendo uma temporalidade outra, a do encontro, do acontecimento coletivo que é permeado por denúncias e manifestações de resistência, é inegável que esta ação de Bassi produz um dispositivo grupal de enfrentamento crítico acerca de problemáticas cotidianas a que nos vemos expostos e afetados.

Entretanto, conforme destaca Bishop (2004), o risco de obras artísticas que privilegiam esta dimensão relacional reside no apagamento das diferenças intersubjetivas na busca por conexão e interação interpessoal. A autora problematiza as obras “relacionais” questionando a qualidade das relações estabelecidas: são criadas por quem, para quem e por quê? Nesse viés, ela aponta para a força dos antagonismos entre os sujeitos como parte necessária dos processos democráticos, na força gerada por conflitos, divisões e instabilidades.

Não obstante a criação de um embate entre as crenças ideológicas de Bassi e os modelos capitalistas e excludentes que ele denuncia, não há como esquecer que são as convicções do artista que dominam a ação, sem que haja a abertura de um lugar que abarque e friccione opiniões diversas ou conflitantes na relação entre o bufão e os participantes da excursão. E, como ressalta Pelbart (2008), experienciar o *estar-em-comum*, *estar-com* demanda atenção em relação ao desejo (nosso) de criar comunidade em seus limiares que facilmente podem recair nos abismos totalizadores da substância, da identidade, da fusão de interioridades.

Assim, o Bassibus faz pensar em complexidades importantes que incidem sobre esta obra artística e que não são problematizadas pelo bufão, como a carência de crenças e encontro, a vontade de estar em integração com a coletividade, bem como a necessidade de conexão dos sujeitos, ainda que de maneira efêmera ou mesmo superficial. O risco desses processos é que, na contramão da criação de abertura à modos de resistência, eles podem ocasionar a homogeneização pela ideia de pertencimento a um grupo sem que seja dispensada a atenção necessária ao complexo exercício do heterogêneo.

A possibilidade de entrega ao encontro parece gerar um breve respiro diante do sequestro e sufocamento de afetos. Contudo, nesse contexto árido de exclusão e expropriação, a fragilidade e o desejo de convívio podem acabar por relegar os indivíduos em novos movimentos de embrutecimento e homogeneidade, ao contrário de privilegiar sua possibilidade de abertura enquanto afeto ativador de bons encontros, no sentido espinosista de composições e decomposições que potencializem o agir.

De certa maneira, parece bastante útil à condução de Bassi que o grupo de participantes se entregue ao mote pedagógico da obra sob análise, sem oferecer riscos ou possíveis entraves à consecução da ação que o debate entre posições e crenças antagônicas poderiam trazer ao evento. E, na mesma medida, torna-se enfraquecida a dimensão de exercício da diferença e suas fricções instáveis.

Ademais, ao pensar na qualidade da interação priorizada pela excursão do Bassibus, esta ação parece desenvolvida “entre pares”, privilegiando a dimensão convivial do mesmo-com-o-mesmo. Conforme problematiza Kothe (1981), a arte entendida como socialmente engajada enfrenta uma dinâmica contraditória, pois: “Ainda que possa ser considerada moralmente correta e bem intencionada, a sua eficácia política é quase nula; o público que procura a arte engajada já é um público engajado.” (KOTHE, 1981, p. 54).

Estar-com não é necessariamente *estar entre pares* na ausência do conflito, e mesmo entre supostos “iguais” há toda uma gama de desigualdades e diferenças a ser experienciada, investigação que se mostra cada vez mais vital e que pode gerar desconforto e instabilidade, ruídos incômodos na arriscada sensação de comunhão e pertencimento a um grupo.

Partindo da premissa de sujeição à liderança de Bassi e suas marcantes crenças políticas, o Bassibus não parece abrir espaço para o exercício do comum enquanto fissura que faça emergir a alteridade. O problema aqui não reside na noção de exercício da coletividade, fator de grande interesse a esta pesquisa. O que causa estranheza é *como* essa ideia de grupo se dá no Bassibus e sobre quais dimensões esta ação passa por cima ou ignora em sua criação/execução.

Essa se configura, então, como uma questão crucial surgida no encontro entre a presente investigação e o Bassibus: como manter a potência da coletividade – quando reunir-se e manifestar-se já constitui por si só um desafio e uma resistência frente a tantos mecanismos de dominação/opressão – sem que nesse exercício convivial reste como esquecida ou perdida a pulsão de heterogeneidade da experiência.

Em sua relação com os participantes da excursão, há no Bassibus uma distinção hierárquica e uma distância claramente definida entre a figura

daquele que conduz/ensina/provoca e aqueles que são paternalmente conduzidos – não à toa Bassi desempenha com maestria a função de papa e líder de sua Igreja Patólica, mais uma vez na defesa de suas próprias convicções.

Dessa forma, se o Bassibus é capaz de produzir reflexões e denúncias em face de problemas cujo enfrentamento se torna cada vez mais urgente à manutenção da esfera democrática, ao mesmo tempo, esta ação não privilegia no fluxo de sua realização um lugar para debates ou discussões, criando uma dicotomia quase ingênua que acomoda a divisão consensual de heróis e vilões, cujos lados são rapidamente estabelecidos pela força vetorizante da autoridade de Bassi. Aqui o artista promove a separação clara entre *eles* e *nós*: as instituições e figuras públicas que representam o papel da exclusão socioeconômica *contra* todos nós que não concordamos com estas terríveis dinâmicas.

Operando com uma lógica em que os centros de poder aparecem definidos, este bufão deixa de refletir, junto com o grupo, pela complexidade dos fluxos de dominação e controle, processos incompletos e que se produzem e refazem a cada momento. Fator importante que Bassi também deixa de lado com seu Bassibus reside no questionamento acerca do papel de cada um de nós na perpetuação desses processos, na constatação inquietante de que *nós* também somos *eles*. Uma vez que não existem instâncias resguardadas a essas dinâmicas, e esta é uma das grandes dificuldades em lidar com elas, pois, cada um de nós pode espelhar e gerar cotidianamente mecanismos de exclusão e opressão, sendo, ao mesmo tempo, vítimas, cúmplices e algozes desses processos.

Neste sentido, Bishop (2004) insiste na potência do antagonismo como a presença da alteridade que impede o sujeito de ser “totalmente ele mesmo”, em relações que emergem da precariedade e vulnerabilidade de identidades que são constituídas não como totalidades completas, mas, ao contrário, transitam pela impossibilidade de sua constituição.

Assim, uma vez que o sujeito pode ser entendido como descentrado e indefinido, pensar em uma ação artística que busca a criação de um corpo coletivo pela unidade de ideias e críticas, como aponta o Bassibus, é ignorar e

escapar ao enfrentamento de contradições e fricções necessárias, produzidas no território do heterogêneo, enfraquecendo o exercício do político enquanto prática de deslocamentos de identidades e funções.

Através da identificação de visões de mundo e um direcionamento, ao mesmo tempo, autoritário e sedutor – pela força das convicções de Bassi, pelo apaixonamento com que ele defende suas ideias, pela utilização da ironia que cativa o espectador/participante – esta ação parece recair no risco da anulação das diferenças, mecanismo tão caro aos fluxos de poder contra os quais Bassi busca justamente criar corpo e resistência.

Por outro lado, a própria dinâmica de inserção do Bassibus no espaço público, com sua proliferação de estímulos gera um fenômeno artístico flutuante, tornando instável essa transmissão assertiva de saberes por parte do bufão, uma vez que a atenção e a percepção dos espectadores pode ser vazada pelos signos e informações que permeiam os locais visitados pela excursão, não havendo garantias de que há a assimilação inequívoca do caráter pedagógico que Bassi tenta construir.

Carregando esses questionamentos e ambiguidades que atravessam a carne em suas dúvidas e inquietações, este estudo seguirá junto com Bassi para a segunda parada do Bassibus em Barcelona: a casa de Pep. Morador de outra parte da cidade de Barcelona, no ano de 2005, Pep possuía sessenta e cinco anos de idade e era vítima e, ao mesmo tempo, representante de resistência frente a mais um plano especulativo de uma empresa de construção civil. De todos os moradores retirados de suas casas, num vasto território de Barcelona, somente restava a residência de Pep a expropriar, num embate que durava, quando da realização do Bassibus, nove anos.

Lutando para manter sua casa diante de inúmeras propostas para que ele deixasse sua moradia em nome da “revitalização e progresso urbanístico”, Pep vinha enfrentando no arrastar do tempo uma batalha judicial frente a uma das maiores multinacionais europeias. E os prognósticos não eram favoráveis a

ele, pois, segundo o próprio senhor afirma na visita, ele acabara de perder uma briga judicial para manter sua propriedade¹⁰³.

No filme do Bassibus, Pep recebe Bassi e os participantes do Bassibus no quintal de sua residência, caminhando com dificuldade apoiado em duas muletas. Na porta da casa, o bufão realiza uma entrevista com Pep, ocupando, juntamente com os cinquenta passageiros da excursão, o espaço da rua em frente à propriedade, o que reforça naquele lugar a sua dimensão de território de resistência. Bassi dá, então, oportunidade de fala para que este idoso conte a sua trajetória de luta, insistência e oposição à máquina de expropriação.

Pep expõe sua história, falando de vivências parecidas com as de tantos outros cidadãos anônimos que se tornam empecilhos aos interesses capitalistas, e ele conclui seu depoimento com a triste constatação de que, diante das inúmeras cartas e comunicados escritos enviados pela empresa que é seu algoz, ele nunca teria sequer recebido a visita de algum funcionário da construtora, pois, em suas palavras: “Eles sabem bem quem sou. Nada. Não sou ninguém.”. E ele completa: “Nunca pude viver. Sempre trabalhando, trabalhando, trabalhando... E quando fiquei mal da perna pensei que tinha que viver um pouco. E agora me encontro sem casa.”.

Ultrapassando a dinâmica da primeira parada da excursão, no sentido de conferir visibilidade e expor a vulnerabilidade dos sujeitos diante dos processos expropriadores da urbanização, a visita do Bassibus à casa de Pep dá corpo e voz a um indivíduo a que o sequestro da cidadania insiste em colocar à margem.

Retomando o questionamento desta investigação sobre as implicações da liderança de Bassi sobre a ação, arrisco dizer que aqui o bufão abre mão do controle e do protagonismo de execução do Bassibus, mesmo que temporariamente, compartilhando com Pep não só o microfone para que seu desabafo possa ganhar o espaço, mas, principalmente, oferecendo a atenção dos cinquenta passageiros que o olham, escutam sua história e gravam seu depoimento com suas câmeras – permitindo que as palavras do idoso possam chegar até outras pessoas que não estão presentes na excursão, adquirindo a

¹⁰³ Esta pesquisa não encontrou outros dados sobre Pep ou como resultara seu embate judicial, o que aumenta a sensação de que ele foi (ou é) mais um cidadão anônimo e à margem dos processos de sequestro e expropriação do urbano.

possibilidade de novos alcances e desdobramentos a esta ação. Bassi abre uma lacuna em sua condução, instaurando um efêmero campo convivial capaz de propiciar:

[...] encontro de presenças num tempo determinado para compartilhar um rito de sociabilidade no qual se distribuem e alternam papéis, companhia, diálogo, saída de si ao encontro do outro, afetar e deixar-se afetar, suspensão do solipsismo e do isolamento [...]. (CABALLERO, 2011, p. 41).

Dessa forma, a segunda parada do Bassibus permite que Pep receba o acolhimento que a sociedade e sua máquina deglutidora parecem ter negligenciado por tantos anos, abrindo território para a experiência da proximidade e do compartilhamento do espaço, em processos de visibilidade e troca de vivências, lugar de encontro com a alteridade e com percepções sobre si mesmo.

E neste trecho da excursão ocorrerá o momento que destaco como o mais interessante e delicado da viagem do Bassibus à Barcelona: após o depoimento de Pep, Bassi diz que deseja apresentar para ele algumas obras e logo o artista deita com as costas na calçada, sem os sapatos, realizando seu célebre número de antepodismo com bolas de basquete. Rapidamente os participantes do Bassibus fazem uma roda, ocupando coletivamente o espaço da rua, aplaudindo a apresentação de malabarismo do bufão. E, enquanto o artista manipula com os pés três, depois quatro bolas, Pep observa a tudo de maneira impassível, sem aplaudir, sem esboçar gesto ou reação.

Pode-se ver, então, a presença cênica do corpo do artista, que na época tinha oficialmente cinquenta e três anos, pleno na realização de seu malabarismo – ação sem função clara e que nada transformaria no âmbito da vida corrente – no encontro com o corpo idoso de Pep, exaurido de suas forças na luta diária contra uma empresa cujos interesses confabulam para subtrair seu papel de cidadão e subjugar sua dignidade.

Conforme ressalta Safatle (2017) acerca do desprezo pela arte na lógica capitalista, sobretudo no âmbito das formas artísticas que não são enquadradas pelo mercado de compra e venda de obras: o que é desprovido de caráter funcional ou se apresenta como incompreensível é facilmente taxado como desnecessário e deve ser eliminado. Neste viés, o fazer artístico é

comumente encarado como uma atividade parasitária, de pouca ou nenhuma valia, e artistas são considerados como desocupados.

Para o mesmo sistema capitalista, Pep, e tantos outros cidadãos colocados à margem das dinâmicas financeiras, tampouco possuem utilidade prática nem representam algo além de um mero entrave burocrático, atores sociais sem função que devem ser postos de lado para que os tratores possam continuar seu trabalho de demolição, dando seguimento à máquina do progresso e das negociações financeiras.

E assim se faz o encontro entre dois universos em desvio, sem função clara em um mundo cada vez mais utilitário, o da arte e o da luta dos marginalizados, cada qual com suas demandas e distâncias, mas, ao mesmo tempo, tão próximos em seu abandono. Momento que considero como uma exceção na lógica utilitária e funcional do Bassibus, bem como em sua proposta pedagógica de conscientização social.

Acontecimento fugaz, errático e, assim, resistente enquanto tal: o esforço do malabarismo de Bassi em seu frágil equilíbrio sendo oferecido de maneira afetuosa ao velho senhor que é incapaz de esboçar qualquer reação, como que mergulhado em seu mundo de cansaços e incompreensões. Neste sentido, lembro das palavras de Safatle (2017, s/p.), ao destacar que:

[...] o destino da arte passa por nos mostrar como o que é desprovido de lugar, o que é desprovido de função pode expressar a insistência em um mundo outro, em uma forma outra de sensibilidade na qual a percepção das coisas não estará submetida à descrição unidimensional de sua função e lugar específicos.

Reivindicando ao fenômeno artístico sua dimensão de liberação diante da reprodução de lugares e funções determinados, o autor supracitado faz pensar como o momento da realização do exercício de malabarismo por Bassi cria um pequeno respiro na estrutura organizada, controlada e controladora do Bassibus, em seu caráter produtor de críticas e reflexões.

Acredito que esta ocasião passageira constitui a dimensão política mais potente da excursão sob análise, ao colocar em jogo “[...] a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir.” (LEPECKI, 2012, p. 48).

Por um lado ocorre neste momento um desdobramento da ocupação espacial pela qual Pep vem lutando por tantos anos, transmutando de maneira efêmera o chão da cidade em um palco que acolhe a arte e propicia o compartilhamento de vivências, saberes e reflexões de ordem política, social e econômica. Ao mesmo tempo, pensando-se em termos práticos ou funcionais, não há utilidade para a apresentação de malabarismo de Bassi, pois não caberá a este artista ou a sua ação resolver a situação terrível em que Pep se vê imerso.

Deixando temporariamente de lado o caráter de ação engajada do Bassibus, que afirma sua função crítico-reflexiva, o malabarismo aqui parece apontar para um jogo de impotências, imprevisível e precário em sua ausência de sentido ou função determinável, cujos vestígios são da ordem do inapreensível. Momento fugaz que logo se apagaria e daria novamente lugar à continuação estruturada do roteiro do Bassibus.

Seguindo, então, com a viagem, Bassi conduz Pep e os demais participantes do Bassibus à Villa Sanahuja, local onde podem ser encontradas ricas propriedades construídas pela família de mesmo nome, cujos membros são constituídos por grandes empresários do ramo de construção civil e políticos espanhóis. De acordo com o depoimento de Pep, a construtora que é de propriedade desta poderosa família, uma das maiores empresas europeias do ramo, seria a responsável pela expropriação de seu bairro, contra a qual ele luta na justiça há anos.

No filme do Bassibus, a narradora do documentário também esclarece que a família Sanahuja teria construído seu império financeiro ainda durante a ditadura de Franco, produzindo moradias populares com o uso de dinheiro estatal utilizando materiais de má qualidade. Ironicamente e não por acaso, segundo a lógica dos processos capitalistas, um dos membros desta família fora premiado, em 2004, com o título de melhor empresário do ramo imobiliário daquele ano.

E será no bairro de luxo construído por esta empresa que Bassi realizará o que chama de “expropriação simbólica”. Exibindo uma grande placa nas cores amarela e vermelha, o bufão se apropria simbolicamente deste espaço, empunhando o elemento de madeira que traz a inscrição em catalão: “Plano

Integrado de Desapropriação de l'Avinguda Pearson¹⁰⁴. Aqui construímos a Barcelona que queremos. Desculpem os transtornos. Melhorem Barcelona.”¹⁰⁵.

Neste trecho da viagem, Bassi realiza um breve ritual de inversão de uma desapropriação – um dos mecanismos mais recorrentes das dinâmicas de exclusão e eliminação geradas pela organização capitalista do urbano. Uma vez que a inversão bufa privilegia a desordem e carrega a capacidade de subverter as estruturas cotidianas e suas hierarquias, torna-se interessante observar a ocupação pelos participantes do Bassibus de uma área frequentada por poucas pessoas que possuem um padrão econômico muito acima da imensa maioria da população mundial.

Ocupação que Bassi chama ironicamente de “expropriação”, alusão a um processo a que, no geral, somente pessoas de baixo poder aquisitivo são alvo, nas palavras do bufão, enquanto empunha a placa, o objetivo desta ação seria: “Por um pequeno momento assustar esses “elegantes” que vivem por aqui.”¹⁰⁶

Bassi finaliza este momento convocando os participantes da excursão a realizarem o que ele chama de *grito atávico*, grito coletivo que este artista realiza ao final de diversas obras artísticas¹⁰⁷, seja em teatros ou na rua. Na concepção do artista, este grito seria um gesto primitivo e de liberação de forças. E assim o grupo procede, emitindo um grito potente e coletivo, que em seus poucos instantes de duração une a todos numa ação também sem lugar definido no mundo “das coisas práticas e funcionais”, mas que golpeia o ambiente como um grande desabafo sonoro, avesso a qualquer regra de decoro, misto de indisciplina, perturbação da ordem e celebração de intensidades corpóreas insubordinadas.

Ademais, além do incômodo sonoro provocado por cinquenta pessoas gritando no mesmo momento, pensando-se na expressão facial daquele que grita, ao gritar o rosto humano assume feições monstruosas com a boca

¹⁰⁴ Este local é considerado como a parte mais rica de Barcelona, onde estão situadas mansões milionárias cujos donos são empresários, cantores internacionais e grandes jogadores do futebol europeu.

¹⁰⁵ “*Pla Integral d'Expropiació de l'Avinguda Pearson. Aquí construim la Barcelona que volem. Disculpeu les molèsties. Millorem Barcelona.*”. Tradução minha.

¹⁰⁶ “*Por un pequeño momento asustar eses pijos que viven por ahí.*” Tradução minha do filme citado.

¹⁰⁷ Como, por exemplo, ao final do espetáculo *Instintos Ocultos* (2011).

escancarada, imagem atravessada pela deformidade. Logo, este grito atávico provoca em seus realizadores a geração de uma boca aberta e exagerada, um abismo corpóreo como uma boca grotesca prestes a devorar e deglutir o mundo. Quando as palavras não são mais suficientes, resta calar ou gritar. E assim o grupo grita, confrontando a ordem e a aparente calma de um bairro nobre, espaço que pode ser entendido como extensão dos processos de desigualdade e exclusão.

Segundo Bakhtin (2010), a boca escancarada assume o papel mais importante no corpo grotesco, imagem ambivalente que oscila entre a vida e a morte, a regeneração de forças vitais e a destruição, pronta pra absorver o mundo. Dessa forma, o grito coletivo incitado por Bassi carrega sua pulsão de enfrentamento, de irracionalidade, de exagero, de excesso monstruoso diante de uma sociedade cada vez mais cínica em sua defesa da racionalidade e funcionalidade.

Quando a vida contemporânea opera de forma acelerada em seus processos de gentrificação dos detritos urbanos, na tentativa de eliminar o que é sujo, excessivo ou dotado de qualquer traço de monstruosidade, este bufão aponta para a circulação de modos outros de agir, como a ausência de sentido inteligível de uma massa sonora que invade a paisagem no romper do grito.

Na força gerada pela emissão de uma voz que é grupal, tal qual um vômito coletivo e presencial – diferente dos habituais ‘vomitaços’ que invadem as redes virtuais como forma de protesto, justamente por sua potência no *aqui- agora* da presença dos corpos que gritam, mobilizados em um ato que entendo adquirir dimensões performativas, tanto por seu caráter que privilegia a ação como por suas fronteiras diluídas em termos de significação ou representação de sentidos claramente determináveis – como a convulsão de um ato de excrescência frente a tudo que (nos) sufoca e enoja.

Na continuação da excursão, o grupo segue para a quarta parada do Bassibus, realizada no centro de Barcelona onde se repete, mais uma vez, a lógica de sequestro da cidadania e do espaço urbano. Ali, diversas famílias vinham sendo expulsas de suas residências devido a uma forte onda de especulação imobiliária em nome de mais um plano urbanístico que previa a construção de novos hotéis de luxo.

Novamente Bassi dá voz a um dos moradores do lugar, que faz ressoar sua fala através de um megafone pelas ruas da cidade, narrando os diversos percalços que os habitantes daquela região vinham sofrendo, como a compra e venda dos edifícios com a consequente expulsão de seus condôminos, prédios cujos apartamentos serviam de moradia a inúmeras famílias, mas que oficialmente eram entendidos como desabitados nos projetos de expropriação junto ao governo. O homem destaca, ainda, o grande número de idosos que vinham sendo expulsos de suas casas, recebendo a ajuda de um aluguel social somente pelos quatro meses subsequentes.

Ele também denuncia ataques sistemáticos sofridos pelos moradores da região como cortes no fornecimento de água e luz para as habitações cujos donos se recusavam a sair. E o rapaz completa: “[...] Nos encontramos muito sozinhos. Essas lutas são conflitos judiciais que quase sempre são perdidos. Mas vou até o fim. Não quero deixar a rua. E depois é uma luta por dignidade, pelo bairro.”.

Enquanto o morador realiza seu protesto, o filme exhibe imagens do interior dos apartamentos e suas péssimas condições de habitação, com muitas infiltrações pelas paredes e tetos em estado de decomposição, o que reafirma o baixo poder aquisitivo das famílias que ocupavam essas construções e seu desamparo diante da força econômica e social movimentada por grandes empresas do ramo imobiliário e de construção civil.

Mais uma vez, Bassi confere espaço em sua ação para que as próprias vítimas dos processos de exclusão possam falar sobre suas histórias de luta e sobrevivência, dando corpo a essas denúncias através da própria carne de seus protagonistas. Ademais, a ação faz pensar na quantidade de narrativas parecidas sobre a gentrificação, abandono social e solidão que perpassam e produzem o espaço urbano. Assim, o Bassibus cria, mesmo que de forma passageira, um lugar de troca de experiências e vivências, permitindo que no encontro coletivo se busquem, quem sabe, linhas de fuga a uma realidade massacrante.

Além disso, se na fala de Pep esta ainda fora conduzida por Bassi nos moldes de uma entrevista realizada na porta de sua residência, agora o bufão entrega a condução das denúncias ao morador que empunha o megafone e

expõe a situação problemática que os cidadãos do centro de Barcelona vinham sofrendo, sem que haja interferência ou controle por parte de Bassi.

Aqui entendo que o Bassibus abre espaço ao que Bourriaud (2009) chamaria de *transitividade*, noção que introduz no campo da obra de arte uma desordem formal própria de sua natureza dialógica, em uma discursividade que é inacabada diante de seu desejo de disseminação intersubjetiva que não cessa de refazer seus efeitos em negociações com inúmeros destinatários.

A fala do jovem barcelonês coloca em choque, assim, diversas instâncias do discurso, sendo, ao mesmo tempo, desabafo de quem sente sua cidadania subtraída, palavra de denúncia frente aos poderes de exclusão e eliminação, discurso que representa os vários moradores atingidos pela mesma expropriação, tentativa de conscientização de quem o assiste, um pedido de socorro diante do abandono e solidão social.

Nesse contexto, Caballero (2011) destaca que a transmissão oral, ao vivo e *in situ*, implica a relação entre aquele que fala e seus ouvintes, fenômeno que estimula vínculos sociais. Ainda nas palavras de Bourriaud acerca de obras artísticas que transitam por noções como intercâmbio social, interação e diálogo:

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. [...] vive-se hoje a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experiências concretas e deliberadamente fragmentárias. A obra de arte apresenta-se como um *interstício social* no qual são possíveis essas experiências e essas novas “possibilidades de vida”: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã. É só, mas é muito. (BOURRIAUD, 2009, p. 62. *Grifos do autor*).

Dessa forma, num contexto em que os vínculos intersubjetivos aparecem cada vez mais tênues ou mesmo apagados, a quarta parada da excursão do Bassibus media uma experiência efêmera de circulação e recepção de discursos e experiências, utilizando um quadro social preexistente como mote para criação de relações, negociações e coexistências.

Nesse viés, a ação de Bassi cria uma ponte entre os sujeitos capaz de romper de modo efêmero o isolamento daqueles moradores, através de conexões entre lugares de visibilidade. Experiência distante da utopia de

qualquer revolução ou grandes realizações, mas que gera resistência por operar na ordem das microrrelações, em pequenas e instáveis vinculações com a alteridade, inventando pela ação artística modos outros de *estar-junto*.

Contudo, um detalhe chama a atenção: pelo menos no vídeo a que essa pesquisa obteve acesso, o morador do centro de Barcelona que fez seu protesto não teve seu nome veiculado no filme, assim como Pep não tem seu sobrenome revelado, o que pode apontar para uma dinâmica de proteção destes homens contra possíveis retaliações. Mas, ao mesmo tempo, causa estranheza, como se, de certa maneira, Bassi se apropriasse da história e dos dramas sociais por eles vivenciados para realizar a execução de seu Bassibus, mantendo, porém, sua condição de vítimas anônimas cuja identidade, dignidade e cidadania permanecem enfraquecidas e vilipendiadas.

Dando prosseguimento ao seu caráter de ação que denuncia e expõe as mazelas do lugar da cidade, a quinta parada do Bassibus conduz seus participantes à região da Serra de Collserola. Área arborizada que tivera parte de sua vegetação derrubada por funcionários da secretaria de parques e jardins da prefeitura barcelonesa para que centenas de suas árvores dessem lugar a uma vinícola estatal que produziria em terreno público e também com investimentos públicos a marca de vinho Barcelona, bebida cara que seria destinada somente a personalidades socialmente tidas como importantes. Na contramão de tamanha aberração, a excursão destaca a existência de uma horta comunitária em uma área próxima que lutava para manter suas atividades baseadas na sustentabilidade e na ocupação da terra contra os interesses especulativos.

Conforme Harvey (2009) denomina como *acumulação por espoliação*, uma das principais características da geografia capitalista residiria na apropriação predatória de recursos naturais antes partilhados (como a utilização da água que tem sido alvo de processos de privatização em inúmeras partes do mundo, seguindo parâmetros estabelecidos pelo Banco Mundial), além da expulsão de populações camponesas e a supressão de formas alternativas de produção e consumo pelo agronegócio. Logo, o Bassibus aponta, uma vez mais, para a resistência cidadã como forma de ação que busca linhas de fuga diante da expropriação capitalista.

Por fim, a última parada da excursão de Bassi segue até o clube de golfe *El Prat*, clube existente desde os tempos da ditadura franquista, cujos membros são ocupantes de cargos políticos e grandes empresários. Sob os aplausos dos participantes, o bufão tenta entrar na portaria do clube, sendo barrado de maneira truculenta por um segurança e empurrado para fora até que o funcionário possa fechar a porta de vidro. Mais uma vez Bassi se coloca em risco físico, oferecendo seu corpo, tal qual um *parrhesiastés* (FOUCAULT, 2004a), ao perigo de dizer e mostrar o que considera como verdade, presentificando seu discurso em ação, na busca por dimensões mais críticas e transparentes às relações entre o homem e a cidade.

Diante da porta fechada, pode-se ver um símbolo de propriedade estampado em sua superfície de vidro: um brasão imponente sobre o qual paira uma coroa, indicação de nobreza, elemento visual que reafirma poderes, distâncias e rechaça oposições. Logo em seguida, o documentário exhibe a frase provocativa: “De todos os lugares por onde passou o Bassibus, o clube de golfe El Prat foi o único onde não se alegraram com nossa visita.”.

E ali finda a viagem do Bassibus a Barcelona, em um local frequentado por pessoas de alto poder aquisitivo, pessoas cujo dia-a-dia se encontra distante das problemáticas de sobrevivência, vida e morte que tanto chamam a atenção durante a travessia desta ação artística pelo espaço da cidade. Momento que remete ao discurso inicial de Bassi ao afirmar que aquela excursão levaria seus participantes a um mundo outro, mundo apartado e diverso do cotidiano de gente como nós, de “mortos de fome como nós”.

Nesse contexto, conforme destaca Augé (2005), a contemporaneidade vive uma *superabundância espacial*, quando a velocidade dos meios de transporte coloca os indivíduos a poucas horas de qualquer capital do mundo, bem como a transmissão vertiginosa de imagens pelas redes de informação invade o olhar com toda a sorte de acontecimentos ocorridos nos mais distantes lugares do planeta. Diante deste excesso que parece encurtar distâncias e relações, paradoxalmente, proliferam-se os particularismos, o individualismo e a solidão.

Em contraposição a lugar como espaço de convívio sociocultural, o autor supracitado desenvolve o conceito de *não-lugar*, espaço subtraído de suas

perspectivas relacionais, históricas e identitárias – identidade aqui entendida através de seu viés coletivo, como representação dos laços sociais em devir, sem que constitua uma totalidade plena ou fechada. O não-lugar como superfície de velocidades e poderes, espaço de passagem, palco provisório para individualidades solitárias.

Assim, pode-se entender que o Bassibus em seu antiturismo cria itinerários que contemplam não-lugares, monumentos da expropriação – expropriação das relações entre os sujeitos, de suas histórias e suas “identidades múltiplas”, construídas na dinâmica da alteridade. Monumentos-monstro em seu caráter de testemunho e recordação dos poderes que os produzem e das instâncias vitais que eles tentam a todo custo eliminar.

Nesse sentido, a ação sob análise transita por um viés artístico que relaciono a uma obra de *site-specific*, por sua criação e planejamento de acordo com lugares e não-lugares determinados, e que determinam a obra, dialogando com o meio circundante para o qual ela é elaborada e modificando, mesmo que efemeramente, a paisagem que recebe a sua intervenção¹⁰⁸.

No caso do Bassibus, esta perspectiva interventiva em sítios específicos assume um caráter ainda mais particular, pois, indo além do simples mapeamento desses não-lugares, a estratégia de intervenção artística desta ação com o espaço urbano reivindica abrir lugar no território do não-lugar, pois, como afirma Augé (2005), lugar e não-lugar são existências impuras, polaridades fugazes em processos de constante recomposição, quando um polo nunca se consuma ou apaga totalmente em face do outro.

Embora não esteja resguardada de suas próprias ambiguidades (como sua tendência unificadora e pedagógica, conforme apontado anteriormente), esta ação de Bassi privilegia a busca por relações, convívios e trocas na experiência em grupo, fundando percursos outros diante dos mecanismos de expropriação, na investigação de modos de indisciplina e resistência coletiva.

108

Mais informações ao tema do *site-specific* podem ser encontradas em Kaye (2000).

3.2 Ativismo em Bassi

Apesar de serem constantes na *práxis* de Bassi a reivindicação de posicionamentos críticos acerca das vicissitudes das relações humanas, bem como a defesa das convicções político-ideológicas do artista, das obras que têm sido objeto do processo analítico deste estudo, observo que o Bassibus constitui a ação do bufão que mais promove a interseção entre prática artística e manifestação de cunho ativista.

Nesse sentido, a excursão organizada e liderada por Bassi evidencia o *modus operandi* de um artista-cidadão que borra as fronteiras entre fenômeno artístico e o envolvimento nos conflitos e problemáticas vivenciados pelo espaço da cidade. Gerando uma coalizão que embaralha posicionamentos éticos e estéticos em uma ação de caráter contestatório, o bufão aponta para seu comprometimento artístico-político de maneira direta, estabelecendo seu franco falar que ataca figuras públicas, “dá nome aos bois”, sem recorrer a jogos que, como em outras obras analisadas do artista, ativariam a instabilidade ou a confusão de regimes de sensorialidade junto ao espectador/participante.

Aqui a mensagem é clara e direta, e para ser ainda mais transparente o bufão conduz os passageiros e mostra os locais e as vítimas dos problemas que está abordando, insere o corpo dos participantes no interior das vicissitudes que ele deseja inflamar. Se o excesso de informação esvaziou a experiência jornalística, é pela materialidade do mundo que Bassi produz afecção em seus participantes. Em suas palavras sobre os motivos do engajamento crítico e político em suas obras :

Primeiro, porque tenho medo desse fundamentalismo político, econômico e midiático que está se enraizando. Por outro lado, acredito que todas as gerações, chegada uma certa idade, têm uma responsabilidade com a juventude. Quero agir, quero trabalhar com iniciativas políticas dos jovens e tentar trazer minha experiência. Para mim, é parte do meu dever como cidadão e como ser humano. [...] Eu me sinto jovem e acho que estou aprendendo e crescendo politicamente¹⁰⁹. (BASSI, 2007, s/p.).

¹⁰⁹ “En primer lugar, porque tengo miedo de ese fundamentalismo político, económico y mediático que se está arraigando. Por otra parte, creo que todas las generaciones, llegadas a una cierta edad, tienen una responsabilidad con la juventud. Quiero entrar en acción, quiero trabajar con iniciativas políticas de los jóvenes e intentar llevar mi experiencia. Para mí es parte

Logo, diante da declaração de Bassi e da proposta de ação do Bassibus, percebe-se que ele opera a contaminação entre os campos artístico e ativista, arriscando “a ousadia de responder aos gritos do mundo” (MESQUITA, 2008), na tentativa de oferecer aos espectadores/participantes, entre falhas e acertos, exercícios de oposição e reflexão diante do neoconservadorismo e da força político-econômica dos conglomerados transnacionais em seus complexos sistemas de relações entre interesses governamentais e corporativos.

Entendo que o Bassibus adentra o campo do ativismo artístico ao buscar, através da obra acionada, debates e trocas de informações e experiências que possam ensejar mudanças de ordem social e política. Ação inserida no contexto sociocultural, calcada na crítica aos poderes econômicos e políticos instituídos, o Bassibus desafia a ordem vigente participando ativamente como prática de resistência cultural, embaralhando as possíveis fronteiras entre arte e protesto, o que pode ser observado ainda mais claramente em sua realização na cidade de Madri, em maio de 2011.

No início da excursão na capital espanhola, Bassi abre espaço para o encontro desta obra artística com uma manifestação de cerca de trinta cidadãos¹¹⁰ que protestavam na rua contra a privatização da empresa pública Canal Isabel II (responsável pelo abastecimento de água em Madri) e clamavam pela criação de um parque público em Chamberí – distrito de Madri que, segundo os manifestantes, seria o lugar da cidade com menos áreas verdes por habitante e onde estaria localizado um terreno público de nove hectares pertencente à empresa Canal Isabel II onde fora criado um campo de golfe.

Enquanto o grupo grita dizeres contra os esquemas privatizadores dos bens públicos e exhibe diversos cartazes e faixas pintadas com suas reivindicações, Bassi cede o microfone utilizado na ação Bassibus a uma representante da associação não governamental “Parque Sí en Chamberí”, criada por moradores e vizinhos do distrito madrilenho.

de mi deber como ciudadano y como ser humano. [...] Me siento joven, y creo que estoy aprendiendo y creciendo políticamente”. Tradução minha.

¹¹⁰ Registro videográfico da ação disponível no DVD em anexo e em: <https://www.youtube.com/watch?v=JWsWtx_1ddk>. Último acesso em 01 set. 2017.

Em seu discurso, a mulher esclarece aos participantes do Bassibus e aos transeuntes da via pública sobre a luta judicial dos moradores em defesa do Parque Chamberí, cuja construção fora assumida como compromisso do Ayuntamiento¹¹¹ de Madri e pela governante Esperanza Aguirre¹¹² do Partido Popular espanhol, mas que, no lugar do parque, fora criado um campo de golfe sem licença pública e com extensa área coberta por uma camada verde de piso emborrachado.

Dessa forma, a estratégia ativista do Bassibus se constitui por um duplo viés grupal. A ação se configura como coletiva não somente pelo engajamento dos corpos dos participantes da excursão em uma dinâmica de intervenção urbana, mas também por deixar claro em sua proposta que a criação e execução da obra só é possível graças a uma rede colaborativa de troca de informações e denúncias, envolvendo uma equipe multidisciplinar de colaboradores, como jornalistas, escritores, representantes de associações civis e moradores dos lugares por onde o ônibus deste bufão transitará.

Além disso, Bassi não se furta ao processo de apontar e nomear, sem meias palavras, as principais figuras políticas e empresariais que seriam responsáveis pelas problemáticas que ele aborda em conjunto com os participantes da excursão. Como se pode observar tanto na realização do Bassibus em Barcelona (2005), como em Madri (2011), o bufão e seus comissários de bordo citam diversas vezes os nomes dos políticos envolvidos nos escândalos de exclusão e corrupção, exibindo, inclusive, fotografias de seus rostos.

Nesse viés ativista, a ação Bassibus constitui um campo expandido à bufonaria, deixando-se atravessar pelos problemas enfrentados pelos cidadãos espanhóis e devolvendo-os aos participantes da excursão de maneira irônica e presencial. Dinâmica de encontro e atravessamento que se dá de maneira coletiva também por lançar mão de redes de informação desviantes dos meios

¹¹¹ Órgão encarregado do governo e administração pública do município espanhol de Madri.

¹¹² Em sua extensa carreira política, Aguirre foi Ministra da Educação, Cultura e Esporte da Espanha (1996 – 1999), presidenta do Senado espanhol (1999 – 2002) e presidenta do Partido Popular até 2012, partido político que vem sendo alvo de inúmeros escândalos de corrupção e improbidade administrativa. Maiores informações sobre a polêmica trajetória política de Aguirre podem ser obtidas em: <https://elpais.com/tag/esperanza_aguirre/a>. Último acesso em 01 set. 2017.

de comunicação de massa, possibilitando outras trocas e percepções vividas no *lócus* dos próprios problemas, o que proporciona a participação ativa desta ação na vida em sociedade.

E, como é próprio da ação de um bufão, este artista também se utiliza da atividade satírica para gerar comicidade diante de fatos áridos e difíceis de lidar, ridicularizando figuras públicas por meio de ataques cômicos que ressaltam seus possíveis defeitos através do exagero caricatural como forma de intervenção política e realização de críticas.

Um exemplo desse mecanismo satírico pode ser observado ainda na viagem do Bassibus em Madri, quando uma atriz usando uma ridícula peruca loira assume o papel de Esperanza Aguirre. Após o encontro da excursão com os manifestantes de Chamberí, Bassi realiza uma fala sobre a construção de um grande complexo teatral denominado Teatros do Canal, criado pela empresa Canal Isabel II como suposto legado ao povo de Madri. Com o gasto de muitos milhões de euros sem que tenha havido a prestação de contas da obra e com uma administração que não é transparente, Bassi afirma que não estava claro a quem realmente serviria a grandiosa criação arquitetural do edifício teatral: às necessidades culturais dos madrilenos ou a interesses empresariais.

Conduzindo os participantes do Bassibus até um pátio localizado na entrada do teatro, realiza-se uma cena satírica em que a atriz aparece animadamente diante dos espectadores e dança ao som de uma música estridente, seguida por quatro ajudantes vestidos de bispos católicos com máscaras douradas e chapéus com a inscrição PP – o que denuncia a ligação entre o Partido Popular e a Igreja Católica espanhola, bem como suas relações escusas e muitas vezes escamoteadas mesmo diante de inúmeras denúncias.

Um dos ajudantes carrega um cartaz onde se pode ler “Ubu Presidenta”, alusão à figura central do texto dramaturgico *Ubu Rei*, farsa do francês Alfred Jarry (1873-1907) em que um déspota rouba a coroa polonesa para governar de acordo com seus próprios interesses e vontades, caricatura da sede de poder que acomete a tantos governantes. Logo os espectadores começam a vaiar a atriz que se apresenta como Ubu Presidenta, em suas palavras: mais conhecida como ‘Espê’.

Ela fala de forma afetada e espalhafatosa, o que ressalta a figura excessivamente inflamada de Esperanza Aguirre em seus discursos. Enquanto dois dos ajudantes seguram um *banner* de campanha política do Partido Popular que traz a fotografia do rosto da própria Aguirre e o *slogan* “Centrados em ti”, a atriz cola um adesivo sobre a inscrição, transformando-a em “Centrados em mim”.

Esta breve ação remete à tática de arte urbana conhecida como *culture jamming*, corrente de intervenção artística sobre cartazes, *outdoors* e mensagens de publicidade espalhadas pelo espaço público que objetiva operar criticamente sobre as informações inicialmente veiculadas pela propaganda. Por meio de um ataque à cultura midiática, gera-se uma reapropriação destes dispositivos capitalistas pela alteração de sua mensagem como modo de questionamento sobre os processos comunicacionais que invadem o lugar da cidade¹¹³.

Nesse sentido, uma vez mais o Bassibus parece em consonância com as vertentes artísticas de intervenção espacial, modo de fazer que atua sobre o âmbito social, político e cultural, implicando na ocupação de lugares físicos e simbólicos outrora confiscados pelas instâncias de poder, privilegiando um fenômeno de inversão crítica sobre o *status quo*.

Na continuação da cena, Bassi aparece no mesmo espaço vestindo seu terno e um nariz de palhaço, apresentando-se como Albert, alusão a Albert Boadella, diretor teatral e comediógrafo catalão conhecido por suas críticas ácidas ao governo espanhol e que ficou à frente da direção dos Teatros do Canal durante sete anos.

Bassi e a atriz que satiriza Aguirre travam um diálogo em que ela convida seu parceiro para ser diretor do teatro, garantindo, de forma irônica, que ele teria total liberdade de expressão ao ocupar o cargo – desde que jamais duvidasse ou se opusesse à palavra da política madrilena – e que, assim, aquele teatro seria seu castelo, com muitos funcionários e instalações a sua disposição.

¹¹³ Maiores informações sobre as práticas do *culture jamming* podem ser obtidas em Klein (2002).

Bassi finaliza a cena aceitando o cargo e bradando ainda em alusão às negociatas de Boadella e Aguirre: “Que se foda a Catalunha!”. Após a realização dessa curta apresentação satírica, que ataca diretamente a conduta e a relação das duas figuras públicas citadas, o bufão retira o nariz de palhaço e exhibe aos participantes uma carta que ele deixa na portaria do teatro, endereçada a Boadella, desenvolvendo suas críticas à administração das grandiosas instalações dos Teatros do Canal e aos poderes que eles representam.

Figura 16 – Bassi ao final da cena realizada na porta dos Teatros Canal.



Autor: C. Rosillo. Fonte: < <https://elpais.com/elpais/2011/05/18>>. Acesso em 24 fev. 2018.

Na imagem acima, Bassi carrega um envelope de grande escala, endereçado a Boadella e que traz as fotografias de Aguirre como selo, elemento hiperbólico utilizado durante a cena satírica supracitada. Assumindo mais uma vez as dimensões de contágio entre o bufão e o palhaço, Bassi opta, nesta cena, pela hipérbole de gestos e objetos, fato que aponta tanto para os antecedentes históricos da bufonaria, cujas figuras excêntricas transitavam por feiras e mercados, e necessitavam chamar a atenção dos passantes para suas atuações, utilizando as deformações e o exagero como chamariz; bem como para as exigências que os mais diversos espaços de atuação imprimem à palhaçaria, seja o palco, a rua ou os picadeiros, quando palhaços devem ser

identificados, percebidos e ouvidos a certa distância, o que implica em seu gestual ampliado e uma configuração visual dotada de excessos (pelo figurino peculiar, pela maquiagem, pela máscara do nariz vermelho), fatores capazes de criar rebuliço e desordem (ACHCAR, 2007).

Associado a essas dimensões do exagero cômico, como estratégias de conquista do espectador, para ganhar sua atenção e, ao mesmo tempo, gerar surpresa, também identifiquei nesta opção hiperbólica da cena supracitada o âmbito crítico-reflexivo de criar uma lente de aumento sobre os fatos que o bufão deseja revelar e enfrentar, evidenciando que os problemas e vicissitudes socioeconômicos não devem ser postos de lado, naturalizados na avalanche de notícias e denúncias. Afinal: “Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave as coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a **consciência irônica**.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 147, grifos dos autores).

Se o absurdo está instituído, a bufonaria de Bassi vem, então, amplificar ainda mais suas escalas, por meio da extravagância que ridiculariza, até que o espectador/participante volte a enxergar os problemas e seus alcances. O artista, aqui, aponta pela materialidade do mundo (como a concretude de uma carta colocada dentro de um envelope de um metro de comprimento) aos movimentos escusos que atravessam corpos e o espaço público.

Assim, o Bassibus transita por um caráter de engajamento político, atitude que busca gerar conscientização ou desnaturalizar o que parece imutável. Contudo, essa perspectiva ativista não se dá pela ordem da dureza ou aridez enrijecida, pois, ainda que sublinhe os fatos que deseja abordar e criticar, Bassi o faz pelos caminhos sinuosos da derrisão, do dedo zombador que aponta o sofrimento e ainda ri dele, para com ele operar torções que indicam que o ‘jogo nefasto não está completamente ganho’, pois cada um de nós ainda pode atacar e esvaziar seus poderes de expropriação.

Após a cena satírica, a carta entregue na portaria do teatro, bem como as cópias distribuídas entre os participantes do Bassibus, tinham o tamanho de uma folha A4, para que todos tivessem acesso às denúncias de Bassi também pelo discurso escrito. A seguir, alguns trechos do desabafo do bufão, no qual ele aponta as incongruências entre uma obra arquitetônica extremamente cara,

como a do teatro em questão, e os problemas financeiros reclamados pela empresa Canal de Isabel II, financiadora da obra, supostas justificativas rumo à privatização de seus serviços¹¹⁴:

Carta de Leo Bassi a Albert Boadella
16 de maio de 2011

Caro colega e ilustre membro do grêmio dos bufões Sr. Albert Boadella:

Em nome da autoridade que ninguém me concedeu, peço que você reconsidere seu papel institucional ao lado dos poderes do reino e renuncie ao cargo de diretor de Teatros do Canal. [...]

Quando você fala sobre a necessidade de encontrar uma elite para salvar o país da mediocridade, não posso concordar mais com você. O único problema é que temos ideias diferentes sobre o que é uma elite. Como exemplo, construir teatros mal concebidos arquitetonicamente e cujo resultado por trás do trabalho e das despesas parece constituir a sede administrativa da Segurança Social não parece uma ideia muito elitista.

Eu também não entendo como elitista a decisão de gastar neste trabalho 100 milhões de euros de consumidores de água em Madri, demonstrando um desejo aristocrático de usar o dinheiro de todos: está claro que a magnitude dos benefícios reportados por uma empresa pública como o Canal de Isabel II, que permite gastar dinheiro em grandes teatros, torna sua privatização completamente desnecessária em nome de melhores serviços para os usuários do Canal.

Finalmente, penso em tudo menos uma atitude elitista, mas sim um mistério inescrutável, seu desejo de associar seu nome e reputação artística a uma galeria de personagens obscuros e farsescos como a que compõem a presidente e sua corte, considerando que há décadas sua companhia Els Joglars¹¹⁵ tem se destacado, com grande sucesso, por golpear esses fantoches débeis de um retrato goiesco com tanto afinco.

Com todo meu respeito,
Leo Bassi, Bufão. (BASSI, 2011, s/ p.)¹¹⁶.

¹¹⁴ A carta pode ser lida na íntegra no sítio: < <http://www.artezblai.com/artezblai/carta-de-leo-bassi-a-albert-boadella.html>>. Acesso em 10 ago. 2017.

¹¹⁵ Companhia teatral catalã criada em 1962 e dirigida por Boadella, conhecida por suas críticas políticas e sociais. Maiores informações podem ser obtidas em: < <http://elsjoglars.com/>>.

¹¹⁶ Carta de Leo Bassi a Albert Boadella, tradução minha:

“16 MAYO 2011

Estimado colega e ilustre miembro del gremio de los bufones Sr Albert Boadella:

En nombre de la autoridad que nadie me ha otorgado le pido reconsiderar su papel institucional al lado de los poderes del reino y renunciar al cargo de director de Los teatros del Canal. [...]

Quando usted habla de la necesidad de encontrar una élite para salvar al país de la mediocridad, no puedo estar más de acuerdo con usted. El único problema es que tenemos ideas deferentes de lo que es una élite. Como ejemplo, el construir teatros mal concebidos arquitectónicamente y que resulta que tras el trabajo y el dispendio parecen sedes administrativas de la Seguridad Social no me parece una idea muy elitista.

Tampoco entiendo como elitista la decisión de gastar en esta obra 100 millones de euros de los consumidores de agua madrileños demostrando un deseo aristocrático en el uso del dinero de todos : a la vista está que la magnitud de los beneficios que reporta una empresa pública como

Assim, Bassi cria na estrutura do Bassibus uma situação cênica que atravessa e, ao mesmo tempo, é atravessada pelo monumento arquitetônico dos Teatros do Canal, embaralhando as instâncias da vida cotidiana e do lugar teatral, transformando o chão na entrada do teatro em palco que denuncia os jogos de assujeitamento e relações escusas que constituem a sociedade espanhola. Como destaca o bufão acima, *em nome da autoridade que ninguém concedeu*, Bassi reivindica a ocupação do espaço público para enfrentar, por meio da ação artística provocadora, os conflitos e antagonismos que permeiam as dinâmicas políticas, econômicas e sociais.

Utilizando o procedimento irônico e crítico de uma cena satírica, em sua capacidade de destacar fatos nebulosos e contraditórios, sem meias palavras, o bufão revela em seu exagero caricatural a amplitude das contradições que permeiam as negociações institucionais contemporâneas, repletas de falsas aparências e interesse econômicos 'não oficiais'.

Minois (2003) destaca a capacidade subversiva da zombaria cômica como instrumento de luta contra os poderes instituídos, quando a sátira se constitui como um espaço de liberdade que utiliza a derrisão para golpear de forma contundente e crua aqueles que são alvo de suas críticas. Todavia, o autor aponta para a estratégia de absorção do cômico que as forças macropolíticas assumem, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando a zombaria das figuras públicas acaba por gerar a banalização das práticas que denuncia. Processo de neutralização da subversão derrisória que passa a manejar o ridículo como mecanismo de prestígio político, dando vazão sistemática à máxima popular "falem mal, mas falem de mim". Segundo Minois (2003, p. 596 - 597):

As democracias modernas aceitam o contrapoder do riso porque avaliaram sua utilidade. [...] O caricaturista, o intelectual zombador, o comediante parodístico apenas retomam o papel do bufão do rei. Ora,

El Canal de Isabel II, que permite gastar dineros en enormes teatros, hacen del todo innecesaria su privatización en nombre de mejores servicios para los usuarios del Canal. Por último, considero de todo menos una actitud elitista, sino más bien un misterio inescrutable su afán por asociar su nombre y reputación artística a una galería de personajes turbios y farsescos como la que componen la presidenta y su corte, teniendo en cuenta que durante décadas su compañía Els Joglars se ha distinguido, con mucho acierto, por vapulear a estos peles de retrato goyesco con tanto ahínco. Con todos mis respetos, Leo Bassi, Bufón."

o bobo do rei nunca pôs em risco a monarquia, ao contrário. O humorista político contemporâneo também não ameaça os políticos do momento [...].

Logo, de acordo com a indagação levantada por este autor, há que se pensar na efetividade das críticas realizadas pela bufonaria de Bassi frente à cultura político-midiática, diante da integração do riso opositor em seus programas oficiais. Seria o espelho invertido e escarnecedor criado pelo bufão apenas mais um elemento a ser digerido pelo sistema que ele denuncia, sendo absorvido sem oferecer maiores riscos, ou mesmo servindo de divulgação aos interesses macropolíticos?

Quando a capacidade de gerar polêmica e risos se torna critério de popularidade e promoção no jogo macropolítico que será observado pelos cidadãos-espectadores, em dinâmicas de esvaziamento da potência subversiva da comicidade, Minois (2003, p. 598) questiona:

[...] como zombar com eficácia dos políticos que apresentam a si mesmos como palhaços? Palhaços sérios quando proclamam sua integridade, as mãos sobre o coração, em meio a processos, investimentos fictícios ou desvios de fundos [...].

No tocante ao Bassibus, pode-se perceber que a zombaria vem acompanhada de uma zona diferencial, já destacada nesta investigação, capaz de ultrapassar a mera racionalização crítica: a ação de Bassi gera um fenômeno que demanda o envolvimento do corpo dos espectadores em trocas presenciais e coletivas, abarcando reflexões de ordem subjetiva e, ao mesmo tempo, produzidas no âmbito da grupalidade.

O riso coletivo aponta para a capacidade excessiva da hilaridade em sua pulsão espontânea e avessa ao controle, desvelando pelo escárnio o que há de bruto e bestial na humanidade, operação desviante sobre a superfície das aparências e do decoro. Diante da ambiguidade da comicidade, que pode golpear ou ajudar a perpetuar os modelos do qual se inspira, Bassi indica a intensidade do riso como enfrentamento a partir do encontro com a alteridade, quando homens e mulheres se reúnem e se olham, conversam, ouvem, deslocam-se em conjunto, riem coletivamente.

Entendo que o Bassibus propõe uma espécie de ativismo criativo e desviante, pois, como ressalta Lepecki (2012), o aparato de representação

mediático global coreografa e determina o enquadramento não apenas do jogo político, mas também produz e reproduz imagens assimiláveis sobre os meios possíveis de protesto, manifestação e dissenso.

Apropriando-se de maneira inesperada dos aparatos turísticos e jornalísticos, Bassi escava e revira territórios já tão explorados e determinados pelos fluxos de circulação cotidiana. Maneira de intervir e atrapalhar as dinâmicas de utilização do espaço público, o Bassibus une forças com manifestações de reivindicação cidadã e ocupa lugares que refletem as injustiças e abusos de ordem econômica, política e social, em desapropriações momentâneas que apontam para outros possíveis.

Em tempos em que o movimento de fechamento sobre os fluxos democráticos se torna deveras acirrado, quando não faltam motivos para lamentar, esta ação celebra a importância do deslocamento físico e simbólico, da reunião e da celebração como resistência. Conforme afirma Augé (2005, p. 34): “[...] vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.”

Mesmo sem abandonar as críticas aqui desenvolvidas acerca do modelo pedagógico e produtor de unicidade do Bassibus, parece inegável que esta ação artística coloca em movimento uma dupla capacidade crítica: ao mesmo tempo em que ela revela linhas de força que incidem e produzem a distribuição de possibilidades espaciais, políticas e socioeconômicas; ela também privilegia o pensamento em ação, indicando brechas de mobilização, participação, ocupação e ativação espacial.

Inspirado, ainda, por Lepecki (2012), observo uma aproximação entre o Bassibus e certo nomadismo coreográfico, no sentido defendido pelo autor como um ato performativo que implica modos outros de pensar a ordem social e suas implicações estético-políticas. Ultrapassando um caráter metafórico ou alegórico da política e do social, esta ação de Bassi propõe aos seus participantes deslocamentos e intervenções no lugar da cidade que operam com um “[...] empirismo particular, [...] ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, [...] sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.” (LEPECKI, 2012, p. 46).

Assim, a ideia de *coreopolítica* desenvolvida pelo autor supracitado pode ajudar a pensar o Bassibus, ao destacar as relações de atravessamento entre movimento, corpo e lugar, uma vez que esse conceito de dimensão coreográfica:

[...] mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (LEPECKI, 2012, p. 56).

Em seus movimentos de passagem e parada, o Bassibus gera investigações sobre os acidentes do terreno, os ‘detritos’ e sujeiras que as forças policiais tentam eliminar, escavando-os por dentro, arriscando respostas ao estado de coisas que vivemos hoje, promovendo encontros e choques com múltiplos domínios – sociais, políticos, econômicos, geográficos, linguísticos, estéticos. Ao mesmo tempo, esta ação transita por memórias, demandas e histórias do espaço urbano e seus sujeitos, âmbitos que a lógica funcional dos poderes que incidem sobre a cidade insiste em apagar.

O Bassibus faz da experiência do deslocamento e da criação de percursos nômades um aguçar da percepção subjetiva, ato afirmativo de capacidades e fraquezas, ação de coragem frente à lógica policial do sequestro, à reificação e ao embotamento de potências afirmativas de vida. Ação que produz seu substrato ativista de reinvenção das rachaduras do sistema, daquilo que a máquina de sequestro do espaço público insiste em eliminar, como pobres, idosos, manifestantes que buscam modos outros de viver em sociedade, mobilizando ações e sentidos, histórias e afetos, corpos que clamam pela desobediência civil, pois “[...] o chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado – ele tem que ser ocupado mesmo. Há que pensar essa ação de ocupação, de ação no chão, e depois ter a coragem de agir.” (LEPECKI, 2012, p. 58).

E assim, encerro o presente capítulo remetendo o leitor ao final do filme sobre a passagem do Bassibus em Barcelona. Após a divulgação do futuro

reservado a alguns dos atores sociais que aparecem ao longo daquela ação – como alguns ocupantes de cargos públicos posteriormente condenados por práticas ilícitas e outros que, ao contrário, continuam em plena ascensão política, bem como a continuação da luta por suas moradias e contra o despejo por parte de Pep e dos moradores do centro da cidade – segue a última informação destacada no documentário: o destino da horta comunitária próxima à Serra de Collserola.

Ao se referir a esta ocupação rural, a obra documental destaca que seus pequenos produtores e camponeses haviam conseguido passar por mais um inverno sem serem desalojados e que, ao chegar da primavera, eles são invencíveis. Ao mesmo tempo, o filme é encerrado pela trilha sonora de uma música de cujos versos afirmam: “Não tenho um lar / nenhum lugar a percorrer [...] / Sou um menino solitário / Não tenho casa [...] / Mas eu tenho uma voz / E eu amo cantar.”¹¹⁷.

Esta parece ser uma das principais características do Bassibus: entre potências e fragilidades fazer lembrar que agir como vencidos é alimentar ainda mais os mecanismos de exclusão e opressão. Por outro lado, oferecer resistência é olhar, criar e partir para a ação, mesmo que de maneira nômade e efêmera, pelas raias do improvável, reivindicando aberturas e possíveis desobstruções como modo de escape ao sufocamento. Entre pedaços de caminho, poeira, vestígios e singularidades, quem sabe possam se constituir micro respostas, mesmo que utópicas e passageiras, linhas de fuga contra as zonas de apagamento e eliminação que atravessam o espaço urbano e a todos nós.

¹¹⁷ A canção utilizada para encerrar o filme documentário é *Ain't got no home* (1956) do cantor negro norte-americano Clarence “Frogman” Henry.

4 BUFONARIA COMO TERRITÓRIO DE CONTAMINAÇÃO E CRIAÇÃO

Ao iniciar o curso de doutoramento, no ano de 2014, uma das questões que mais me instigava transitava pelo desafio de como promover o atravessamento e a articulação entre meu processo de formação como pesquisador e o desenvolvimento de modos de fazer artísticos que fossem ancorados e desestabilizados por dúvidas, desdobramentos e descobertas promovidas pelos movimentos da investigação discursiva.

Sem perder de vista que a pesquisa teórica em arte já se constitui *per se* em uma prática, com suas demandas e modos de fazer próprios enquanto *teoria praticante* (FÉRAL, 2015), finalizei o percurso do mestrado carregando a inquietação de não ter conseguido efetuar um diálogo efetivo entre minha prática artística e meu trabalho como pesquisador.

Vi nascer a investigação desenvolvida no meu curso de mestrado, acerca das dinâmicas transgressivas da linguagem do palhaço, a partir dos desafios e incertezas enfrentados em minha experiência de atuação como palhaço de hospital junto ao *Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso*. Contudo, contraditoriamente, eu concluía a dissertação de mestrado em 2013 afastado a quase um ano da palhaçaria.

Além disso, eu já intuía, mesmo de maneira nebulosa no início da trajetória investigativa do doutorado, que os interesses da minha prática artística apontavam para outros territórios de criação. Talvez contaminado, mesmo sem me dar conta inicialmente, pelas experimentações em bufonaria e provocações de Leo Bassi, artista que partira do campo fascinante da linguagem do palhaço para buscar maneiras outras de estar em contato com seus espectadores, fui percebendo o crescimento da necessidade de deixar que as análises empreendidas nesta pesquisa de doutorado atravessassem a minha carne de artista-pesquisador.

Dessa forma, adentrei o trajeto do curso de doutoramento empenhado em enfrentar este desejo-desafio: transverter a pesquisa que culminaria com a escrita da tese em território de passagens e diálogos produzidos sob a ótica do contágio de fazeres-saberes. Como afirma Fabião (2011, p. 244): “[...] o tipo de

conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, entre corpos, como criação de corpos.”.

Assim, passei a experimentar no meu próprio corpo as forças criadoras suscitadas pelo *corpus* da investigação teórico-analítica, desenvolvido com as obras da bufonaria de Bassi, na tentativa de gerar uma zona de interdependência entre prática teórica e prática artística, sem hierarquização entre os dois campos do saber.

Ressalto que não se trata aqui de igualar estas duas instâncias, pois, como elucida Basbaum (2006), cada uma é possuidora de diferentes sistemas de valoração e legitimação, com suas características, estratégias de visibilidade e camadas de mediação próprias. Mas o esforço nesta pesquisa se constituiu em fazer dialogar a produção artística e a produção teórica em arte reconhecendo diferenças não como pontos de interdição, mas como elementos potencializadores da criação.

Conforme destaca Féral (2015, p.3): “[...] no seio da cultura, os laços entre teoria e prática são objetos de um combate que devemos enfrentar constante e regularmente no âmbito das estruturas nas quais atuamos.”. Nesse sentido, busquei embaralhar as fronteiras entre os dois territórios de criação, indagando como essas passagens poderiam inspirar e problematizar meu trabalho como artista, maneira de escavar espaços para que, na mesma medida, a investigação do campo teórico-analítico se contaminasse e alimentasse pelo meu fazer artístico.

É no âmbito desse enfrentamento que finalizo a presente tese de doutorado promovendo a análise de quatro obras artísticas cuja elaboração somente fora possível a partir e em *con-junto* com esta pesquisa teórico-analítica, em dinâmicas de inter-relação e intervenção entre a realização artística e a interlocução de um corpo teórico que privilegiasse a inoculação de zonas de contágio e emergência de processos no meu percurso de criação.

Estas obras consistem nas ações performativas¹¹⁸ *Entre ovos e medos*, *Que seja doce* e *Fala comigo*, trabalhos cujas primeiras experimentações

¹¹⁸ Opto por nomear estes trabalhos de cunho performativo como *ações*, na perspectiva etimológica deste termo como: acontecimento e/ou evidência de forças e/ou efeito que algo ou alguém (um corpo) exerce sobre outra coisa ou pessoa (outro corpo) – conforme *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: < <https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em 01 jan. 2017.

surgiram ainda no âmbito das disciplinas do curso de doutoramento, em 2014 – obras artísticas cujos modos de fazer foram sendo alterados e profanados através dos anos de pesquisa, abrindo-se de maneira processual a novos usos e entendimentos – bem como a videoperformance *O que a boca já não pode engolir*, criada no ano de 2016, também como desdobramento fundamental à presente investigação.

A escolha destes quatro trabalhos como objeto de análise e finalização da tese surge a partir de um desejo de compartilhamento que é resultante de uma dupla observação. Num âmbito primeiro, entendo que essas obras ativam uma *práxis* que privilegia aberturas éticas a partir da bufonaria, no sentido definido por Agamben (1993) de experiência ética como possibilidade e potência de desestabilização do próprio sujeito. Na perspectiva deste filósofo, o *ethos* é entendido como um hábito, um livre *uso de si*, maneira emergente que não constitui propriedade capaz de determinar ou identificar o ser como essência escondida, mas gera uma impropriedade, um exercício da existência como aquilo que é exposto enquanto falha.

Assim, compartilho estas obras com o leitor através de um exercício laboratorial de seleção e experimentação a partir dos elementos que mais me atravessaram, tanto na instância da pesquisa teórico-prática como na análise de algumas das obras múltiplas de Bassi. Neste capítulo, o processo analítico faz referência a inspirações, movimentos de criação, estudos de caso e, sobretudo, no que estas práticas falham, no que deixam escapar pelas bordas, no que geram de instável e desviante nos fluxos da presente investigação.

Uma vez que o desejo de contágio entre fazeres-saberes se assume como uma espécie de projeto geral da pesquisa, esta tese já nasce inadequada e imprópria, pois não me considero um bufão, nem o desejo ser. Dessa forma, a bufonaria adquire aqui a perspectiva de território de encontro com a

Evito, assim, utilizar o termo performance ao abordar estas obras, uma vez que esta pesquisa parte do encontro de caráter investigativo com o trabalho artístico do bufão Leo Bassi, instaurando a performatividade como chave de leitura possível em contato com a bufonaria que ele desenvolve. Mas, mantendo a clareza de que, nestes anos de pesquisa, não encontrei nenhuma entrevista ou escrito de Bassi em que ele tratasse de seu próprio trabalho à luz da arte da performance. Logo, não mantenho como objetivo desta tese empreender um estudo sobre a *performance art* nem impor seus conceitos às práticas de Bassi, mas criar movimentos de proximidade e distância entre os modos de fazer deste bufão e a performatividade, instaurando, particularmente neste capítulo, uma análise das obras geradas por esta investigação.

alteridade, quando o Outro ora transita pelas práticas artísticas de Bassi, ora pelo corpus teórico-analítico da investigação, bem como pela figura dos participantes das ações ou minhas próprias porções de inesperado colocadas em movimento pela pesquisa.

Como a *práxis* de Bassi carrega uma chamada aos espectadores/participantes, seja no tocante a posicionamentos e visões de mundo, seja pela convocação à realização de ações (como foi visto na missa patólica), não encontrei sentido em desenvolver esta pesquisa sem que meu corpo se deixasse atravessar pelas obras desse bufão, buscando maneiras outras de diálogo com o artista sob análise, modos subjetivos e parciais, por meio da criação artística

Na mesma medida em que Bassi, como observado até aqui, desenvolve um campo expandido à atuação do bufão, afastando-se de possíveis entendimentos tradicionais ou cristalizados sobre a bufonaria¹¹⁹, busco com essas quatro obras ampliar ainda mais as fronteiras sobre esta linguagem, estabelecendo pontos de contato e separação em relação ao trabalho daquele artista.

Ressalto que esses movimentos de expansão surgiram como consequência inevitável da trajetória de pesquisa, não como um desejo de subversão pueril, mas partindo da constatação de que meu interesse de investigação sobre a bufonaria aponta para suas possíveis estratégias como dispositivos de inflamação de desejos e potenciais provocadores.

Conforme destaca Nóbrega (2006, p. 66), sobretudo ao longo do século XX, a história da arte espelha “[...] a história da passagem de um sujeito que percebe o mundo para um sujeito que se percebe no mundo.”. Logo, partindo de uma visão subjetiva, a bufonaria aqui opera como elemento causador de problemas, instabilidades, porosidades, não como técnica de formação atoral ou de treinamento a ser destrinchado ou apreendido, muito menos como ferramenta aplicada funcionalmente para alcançar objetivos cênico-performativos.

¹¹⁹ Não se deve esquecer a lição de Lopes (2001) ao destacar que a bufonaria transcende e subverte as características histriônicas e a excepcionalidade física para presentificar o ser humano em sua complexidade e amoralidade, entendimento que a meu ver se aproxima fortemente das práticas de Leo Bassi.

Assim, a experimentação artística e teórica destas obras assume um viés ético como possibilidade, potência de criação e falha, dialogando *a partir de Bassi, com Bassi* e, ao mesmo tempo, tentando escapar da tentação de criar pelo encontro com sua *práxis* uma “nova” tradição a ser seguida, molde específico no qual corpos e propostas deveriam se encaixar. Portanto, se os modos de fazer de Bassi apontam para um viés desviante sobre a própria figura do bufão, as obras analisadas neste capítulo indicam desvios, fricções e profanações que partem de Bassi, engendrando práticas outras e novos usos sobre as inspirações surgidas na investigação.

Além disso, um segundo ponto que alude à escolha destas quatro obras como objeto de análise pode ser destacado a partir de um dado importante: corroborando minha demanda pessoal por uma produção artística que contaminasse as trilhas do fazer-saber, essas práticas artísticas têm me permitido fluir através das fronteiras (ainda) existentes entre o aparelho institucional acadêmico e os circuitos de arte.

Através de dinâmicas de experimentação, provas empíricas e diálogos entre tentativa e erro, venho ativando, por meio desses trabalhos, movimentos de integração e deslocamento em meu ofício de artista-pesquisador, tanto em relação a acontecimentos do mundo acadêmico (congressos, seminários e colóquios) como a eventos do aparato de arte (mostras, festivais, exposições de artes visuais), campos distintos mas não excludentes.

Logo, a investigação a partir das obras aqui abordadas indica para caminhos que considero como portadores de dinâmicas capazes de impulsionar o trânsito pela interface universidade/sociedade, promovendo, pela arte, desvios, travessias e desalinhos de fronteiras. Conforme indica Basbaum (2006, p. 72, grifo do autor):

[...] trata-se de apostar na presença da arte *a partir* da universidade como um caminho de ação possível – e potente – para os artistas contemporâneos, e então reforçar as possibilidades de intervenção que se abrem.

Esse diálogo, portanto, aponta para a produção de um saber encarnado, quando teorias praticantes e modos de fazer artísticos se contaminam mutuamente e extravasam os muros acadêmicos pela dinamização de

trânsitos e possibilidades de criação, tanto para o campo artístico como para a sociedade e os territórios da construção do conhecimento.

Por fim, cabe ressaltar que este capítulo não mantém como objetivo a criação de um discurso de validação ou legitimação das obras aqui analisadas, mas sua construção aparece como parte necessária do meu processo de produção de conhecimento como artista-pesquisador.

O presente exercício de escrita visa compartilhar experimentações, indicar coordenadas, auxiliar a identificação de problemas e suas possíveis respostas quando, ao dissertar sobre meus processos de criação, mantenho sua elaboração em devir, no movimento propiciado pela reflexão, em deslocamentos ininterruptos entre prática teórica e prática artística. As obras analisadas, portanto, não se constituem em “objetos prontos”, mas assumem o viés efêmero e processual de se constituírem como meros instantes em uma cadeia investigativa.

Dessa forma, invisto esforços na busca por “[...] acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações.” (BASBAUM, 2006, p. 76). Investigando pelo viés teórico-analítico os conceitos extraídos dos procedimentos práticos, remeto-os novamente a uma atualização feita em ação, em dinâmicas de processamento e refração entre obra artística e obra analítica, referências que entendo como necessárias e não excludentes ao campo do saber em artes.

4.1 Ação *Entre ovos e medos*

Pequeno contrato para regras de leitura:

- 1 - Leia o texto a seguir.
- 2 - Faça reflexões e críticas acerca do que leu ou está lendo.
- 3- O descumprimento das regras supracitadas será amplamente respeitado. Contudo, ressalte-se o fato de que, ao se eximir da leitura, sua ausência de produtividade e/ou desinteresse acadêmico foi maior do que a sua curiosidade.

Exerça seu direito de escolha com consciência.

Que mudanças de afetos e dinâmicas internas são geradas no espectador/participante através de uma ação de provocação? O programa performativo *Entre ovos e medos* ou *O Performer agora é Deus*¹²⁰ busca respostas possíveis a essas questões através do contágio entre bufonaria e experiência performativa.

Partindo da premissa de que um espectador/participante será escolhido, ao fim da ação, para receber dois ovos crus estourados em sua cabeça, esta obra transita por noções como comicidade irônica, tensionamentos na relação artista/espectador/participante e desconexões político-performativas, compondo camadas que movimentam a sensação de risco e desafio tanto para mim, criador e mediador da proposição, como àqueles que dela participam.

Com duração de cerca de dez minutos, *Entre ovos e medos* é um jogo programado através de um contrato cujas regras são firmadas na presença dos participantes através da leitura, por parte do artista, das cláusulas contratuais que definem normas de conduta, direitos e obrigações aos participantes¹²¹.

Esta ação foi criada como desdobramento necessário ao entendimento desenvolvido por Bassi do caráter ampliado de sua bufonaria, quando o artista abre mão da presentificação de deformidades corpóreas e instaura a contaminação comportamental e ideológica entre prática artística e a atuação do bufão, gerando experiências cênicas atravessadas pela amoralidade, agressividade e pelo sarcasmo.

Os bufões atacavam as relações de poder e hierarquias, para, através da inversão desses processos, constituir seu “mundo ao revés”, onde as próprias figuras excêntricas tomavam para si o poder de zombar, criticar, manipular e controlar, mesmo que momentaneamente, seus espectadores – o que foi observado na descrição e análise do *modus operandi* de Bassi.

Nesse sentido, *Entre ovos e medos* também não transita pelo âmbito da deformação corpórea, mas antes, investe seu foco na deformidade comportamental, outorgando o direito ao artista à realização de um ato gratuito – a quebra dos ovos em um participante escolhido por mim de maneira

¹²⁰ Ação desenvolvida em 2014 como requisito de admissão da disciplina *Cena e Performance* ministrada pela Profa. Dra. Eleonora Fabião, junto ao PPGAC/UFRJ. O registro videográfico desta obra está no DVD em anexo e no sítio da web: <https://www.youtube.com/watch?v=of_iqLvopj0&t=1s>.

¹²¹ O texto do referido contrato está localizado no primeiro capítulo desta tese.

aleatória e arbitrária – sem que seja estabelecido qualquer sentido ou justificativa a ser definida e apreendida pela instância espectral/participativa.

Buscando tensionar as escolhas dos sujeitos envolvidos e o que as move, a obra investiga até que ponto o grupo está disposto a se entregar ao risco de sofrer com um ato agressivo e desagradável para participar de uma experiência artística.

Um vez que os indivíduos cada vez mais carecem de experiência, campo de afetos e atravessamentos (BONDÍA, 2002), Bassi destaca o desejo que seus espectadores mantêm ao enfrentar suas obras de bufonaria, buscando, na opinião do artista, contato humano, adrenalina, surpresa, excitação, medo: “Minha teoria é que querem viver algo comigo.” (BASSI, 2002b, s/p.).

É nesse âmbito que entendo a dinâmica de criação de *Entre ovos e medos*, visando a investigação de uma obra performativa que seja capaz de gerar experiência pela instauração de medo e surpresa em seus participantes, através da presença do artista em ação. Conforme destaquei no início do primeiro capítulo da tese, essa obra se inspira na noção de programa performativo (FABIÃO, 2011), visando se constituir em fenômeno ativador de experiência pelo processo de afetar e criar corpos para o artista que media a ação e seus participantes, ocasionando a aproximação com ideias como risco, travessia, prova.

Além de seu contágio pelo território de limites instáveis da bufonaria, ressalto que a elaboração desta ação é diretamente inspirada por uma cena do espetáculo *Instintos Ocultos* (2011) em que Bassi, criando uma estratégia de risco e reflexão, declara que vai acertar uma torta de espuma no rosto de um dos espectadores do teatro. Objetivando analisar proximidades e distâncias entre minha ação e a cena que lhe serviu como ponto de partida dialógico, realizarei uma breve descrição do evento produzido por aquele bufão.

Segurando um prato de plástico e um tubo de creme de barbear, Bassi prepara diante de sua assistência uma espécie de torta com a espuma branca, como as que são utilizadas em atuações de palhaços. Empunhando a torta, o artista dança e faz expressões faciais exageradas, enquanto ouve-se o som

metálico de uma guitarra e a voz de Jim Morrison que canta: “*This is the end, my only friend, the end...*”¹²².

Olhando para a plateia, o bufão sentencia: “No teatro, 350 pessoas. Em poucos instantes, ficarão 349 muito felizes. E um: menos. Porque eu quero, em poucos instantes, jogar isto na cara de uma pessoa do público.”¹²³. Pedindo luz na plateia, ele desce do palco para caminhar entre os espectadores e selecionar pessoalmente quem seria o contemplado com a tortada.

Contudo, antes de descer, Bassi dá um conselho aos espectadores, afirmando que, aquele que não quisesse ser o alvo da ação agressiva, deveria agir como se nada fora do normal estivesse acontecendo, sobretudo diante da aproximação do bufão, pois a menor reação ou sinal de medo despertaria nele a vontade de jogar a torta de espuma no rosto do indivíduo. De modo soturno, ele completa: “Gosto muito de descobrir medo no público. E quando descubro a pessoa que tem muito medo... Eu me excito.”

Tendo descido do palco, ele caminha de maneira calma entre os espectadores, o que aumenta ainda mais a tensão da plateia. O silêncio parece congelar a atmosfera do espaço teatral, sendo rompido apenas por alguns risos nervosos que ecoam em determinados pontos da assistência. E assim, o bufão segue jogando com instintos e sensorialidades múltiplas.

Uma vez que o teatro estava com a lotação esgotada, havia muita gente sentada no balcão, localizado no segundo andar do edifício teatral. Então, quando o bufão sai do campo de visão dos espectadores sentados no andar superior, chegando a uma parte da plateia em que não podia ser visto por eles, ele incita rapidamente que as fileiras do primeiro andar do teatro começassem a gritar, como se a tortada fora dada. Ele faz essa dinâmica por duas vezes, gerando risos, palmas e gritos da assistência do andar de baixo.

Ao retornar à área próxima ao palco, o bufão diz à plateia de cima que algo terrível acontecera. Ironicamente, Bassi esclarece que tudo não passara de uma brincadeira inocente, ressaltando que pedira apenas que a assistência

¹²² “Este é o fim, meu único amigo, o fim...”. Tradução minha a partir do verso da música *The End* do grupo de rock norte-americano *The Doors*, banda musical conhecida pelas letras controversas e ações provocadoras de seus membros, que ocasionariam diversas passagens pela polícia, até a morte prematura de seu vocalista Jim Morrison em 1971. Maiores informações no site oficial do grupo: <<https://thedoors.com/>>. Acesso em 25 out. 2017.

¹²³ Fala de Bassi durante a cena.

risse. Mas, segundo ele, como os espectadores são iguais em todas as partes do mundo e não prestam, todos gritaram intensamente, na esperança de que algum espectador do segundo andar se debruçasse sobre a mureta de proteção, tentando ver o que acontecia lá embaixo, e acabasse por se desequilibrar e cair. E ele conclui a cena sentenciando: “Público filho da puta...”.

Fiquei fascinado, como artista-pesquisador e espectador, pela maneira como Bassi conseguira mobilizar um teatro lotado, mantendo cerca de trezentos observadores atentos a seus movimentos e falas. Criando tensão e ansiedade em (nós) sua assistência, através de elementos muito simples, apenas com um prato de plástico e um recipiente de espuma de barbear, atrelados a sua presença cênica, aquele bufão conseguia produzir um jogo de medo quase infantil, pelo receio de ser você o escolhido como alvo da torta de espuma. Ao mesmo tempo, havia a grande curiosidade de presenciar e participar da cena até a sua finalização. Durante a caminhada de Bassi próximo aos espectadores, ao meu lado uma jovem desabafava em tom apavorado para sua acompanhante: “– Vou ser eu, eu tenho certeza, vou ser eu!”. O mesmo tipo de pensamento e insegurança que eu também nutria internamente.

De maneira meticulosa e apurada, ele ia ampliando a tensão e a sensação de risco provocadas por suas ações, na medida em que seus espectadores não podiam prever os limites do que ele seria capaz de fazer, sensação que eu experimentava estupefato diante de seus ritos de medo e excitação. E, a cada passo, ele abria mais espaço para dúvidas inquietantes, como: Até onde vão seus atos? E se eu for o espectador escolhido para levar a torta no rosto? Devo agir de maneira “natural” para não denotar o medo que estou sentindo ou devo fugir antes que o pior aconteça?

Por outro lado, ao finalizar a cena instigando a assistência ao fingimento de ter presenciado o momento em que teria sido jogada a torta, Bassi consegue inverter a dinâmica provocativa, pois, mesmo sem abrir mão do controle sobre a execução cênica, ele oferece aos espectadores do primeiro andar do teatro o poder e a possibilidade de eles também provocarem e enganarem a plateia do andar de cima, poder que é prontamente exercido pelos participantes da experiência cênica.

Entre gritos, risos e aplausos, grande parte da instância espectral assume, por instantes, a condução do jogo de provocação, recaindo, ao mesmo tempo, em uma espécie de armadilha que o bufão estabelece para destacar os *instintos ocultos* do espectador/participante, apontando para uma dinâmica que tem um viés de perversidade, que se dá no grupo e pelo grupo.

Bassi divide com a plateia, assim, a responsabilidade e a vontade de instauração de um fenômeno permeado pela bufonaria, pois, se por um lado, as ações do bufão causam medo e surpresa na assistência, esta rapidamente toma pra si o desejo de também experimentar o protagonismo do mesmo tipo de jogo provocativo com seus semelhantes. Essa operação destaca como o espectador (cada um de nós) pode sentir prazer ao instigar e desafiar o outro.

Uma vez que, o espelho invertido da bufonaria reflete as porções obscuras das relações humanas, nesse processo não existem instâncias resguardadas, embaralhando noções como “bem” e “mal” em uma configuração amoral, pois cada sujeito pode ser vítima e algoz de movimentos de opressão, mesmo que esta nasça de um jogo aparentemente ingênuo, como o de uma parte da plateia enganando a outra, brincadeira cruel que coloca em fricção as pequenas e grandes contradições dos indivíduos.

Dessa forma, inspirado por esta cena, sobretudo pelo percurso que Bassi consegue instaurar para gerar insegurança em seus espectadores, resolvi experimentar a criação de meu próprio rito performativo de medo e provocação. Nesse contexto, desperta meu interesse esse modo de atuar da bufonaria capaz de construir situações enganosas ou mesmo manipuladoras da percepção da audiência para produzir reflexões e sensações, dinâmica que aponta, também, para uma cena permeada por intensidades de afecção.

Além disso, apesar de contaminada por desejos e camadas de entendimento, destaco que, em meu processo criador, o objetivo desta ação não se dá pela vontade de transmitir mensagem ou sentido claro, mas, ao contrário, visa deixar que a produção de temor no participante seja permeada pela gratuidade ambígua, pela falta de sentido determinável, fator que me gera interesse como possibilidade de escape às dinâmicas racionais e utilitaristas que tantas vezes me atravessam. Porque gerar medo? Para quê? Qual é o

sentido desta ação? – são perguntas que me fiz em diversos momentos e que hoje se constituem como referencial ao qual sinto necessidade de me afastar.

Mantendo como foco principal a produção de tensão e insegurança nos espectadores/participantes, atrelei à minha criação alguns âmbitos críticos acerca de problemáticas que percebo atravessarem o trabalho artístico daquele bufão, como os territórios da disciplina, do controle e as ideias de aparente autonomia e liberação.

Segundo Deleuze (1999), a sociedade ocidental vive entre os resquícios de enclausuramento das sociedades disciplinares apontados pela perspectiva foucaultiana, sob a égide das forças institucionais (prisões, escolas, hospitais) e as dinâmicas do que o pensamento deleuzeano denominaria como *sociedades de controle*, onde as estruturas de poder que incidem sobre os sujeitos operam sua dominação por meio da diluição dos meios de clausura. Estes mecanismos de controle seriam inoculados nos sujeitos, muitas vezes, sem que nos percebamos no interior desse processo. As sociedades de controle oferecem, portanto, a sensação ilusória de liberdade, como se diante de nós se abrisse um leque de opções a escolher, e realmente se abrem, mas estas escolhas desejantes já nascem cooptadas, monitoradas e guiadas.

É também nesse âmbito de reflexão que se insere *Entre ovos e medos*, quando ela visa constituir uma lente de aumento sobre a questão da disciplina e do controle. Aqui são determinadas opções de participação e modos de comportamento aos indivíduos, através de regras meticulosamente estipuladas, fator que é ampliado pelo dispositivo de monitoramento da câmera de vídeo que realiza a captação em imagens de toda a ação.

Inspirado pela corrosão sarcástica do bufão, capaz de atuar em relação com a alteridade e, ao mesmo tempo, vetorizar em sua figura ambígua as forças de desestabilização cênica, o subtítulo da ação sob análise (e que também é lido por mim no início da realização da obra) é constituído pela presunçosa afirmação *O performer agora é Deus* – referência que visa reforçar que o artista aqui é quem ditará as regras do dispositivo¹²⁴, mesmo que isso implique em contrariar ou ameaçar o participante.

¹²⁴ Não por acaso utilizo o termo dispositivo como uma das camadas de entendimento a esta obra, apontando para a perspectiva de dispositivo desenvolvida por Agamben (2009)

E assim se inicia a ação, através da declaração irônica trazida pela cláusula primeira do contrato: O artista está presente. A presença aqui sendo entendida como a configuração que ocasionará riscos, deslocamentos de sentido, materialização do controle, exercício de poder sobre os participantes.

No momento seguinte, executo a quebra de dois ovos crus na parte superior de minha cabeça, recebendo em meu corpo sua materialidade residual. A sujidade liquefeita e amarelada dos alimentos escorre por meu rosto, cabelo, nuca, tórax, manchando a blusa branca que visto, chegando a pingar sobre o chão.



como mecanismo associado às instâncias da captura, determinação e controle de gestos, condutas, opiniões e discursos.

Figuras 17 e 18 – *Entre ovos e medos* na Mostra Esforços #2 (2016).
Autor: Francisco Costa.

Dessa forma, realizo a inversão brusca dessa figura hierarquicamente superior do artista-Deus, através de uma operação de rebaixamento gerada pelo estourar dos dois ovos. Como foi visto em Bakhtin (2010), o rebaixamento é um dos princípios da visão de mundo grotesca, presentificado no corpo pela transferência de ideais elevados e abstratos à materialidade corpórea, num fluxo de intensidades ligado à dubiedade de sentidos. Rebaixar é processo de comunhão com o baixo, em perspectivas ambivalentes de vida e morte, quando a degradação tem sua perspectiva destrutiva associada a um caráter positivo e regenerador, pois o corpo que se degenera é o mesmo que serve de substrato vital. Logo, o rebaixamento grotesco carrega consigo dinâmicas de instabilidade e inversão de estruturas, privilegiando o caos e a desordem perante a normatividade.

Nesse âmbito, retirando temporariamente a minha figura do patamar distanciado e superior de artista que guia e impõe as normas da ação, o gesto de quebrar dois ovos crus em minha cabeça assume a perspectiva grotesca que outrora fora desempenhada pelos excrementos como elementos utilizados para zombar e ridicularizar. Ainda segundo Bakhtin (2010), as imagens das excrescências e dejetos são, na mesma medida, dedicadas à fertilidade e à humilhação cômica, caminho intermediário entre a vitalidade e o corpo morto em degeneração. Em suas palavras:

Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades naturais é a matéria e o princípio corporal *cômicos* por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime. É isso que explica o seu papel tão importante no folclore cômico [...], assim como nas expressões degradantes correntes na linguagem familiar. (BAKHTIN, 2010, p. 130-131. Grifos do autor).

Neste sentido degradante e revigorante das forças populares, têm ocorrido inúmeras situações em que manifestantes atiram ovos em figuras

públicas, particularmente em ocupantes de cargos políticos¹²⁵. São gerados, assim, eventos ridículos e, ao mesmo tempo, agressivos, dotados, de maneira ambivalente, de um cunho expurgatório e renovador ao romper com a suposta imponência normativa a que aludem os cargos de poder.

Ao estourar os ovos em meu corpo, realizo a suposta inversão e o rebaixamento degradante da minha autoridade. Enquanto os detritos viscosos do alimento escorrem por minha cabeça, rosto e indumentária, destaco aos participantes, esclarecendo de maneira séria: os ovos são reais.

A redundância entre esta afirmação, dita com ar de seriedade, e o ato da quebra dos ovos, ocasionando sua evidente sujeira residual, gera um momento cômico que costuma provocar o riso dos participantes – o que pode ser explicado pelo inesperado da informação redundante, bem como pelo contraste entre a seriedade e a minha figura degradada.

Contudo, este instante de comicidade será rompido pela cláusula contratual seguinte, quando ressalto o objetivo do dispositivo: repetir o gesto de quebrar dois ovos crus, mas, desta vez, o alvo será a cabeça de um dos espectadores/participantes. Dessa forma, realizo novamente a inversão da estrutura normativa do contrato, reassumindo o centro de poder e o controle sobre ação.

Conforme destaquei na abertura do primeiro capítulo da tese, a investigação acerca da provocação cênico-performativa em intercruzamento com a bufonaria me conduziu até a definição de corpo desenvolvida por Deleuze (2002) em seu diálogo com Espinosa¹²⁶, apontando para a questão: que mudanças de afetos e velocidades internas poderiam ser geradas na corporeidade do participante a partir do medo e do risco ocasionado pela provocação de um possível ato de rebaixamento?

Assim, o ato rebaixador de me sujar com os ovos – e as imagens que ele pode evocar, como humilhação, violência, zombaria – visa instaurar um

¹²⁵ Um exemplo deste tipo de ocorrência aconteceu quando João Doria, atual prefeito da cidade de São Paulo pelo PSDB, recebeu um ovo cru em sua cabeça ao ser recebido por manifestantes em Salvador, no mês de agosto de 2017. Informações em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,doria-e-atingido-por-ovo-em-salvador,70001927800>>. Acesso em nov. 2017.

¹²⁶ Entendimento de que um corpo é definido tanto por relações de velocidades diferentes entre as partículas que o compõem, como por seu poder de afetar e ser afetado, pelos afetos de que é capaz de instaurar e ser atravessado.

duplo viés: garantir ao participante que os ovos estão crus e não são de brinquedo, pela surpresa e o choque do real gerado por sua quebra inesperada e agressiva; e, sobretudo, potencializar sobre a instância participativa a tensão diante das possíveis imagens evocadas pelo rebaixamento e a possibilidade de ser também alvo do mesmo tipo de ato violento e desagradável.

A escolha do elemento ovo surgiu em contato com outro trabalho de Bassi, a partir de uma cena em que ele jogava ovos sobre a assistência, que reagia em alvoroço até perceber que as cascas estavam vazias¹²⁷. Este alimento se adequava com exatidão ao meu intuito de conseguir produzir sujeira e rebaixamento em meu próprio corpo, através dos ovos cheios, e, concomitantemente, abria a possibilidade de que este elemento pudesse ser esvaziado, uma vez que me interessa mais os afetos gerados pelo processo de provocação e medo do participante, diante da possibilidade de ser um alvo iminente, do que sujar efetivamente quem quer que seja.

Na continuação da ação, mais uma vez de maneira irônica, concedo “gentilmente” duas opções de participação aos demais: retirar-se da sala onde a ação está sendo realizada (durante a contagem do número um ao sessenta feita por mim), desistindo da participação e abrindo mão de presenciar o final da ação; ou, ao contrário, permanecer no local, assumindo a condição de vítima potencial dos ovos.

Assim, este programa consiste na leitura de um contrato unilateral, que prevê direitos e obrigações somente aos participantes, cuja aceitação de seu conjunto de regras implica na possibilidade de o participante, caso deseje participar da ação até a sua finalização, ser objeto de um ato de rebaixamento, presentificado pela quebra de dois ovos supostamente reais.

Além da condição de ser vítima da sujeira ao sabor da decisão arbitrária do artista, este contrato coloca o participante diante de outras provocações que indicam como agir e como se comportar, pondo em jogo a sua autonomia e as suas escolhas de participação. O contrato traz algumas orientações de conduta àqueles que desejem prosseguir até o fim da ação e não desejem ser alvo dos ovos, como: não reagir à aproximação do artista, agindo de maneira controlada, sem movimentos bruscos (internos ou externos), nem indícios de

¹²⁷Cena do espetáculo *Utopia*, apresentado na cidade do Rio de Janeiro, em 2010.

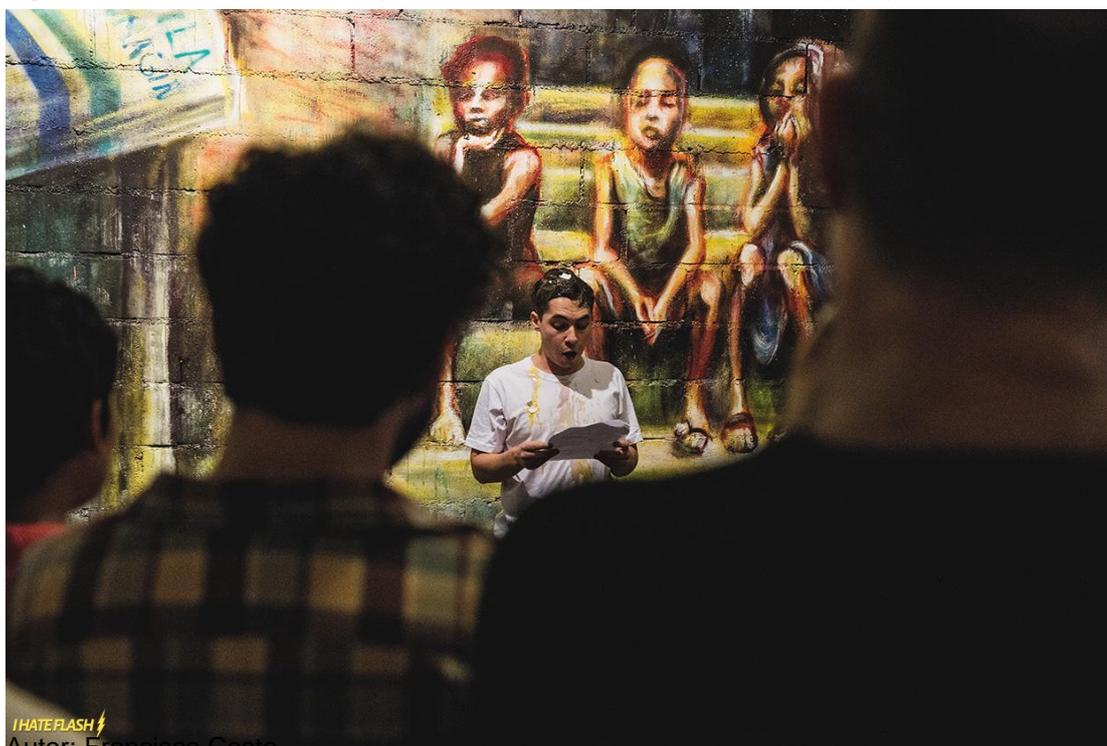
ansiedade/medo/indignação/transgressão às regras contratuais; evitar o estabelecimento de contato visual com o artista buscando simpatia, cumplicidade ou relações superficiais de qualquer ordem.

Aqui há uma alusão clara à ironia discursiva de Bassi, quando, por exemplo, na cena da torta, o bufão determina que as pessoas não deveriam demonstrar medo diante dele, o que ocasionaria seu ímpeto de jogar a torta de espuma.

A opção pela criação de uma dramaturgia de ordem contratual busca a intensificação de um território híbrido entre disciplina e controle. Segui, assim, uma estratégia de apropriação de um dos mecanismos mais utilizados pelos ordenamentos jurídicos como forma de produzir um conjunto de regras absurdas e, ao mesmo tempo, provocar o espectador em suas escolhas.

Utilizando expressões do campo jurídico – como, por exemplo, “é facultado ao participante”, “anuência tácita do sujeito às regras”, “você estará outorgando o direito ao artista” e “a nudez dos participantes também está autorizada – desde que realizada durante a contagem” – o texto da ação busca realizar, através de sua criação discursiva, uma operação de citação paródica sobre os mecanismos contratuais, apropriando-se por meio da zombaria de suas convenções formais e conteudísticas, na medida em que a linguagem aqui serve ao estabelecimento de normas incongruentes a serem seguidas.

Figura 19 – Leitura do contrato performativo de *Entre ovos e medos* (2016).



Parodiando termos jurídicos, as cláusulas deste contrato bufo – em sua capacidade de espelhar o mundo de maneira invertida – objetivam se transverter em substrato a processos provocativos e críticos. Apontando, pela intertextualidade, às dimensões disciplinares e controladoras que vivemos cotidianamente, esta ação tenta exhibir os objetos parodiados (disciplina e controle) em novos usos e nuances, destacados pelo excesso provocativo.

Dessa maneira, a fórmula contratual aqui põe em fricção seus vínculos com a seriedade e o exagero sarcástico, na busca pelo deslocamento de sentidos e a contaminação entre experiência crítica, provocação, o ridículo e a incongruência das instâncias reguladoras de comportamentos.

Todavia, como destacaria Agamben (2007) acerca da paródia, o pré-texto parodiado nesta ação ainda conserva resquícios de seu âmbito sério, o que expande noções como distinção hierárquica (entre aquele que dita as normas e aqueles que as obedecem) e o lugar de poder instaurado pela figura que detém, ou se outorga, as forças do controle e da disciplina.

Logo, esta ação envolve um misto instável entre normatização e produção de ironia sobre os mesmos processos que a compõe, envolvendo regras e supostas aberturas à participação, instâncias que também são controladas. Revelando, através do discurso, suas próprias etapas de execução, visa a intensificação da experiência do agora e do que virá em seguida.

Criando um jogo normativo que instaura um espaço de disciplina dentro dos muros da sala fechada em que se realiza, esta ação opera sobre quem permanece em seu interior mas, também, sobre quem opta por dela sair, uma vez que a suposta liberdade de se evadir do local também está prevista como determinação de conduta.

Ressalto que nas seis oportunidades em que a ação foi realizada (uma quando de sua criação e cinco vezes em eventos acadêmicos e de arte), nenhum participante rompeu com as regras do dispositivo, buscando formas outras de participação ou ação, fato que me parece indicar tanto a eficiência do jogo proposto como a tendência (nossa) em primar pela obediência de normas de conduta.

Seria leviano de minha parte apontar os motivos que levam os participantes a se enquadrar nas regras do dispositivo – Respeito à criação? Constrangimento? Curiosidade? Envolvimento pelo jogo? Falta de autonomia? - mas, o fato é que, até o presente momento, todos os participantes têm agido em conformidade com as normas provocativas, comportando-se de maneira “adequada”, sem desvios, dentro dos parâmetros estipulados pelo contrato.

Além disso, a partir da enunciação provocadora de que a saída da sala seria amplamente respeitada, porém, na mesma medida, indicaria que o medo do participante foi maior que a sua curiosidade (o que é uma falácia, uma vez que infindáveis motivos podem levar o participante a sair), inúmeras pessoas após a finalização da ação têm narrado que o local exterior à sala acaba se tornando um espaço de justificativas, quando os participantes tentam esclarecer aos demais os reais motivos de terem desistido de sua participação.

Outro fato que me chama a atenção é que, nas seis vezes em que a ação foi realizada, mesmo em locais em que as pessoas aparentemente não se conheciam, em cada evento ocorre de um ou mais participantes retirarem suas vestimentas, ficando em trajes íntimos. Embora a nudez seja uma possibilidade prevista em uma das cláusulas contratuais para aquele que não deseje sujar sua roupa, fico com a questão se, ao retirar suas vestes, não haveria aqui uma dimensão narcísica do participante, no sentido do desejo de ir mais fundo na proposta da ação, ao se sentir mais imerso na sensação da produção de acontecimento, na busca pela experiência e que ela se prolongue até o final da obra.

Este é um fator que desejo, ainda, ampliar no processo de criação desta ação, pois, cada vez mais se constitui como um foco de interesse ao meu trabalho artístico inspirado na bufonaria a possibilidade de instigar o desejo de relação e interação do participante para revelar de maneira instável como essa interatividade pode ser superficial ou mesmo narcísica.

Cabe ainda destacar que, apesar de tanto a cena da torta de Bassi, como a minha ação, terminarem sem que os espectadores/participantes sejam de fato alvejados pelos alimentos, estes dois eventos apresentam finais bem distintos. A cena do bufão é concluída pela constatação construída por ele de que o espectador (ou seria, em última instância, a humanidade?) não vale

muita coisa, pois extrai prazer e diversão do ato de provocar e prejudicar seus iguais.

Já a obra *Entre ovos e medos* é finalizada por um viés de integração provocada por meio das escolhas, tanto em relação ao grupo que decide continuar no interior da sala, passando pela mesma experiência de tensão e insegurança, como no grupo que assume a desistência em seguir no dispositivo, harmonizado no exercício de sua aparente autonomia.

Nesse contexto, desperta meu interesse a dupla frustração aqui produzida pelo rompimento das expectativas dos participantes: seja naqueles que desistem da participação, retirando-se da sala que permanecerá fechada, o que impede que eles possam observar a conclusão da ação enquanto se mantém a salvo da quebra dos ovos; seja naqueles que encaram o desafio de permanecer no local e se dão conta, por fim, de que aquela tensão que acabaram de passar, sem saber se seriam os escolhidos pelo ato de rebaixamento, fora em vão, pois os ovos quebrados na conclusão estavam vazios desde o início.

Logo, este dispositivo performativo estabelece que a participação implica em risco, e a desistência da participação gera a exclusão do jogo, ou seja, nenhuma das duas opções de escolha está resguardada de perdas. Nesse contexto, busco exercitar uma das principais estratégias observadas na atuação de Bassi, a construção de um rito que conduz o participante a um determinado tipo de atmosfera ou entendimento, para, logo em seguida, romper as suas estruturas, revelando que a instância participativa estava sendo vítima de uma armadilha, sendo enganada desde o início da ação, o que denota novamente a detenção do poder e do controle encerrada em minha figura.

Assim, observo que esta ação busca estabelecer um processo de intervenção sobre a percepção dos participantes mais do que gerar interação, pois, segundo Goffman (2007), a experiência interativa pode ser associada a uma influência recíproca, quando indivíduos agem uns sobre os outros, estando em presença física imediata.

Embora seja possível relativizar a ideia da presença física na noção trazida acima, uma vez que sejam lembrados experimentos interativos de

âmbito virtual, a questão da reciprocidade me ajuda a pensar que esta ação não consiste em dinâmicas interativas, pois, enquanto mediador do experimento, a minha figura permanece durante todo o tempo da obra como detentora das rédeas do controle, não havendo espaço para a reciprocidade de afetos.

Assim como apontei no capítulo anterior, como uma crítica em relação às práticas artísticas de Bassi, no tocante à manutenção do poder de controle por parte do artista, é possível realizar o mesmo tipo de análise sobre *Entre ovos e medos*, ação que parodia as estruturas normativas mas não abre falhas ou lacunas que façam emergir linhas de fuga capazes de subverter este viés totalizador.

A própria dinâmica de *eficiência* deste dispositivo parte do pressuposto de que os participantes se deixarão conduzir pelas regras contratuais, viés que assume um caráter funcional ao estímulo provocador, pois, se algum participante resolvesse explodir as cláusulas do contrato, operando desvios sobre ele, talvez a ação não fosse concluída, o que produziria camadas outras à obra. Logo, um grande risco enfrentado por esta ação reside no fato de que, na contramão da criação de exercícios de heterogeneidade, ela acabe por gerar mais sujeição aos seus participantes.

Embora eu inicie a ação com um gesto de rebaixamento sobre meu corpo, por exemplo, este ato acaba servindo apenas para reforçar o meu controle sobre os participantes. Como já afirmei, até a escolha da não participação também é prevista pela instância normativa.

Voltando ao pensamento de Lepecki (2012), esta ação me parece, neste momento da investigação, instaurar certa fantasia policial que incide sobre a circulação dos participantes, tanto em relação aos que ficam quanto aos que saem da sala, como criação de espaço consensual sem acidentes ou rachaduras.

Falta aqui a criação de aberturas que mobilizem a tomada de decisões outras pelos participantes, sem que estes vazios sejam denegados ou recalçados, mas potencializados como falhas da eficiência através das quais poderia surgir o sujeito político – no sentido conferido ao político por Rancière

(1996) como criação de outros possíveis diante dos instrumentos de controle e dominação.

Talvez o próximo passo ao processo de criação da obra aponte para aberturas em relação ao poder de controle que eu exerço durante a ação, permitindo que esses vazios atravessem a ação, na instauração de uma experiência que privilegie mais a mediação do evento do que o seu controle.

Intuo que a abertura a essas camadas outras, pelo desafio da interação e do antagonismo trazidos pela alteridade, poderão gerar um movimento inverso à ação, no sentido de eu também poder ser desestabilizado pela imprevisibilidade do outro. Como instaurar essa porosidade no interior da obra, sem perder seu caráter provocador de medo e surpresa, ainda resta como um mistério para mim.

É inegável, assim, a importância do procedimento analítico propiciado por este capítulo, à luz das discussões disparadas pela presente tese, presentificando questões e instabilidades em minha investigação que objetivam instaurar um fenômeno cênico capaz de criar corpo e fazer mover tanto o meu território de artista-pesquisador como os (futuros) participantes desta ação.

Diante do risco do embotamento cotidiano dos sentidos e do embate corpo a corpo sobre os dispositivos de poder e controle, a experiência de realização e análise de *Entre ovos e medos* tem demonstrado, cada vez mais, os seus êxitos e falhas como ação, bem como a contundência e os curtos-circuitos que a buforaria pode privilegiar, enquanto campo de conhecimento teórico-prático, nos processos da criação performativa.

*Esta ação foi realizada nos eventos:

XVII Colóquio PPGAC/UNIRIO, outubro de 2017, Rio de Janeiro, RJ.

7º Seminário de Pesquisas em Andamento - SPA/USP, setembro de 2017, São Paulo, SP.

IX Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), 2016, Uberlândia, MG.

Esforços #2 – Mostra de Performances, maio de 2016, Rio de Janeiro, RJ.

Evento Corpo, Política e Contemporaneidade, julho de 2015, Porto Alegre, RS.

4.2 Ação *Que seja doce*

Que seja doce

Ingredientes materiais:

- um bolo confeitado;
- uma espátula de corte;
- chapéus azuis de festa de aniversário infantil;
- pratos de plástico azuis;
- guardanapos azuis;
- uma foto emoldurada do artista quando criança;
- uma vela de aniversário *palito/estrela de prata* (daquelas que soltam faíscas);
- um saco com cerca de dois quilos de areia e pedras.

Modo de preparo:

Adentrar o espaço onde estão os participantes. Preparar o espaço para a ação-festa, colocando sobre a mesa: o bolo confeitado, pratinhos plásticos de festa e guardanapos, ambos na cor azul, chapéus de comemoração infantil também na cor azul, uma foto emoldurada de um *eu-criança*, com cerca de cinco anos de idade. Após a arrumação, perguntar aos participantes: “– Quem quer bolo?”. A cada pratinho distribuído, olhar nos olhos do participante e desejar: “Que seja doce.”. Ler trecho de texto sobre a infância. Cortar um pedaço suculento do bolo. Perguntar quem deseja comer o primeiro pedaço. Escolher o participante que ganhará a fatia inicial do bolo. Antes de entregar o alimento, pedir que cada participante, ao acender da vela de aniversário, pense no desejo mais doce que queira concretizar. *Pense naquele sonho que você quer realizar.* Acender a vela. Enquanto o artefato incandescente solta suas faíscas, despejar um saco de dois quilos de areia e pedras sobre o bolo e os objetos da mesa.

Sobre a ruína arenosa, colocar uma folha de papel com a inscrição: “CONEXÃO: NÃO É TÃO SIMPLES”.

Ritual atravessado por fragmentos de memória e sensações de (des)pertencimento, a presente ação surge como investigação performativa a partir de um duplo viés de criação. Num âmbito primeiro, esta obra objetiva problematizar a nossa vontade de estar em integração com a coletividade, demanda muitas vezes atingida de maneira superficial a partir da carência nossa pelo encontro e a busca desenfreada pela sensação de pertencimento, mesmo que efêmero, a um grupo – temática surgida neste estudo, particularmente, quando da análise do *Bassibus*.

Por outro lado, esta ação se constitui como uma resposta possível à provocação lançada por Bassi ao final de *Instintos Ocultos*, quando ele compartilha com os espectadores que muitos críticos destacam a falta de “poesia” e doçura dos bufões, para declarar em seguida: “Quero mostrar a meu querido público a doçura dos bufões.” – momento em que o artista despeja quatro litros de mel sobre o próprio corpo e termina o espetáculo coberto de penas, como um homem-pombo.

Dessa forma, transfiro as afirmações sarcásticas daquele bufão para o campo desta investigação, assumindo-as como um chamado à criação através do enfrentamento da questão: Como poderiam ser presentificadas a delicadeza e a doçura através de um rito contaminado pela bufonaria? E assim foi sendo criada e experimentada a obra sob análise¹²⁸.

A ação começou a ganhar corpo a partir do meu estudo teórico sobre a arte relacional, desenvolvida por Bourriaud (2009) em sua coletânea de ensaios que esboçam um panorama de práticas artísticas que teriam caracterizado a década de 1990. Como falei brevemente no capítulo anterior, a *estética relacional* configura um modo de fazer que estimula, a partir de determinados trabalhos artísticos, a produção de relações e encontros intersubjetivos cuja significação é elaborada coletivamente.

¹²⁸ A primeira experimentação desta obra foi realizada em 2014, como um dos requisitos de admissão à disciplina *Arte relacional como (r)evolução dos afetos* ministrada pela Profa. Dra. Tania Alice junto ao PPGAC/UNIRIO. O registro videográfico desta ação se encontra no DVD em anexo e no sítio da web: < <https://www.youtube.com/watch?v=xVWmcB5u-CU&feature=youtu.be>> com o nome *Que seja doce – Esforços #2*.

A dimensão relacional estaria ligada à criação de zonas de interação e convívio, promovendo, pela experiencição artística coletiva, a integração dos indivíduos em comunidades e grupos sociais temporários, por meio de ligações efêmeras e aberturas de passagens a vínculos sociais que escapem à padronização capitalista.

Ainda de acordo com Bourriaud (2009), abordar a arte em seu viés relacional implica em falar menos de “formas artísticas” e mais em formações, uma vez que essas práticas não gerariam objetos fechados em si mesmos, mas constituiriam obras cujos contornos se dão através de encontros fortuitos, na imprevisibilidade entre a proposição artística e sua relação com os sujeitos que dela participam, resultado de intermináveis negociações e jogos de interação humana. Nesse contexto, a intersubjetividade não seria atinente apenas ao campo da recepção destas obras, mas se instauraria enquanto condição primeira a determinadas práticas artísticas, gerando discursividades transitivas e inacabadas.

Objetivando criar uma base de sustentação a suas investigações, o autor supracitado empreende a análise de alguns trabalhos artísticos que seriam capazes de gerar uma temporalidade comunitária entre seus participantes. Entre os exemplos trazidos pelo autor, minha atenção foi despertada pelas práticas que giravam em torno do compartilhamento de elementos de cunho alimentar (comidas e bebidas), como modos de elaboração, segundo Bourriaud (2009), de uma experiência de sociabilidade heterogênea¹²⁹.

Assim, revelou-se meu interesse inicial em realizar uma ação cujo programa fosse articulado em torno de um alimento a ser servido aos participantes, investigando como essa prática poderia gerar perturbação, além de problematizar a suposta dimensão convivial desse tipo de obra artística.

¹²⁹ Entre os artistas identificados por Bourriaud (2009) como criadores de obras que transitam pela estética relacional – e que incluem alimentos em seus processos artísticos – estão o premiado argentino-tailandês Rirkrit Tiravanija, que desenvolve instalações e obras ambientais em que os participantes podem cozinhar e comer dentro da galeria, fazer chá, deitar, como na obra *Untitled (Free)*, realizada em Nova Iorque, EUA, em 1992; a inglesa Angela Bulloch, que constrói em Paris uma área de convivência na forma de bar onde os participantes podiam se sentar, beber e ouvir música, na obra *An old song and a new drink* (1993); e a também inglesa Georgina Starr, que, em 1993, realizara em Paris a exposição *Restaurant*, quando os participantes eram convidados a jantar em um restaurante enquanto ouviam textos sobre a sensação de angústia da artista ao jantar sozinha

A escolha de utilizar um bolo confeitado surgiu em seguida, ao imaginar que elemento doce – uma vez que a ideia da doçura do bufão me perseguia – poderia instaurar o envolvimento dos participantes através da excitação de seu apetite, despertando o desejo de degustação através de uma constituição imagética e material que parecesse saborosa e tentadora.

As noções sobre a estética relacional defendidas por Bourriaud (2009) têm sido alvo de diversos questionamentos nos circuitos de arte, em inúmeras reflexões particularmente desenvolvidas pela crítica inglesa Claire Bishop. Bishop (2004) ressalta que a noção de participação do espectador a partir de obras artísticas não é uma demanda inovadora dentro da história da arte, como defende Bourriaud, uma vez que a busca por formas de interação podia ser observada em diversas práticas como a arte da performance, na década de 1970, o desenvolvimento dos *happenings* ou as instruções do grupo Fluxus.

Além disso, Bishop (2004) questiona como, em diversas das obras citadas por Bourriaud, a dimensão colaborativa dos trabalhos considerados como relacionais implica menos em uma perspectiva democrática e emancipatória, e mais em uma dinâmica egocêntrica dos artistas que os criaram, abordando apenas os próprios interesses de seus criadores em detrimento da produção efetiva de uma experiência artística compartilhada.

A autora mencionada também ressalta o fato de que o grau de abertura propagada por essas práticas artísticas colaborativas, onde o sentido da obra só se daria através da interatividade, acaba por se restringir, na visão de Bourriaud, a obras que requerem uma interação literal com os participantes. Este entendimento, segundo ela, seria uma má interpretação do sentido de *obra aberta* defendida por Umberto Eco, pois todo trabalho artístico implicaria em aberturas potenciais a partir da gama ilimitada de leituras que pode propiciar.

Ademais, a provocação crítica de Bishop (2004) aborda dois pontos cruciais acerca da chamada arte relacional, questões que são de grande interesse a esta investigação. Por um lado, a autora problematiza qual seria a qualidade das relações geradas pelos encontros intersubjetivos propiciados por estas obras, indagando que tipos de relações são criadas, para quem e porque, noções que não são desenvolvidas por Bourriaud (2009).

Em outra medida, ao realizar a defesa de sua estética relacional, Bourriaud (2009) afirma a perspectiva democrática desses tipos de obras ao gerar diálogo e interação entre sujeitos, constituindo comunidades temporárias e microutopias entre os participantes. Contudo, Bishop (2004) salienta, enquanto condições ao pleno exercício da esfera pública e democrática, a existência de conflitos, divisões e instabilidades intersubjetivas, quando as fronteiras políticas estariam em constante debate e processo de estabelecimento. Assim, as obras destacadas como pertencentes à estética relacional estariam muito confortavelmente adequadas através de sua construção comunitária, sem fricções entre os sujeitos, perspectiva que parece bastante idealizada e afastada do viés político que Bishop (2004) denomina como *antagonismo*.

A concepção antagônica seria fundamental para evitar que uma sociedade recaísse nos abismos do totalitarismo, uma vez que o antagonismo se dá através de entidades incompletas, impossibilitadas de se constituírem totalmente, quando o conflito intersubjetivo é sustentado, e não eliminado, como espaço de alteridade e exercício da diferença – pensamento que mantém grande proximidade com Pelbart (2008). Ironicamente, Bishop (2004) ressalta que algumas expressões comumente utilizadas para descrever obras de arte relacionais, como “conectando pessoas”, “criando interatividade” e “gerando comunicabilidade”, poderiam facilmente estar presentes em ações de marketing empresarial como, por exemplo, nos anúncios e comerciais de telefonia móvel.

Dessa forma, a autora aponta para a capacidade de determinadas práticas artísticas na geração de dissenso, a partir das ambiguidades e do antagonismo existentes entre os sujeitos, num caráter político que não é desenvolvido por Bourriaud (2009), autor que foca sua investigação em leituras mais harmônicas sobre essas obras, evitando abordar os possíveis desconfortos e instabilidades que a relação intersubjetiva pode ocasionar.

Logo, as questões suscitadas por Bishop foram fundamentais à criação de *Que seja doce*, na busca por uma ação que fosse atravessada pelo antagonismo como possibilidade de produção de dissenso, a partir de um viés de interação intersubjetiva. Sem invalidar a importância das análises de

Bourriaud, acredito que se deve lançar um olhar cuidadoso às práticas que envolvem dimensões de convívio e interação, para que estas obras não operem apenas como elementos de reforço da cultura de massa, com sua comunicação esvaziada e totalizante no apagamento de diferenças e perspectivas antagônicas.

Objetivando adentrar ainda mais por essas questões, fui adicionando, por justaposição, outras camadas de experimentação a esta ação. Inicialmente, nas duas primeiras realizações desta obra, ainda em 2014, a ação era constituída somente pela tentativa de estabelecer um rito de comunhão através da possível refeição conjunta, esta representada pelo compartilhamento do bolo, para então estabelecer o rompimento da expectativa dos participantes através do ato de jogar areia sobre ele.

A ação consistia, então, em: exibir o bolo aos espectadores/participantes, distribuir os pratinhos de plástico onde ele supostamente seria comido, e, no momento de dar o primeiro pedaço do alimento, interromper o gesto e despejar a areia sobre o alimento. A obra performativa era finalizada, ainda, com a minha fala, em tom de zombaria sobre os participantes: “– Ah... Mas eu queria tanto me conectar! Eu queria tanto sentir! Eu queria tanto! Eu queria! Eu! Eu. Eu...”.

Foi em 2016, quando de sua realização na Mostra de performances *Esforços*, que resolvi adicionar à ação modos outros de percepção e envolvimento dos participantes. Assim, associei como estratégia a este trabalho a criação de um ritual festivo que alude à comemoração de um aniversário.

O próprio elemento material central da obra, o bolo a ser supostamente compartilhado com os participantes, indicou no processo de criação a proximidade da ação com a festa, pois, como destaca Teixeira (2010), a festa implica em um lado sagrado ou sacralizado, ligado a ideais abstratos (como, por exemplo, aniversários, ritos de passagem), e uma parte profana, muitas vezes articulada pela refeição comum, para demarcar a presença carnal da grupalidade.

Dessa forma, o alimento, usado desde a primeira realização da ação, apontou caminhos na busca por intensificar a produção de um espaço

intersubjetivo através da ideia da festa, capaz de gerar integração entre os participantes, como uma pequena comunidade efêmera (nos termos da arte relacional) para, então, potencializar o corte brusco causado pela aniquilação do rito performativo convivial, momento em que a areia é jogada sobre o bolo.

Segundo a perspectiva antropológica de Duvignaud (1983) acerca da festa, não é possível estabelecer uma historiografia deste fenômeno, uma vez que ele se constitui como rito fundamental da vida coletiva, manifestação múltipla que não pertence a uma cultura específica, mas perpassaria todas as culturas. Fazendo parte da vida social, a celebração festiva, de acordo com Teixeira (2010), possuiria um caráter antropológicamente necessário em função do seu papel no processo de identificação dos indivíduos, dos grupos sociais e das nações.

Durkheim (1996), por sua vez, destaca que as características principais das festas são: a superação das distâncias entre os indivíduos, a produção de um estado que ele chama de *efervescência coletiva* e a transgressão das normas coletivas. Aproximando a manifestação festiva do fenômeno religioso, este autor afirma que haveria na festa um processo de desaparecimento do indivíduo ao se integrar à grupalidade, quando este passaria a ser dominado pelo coletivo e pelo divertimento em grupo, havendo, através dessa dinâmica de unidade, a reafirmação de crenças e regras que possibilitam a vida em sociedade.

As cerimônias festivas manteriam, portanto, a capacidade de reavivar os laços sociais, refazendo e fortificando o grupo social frente à possibilidade de sua dissolução. Ainda segundo Durkheim (1996), pela festa os indivíduos acessariam temporariamente um alívio da tensão cotidiana, abrindo-se a experiências de maior liberdade e imaginação, gerando uma efervescência capaz de intensificar sensações e paixões, numa reafirmação da vitalidade humana.

Assim, decidi investigar o caráter integrador da festa (capaz de superar distâncias entre os indivíduos e ocasionar a conseqüente constituição de um grupo, de maneira efêmera, mas ainda apresentando alguma unidade coletiva), como estratégia que privilegia, em meu entendimento, a dimensão relacional que desejo problematizar por meio da ação.

Nessa perspectiva, a ideia de comemoração de um suposto aniversário veio por seu contexto como rito de agregação, em dinâmicas de celebração e experiência de criação de vínculos “[...] de contato, de comunhão alimentar, de trocas, de junção [...]” (GENNEP, 2011, p.46).

Embora em nenhum momento de realização da obra eu fale sobre este aspecto comemorativo, os elementos convencionais e imagéticos desse tipo de rito estão estabelecidos na composição visual e cênica da ação, como o bolo, a vela de aniversário, o chapéu de festa infantil azul (azul a cor oficial dos meninos da minha infância).

A aproximação entre esta ação e a dinâmica de uma festa de aniversário gera claramente uma maior abertura em relação aos participantes, na sensação integradora do coletivo que celebra e se permite a momentos de prazer em grupo, criando temporariamente fluxos de interstício social. Quanto mais fortalecido estiver este ritual mediado pela ação junto ao grupo, mais envolvidos estarão os participantes e mais intensa será a conclusão da obra através da ação disruptiva que interrompe esse processo de unidade identificadora.

Ademais, também interessa, aqui, abordar os processos de esvaziamento das potências afirmativas de vida que perpassam a experiência festiva (em nome de uma perspectiva individualista da vida como festa ininterrupta). Como foi visto em Minois (2003), no segundo capítulo desta tese, a sociedade moderna prima pelo rompimento do caráter de excepcionalidade temporal do fenômeno festivo, instituindo a vida cotidiana como uma busca hedonista e incessante pela realização festiva, processo de cunho individualista em que se perderiam, portanto, a perspectiva coletiva da unicidade dos laços sociais.

Por outro lado, ao se pensar em um fenômeno festivo como o carnaval, por exemplo, não é difícil perceber que ainda existem resquícios da integração da individualidade no coletivo por meio dos excessos da festa, bem como momentos de vitalidade efervescente que emergem em sua realização.

Partindo dessas questões, vi aumentar meu interesse em associar a ação *Que seja doce* à realização de um rito festivo. Teixeira (2010), na tentativa de estabelecer uma tipologia da festa, destaca a existência de quatro

elementos à sua constituição: o tempo, as atividades coletivas, o objeto da ocorrência festiva e sua função expressiva. É a partir destes fatores estruturantes da festa que finalizarei o processo de análise desta ação.

Ainda segundo Teixeira (2010, p. 20), ao abordar a importância da dimensão temporal através da ruptura festiva do tempo cotidiano: “[...] a festa é recriação do tempo, assumindo um significado afirmativo.”. Assim, a monotonia e a uniformização que a vida anódina tende a estabelecer por meio da sequência de dias, meses e anos do tempo linear seria abandonada, instaurando-se no presente festivo *um tempo fora do tempo*, capaz de refundar de maneira efêmera o mundo.

Nesse âmbito, *Que seja doce* visa construir uma temporalidade vazada, quando o *aqui-agora* da ação opera por meio da porosidade, pondo-se em relação a camadas perceptivas que aludem tanto ao passado como a projeções de futuro. Sobre a mesa os espectadores/participantes podem ver uma foto de um eu-criança vestindo uma camisa vermelha, vermelho que também está na blusa utilizada durante a ação, cor que refaz ligações entre passado e instante presente. O chapéu de festa infantil também cria uma alusão ao momento pretérito, atualizado na ação em uma camada que remete a um deslocamento ridículo, através da construção imagética de um adulto que insiste em fazer reviver elementos infantis.

Infância também integrada à obra através do fragmento do texto, dito em primeira pessoa, de Novarina (2007, p. 42, grifos do autor): “Eu era muito pequeno; eu só tinha duas palavras pra falar: ‘sol’ e ‘dó-ré’, ‘dó’ e ‘doer’.”. Associado em sequência ao trecho: “Essa infância desajeitada me preparava da pior maneira para a vida que vai seguir: pois para o homem – saibam disso ó crianças – a infância é uma péssima formação.” (NOVARINA, 2007, p. 40).

Escritos à mão em um pedaço de papel amarelado, como um bilhete antigo, a escolha desses fragmentos faz referência a um encontro com a infância que não carrega a ilusão de uma época passada feliz, mas se relacionam com o adulto desajeitado que olha para tempos de outrora e ainda se vê inadequado e inseguro diante de tantas incertezas.

Em relação à temporalidade futura, os instantes em que a vela de aniversário permanece acesa aludem ao tempo dos desejos e pedidos futuros

(Pense naquele sonho que você quer realizar...), dinâmica que é interrompida pelo ato de jogar areia sobre o bolo e a mesa, elemento que remete tanto ao apagar da vela como anulação da esperança, como à destruição e degeneração material operadas pelo fator temporal: a areia como menção ao tempo que insiste em escorrer no interior de uma ampulheta ou mesmo à mortalidade inevitável – “Tu és pó e ao pó voltarás.” (Gênesis 3, 19).

Assim, a escolha dos elementos materiais utilizados nesta ação tenta fundar território ao cruzamento de tempos conexos, embaralhando suas camadas na busca por uma dimensão ritual que trate de temporalidade e memória, referências que atravessam inevitavelmente a existência humana. Esse foi o entendimento vislumbrado pela criação da ação como capacidade possível de afetar e instaurar um maior envolvimento sobre seus participantes.

Nesse contexto, as atividades coletivas desta obra performativa – segundo elemento estruturante da festa citado por Teixeira (2010) – se constituem como referente às convenções de uma celebração festiva em sua capacidade geradora de interações – como a ideia de compartilhamento do bolo, como se fosse um presente a ser dado aos participantes, a escolha de quem ganharia o primeiro pedaço, o ato de acender a vela e a indicação para que desejos fossem realizados.

Adentrando a análise sobre o objeto desta ação-festa, entendo constituir seu objeto central a própria subversão da experiência festiva de comunhão. Ao passo que realizo a apropriação de diversos elementos do ritual coletivo de comemoração de um aniversário, capazes de gerar abertura e agregação entre os participantes, mantenho o intuito de produzir ao seu final uma experiência de outra ordem, que aponta, em seus vestígios e atravessamentos, para perspectivas críticas e deslocamentos disruptivos.

De acordo com Huizinga (2001), a celebração festiva pode ser associada ao jogo na medida em que sua potência lúdica evoca a festividade como atividade que não possui finalidade ou caráter utilitarista. Portanto, embora esta ação não mantenha um sentido especificamente útil, ela mantém objetivos que contrariam a liberação da festa. Como afirma Teixeira (2010, p. 24): “Só pode haver festa [...] quando a solidariedade é mais intensa, sem alguém que venha ‘estragar a festa’.”.

Em certo sentido, esta ação é finalizada com um ato que “estraga a festa”, quando a areia realiza o rebaixamento do ritual construído, trazendo para a ordem da destruição material qualquer ideal abstrato de conexão e pertencimento, o que gera surpresa, frustração e o impedimento brusco no processo de identificação dos participantes, através de um ato de agressividade e destruição.

Figura 20 – Momento disruptivo ao final de *Que seja doce* (2016).



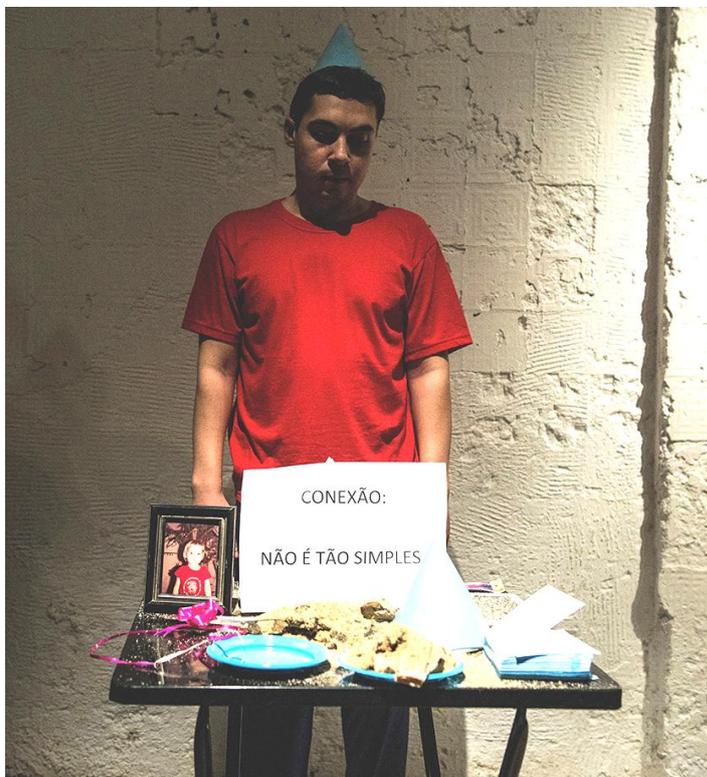
Autor: Francisco Costa.

Todavia, o objetivo aqui não é invalidar noções como comunhão e solidariedade, mas, ao contrário, como destaca a frase final da obra, não entendo que a formação de um grupo possa se dar de forma tão simples, tão rápida, tão acessível, sem que entrem em jogo noções como esforço, elaboração, deslocamentos de si e negociações entre antagonismos.

A quebra inesperada na atmosfera de delicadeza e simpatia criada pela ação mantém como foco a problematização, em última instância, do desejo nosso de comunhão, fusão e pertencimento a um grupo, o que muitas vezes opera por meio de um “fácil acesso”, apagando diferenças em eventos que, ao contrário de dinamizar afetos, geram o enfraquecimento da experiência.

Logo, a inscrição “CONEXÃO: NÃO É TÃO SIMPLES.”, marca final da experiência disruptiva buscada pela ação, aparece impressa numa folha de

Figura 21 – Imagem final de *Que seja doce* (2016).



Autor: Francisco Costa.

papel A4, material frágil e precário, assim como entendo serem precárias e efêmeras as oportunidades de encontro com a alteridade e as tentativas de pertencimento a qualquer grupalidade.

Pensando em um âmbito distópico, com seu excesso de opressão e perda, assumo a criação de uma perspectiva pedagógica ao final da ação, quando, ao exibir a frase citada acima, há uma tentativa de elucidação do conteúdo que desejo abordar e problematizar

com a obra. Embora não desenvolva um discurso que explicita as nuances e vicissitudes do tema, nem instaure uma dinâmica ativista (como ação que atue diretamente sobre as raias da responsabilidade cidadã), é inegável que a frase instaura uma continuidade, praticamente uma explicação de causas e consequências sobre o ato agressivo de ter destruído o bolo e seu rito grupal, marcando com a areia a sua interrupção violenta.

Em meu processo criador, ainda mantenho dúvida acerca da utilização da frase final, pois retirá-la é jogar o participante no contato com a gratuidade da ação de violência, sem que seja apontado um caminho de reflexão. Por um lado, esta configuração gratuita me parece interessante, por seu jogo de *não-saber*, por sua ausência de sentido determinável e apreensível.

Num outro viés, terminar a ação sem a frase me parece indicar uma banalidade excessiva, como se o ato de jogar areia fosse resultado do desejo pueril de rebeldia e destruição, e o envolvimento do participante consistisse num rito de frustração pela frustração. Perguntas que me acompanham ainda sem respostas claras.

No tocante à principal estratégia utilizada nesta ação, percebo a aproximação entre seu modo de fazer com a *práxis* de Bassi, uma vez que uma das habilidades observadas no trabalho deste bufão consiste em instaurar determinada atmosfera cênica para imediatamente romper com as expectativas de conclusão ou entendimentos até então construídos pela assistência. Produzindo uma construção cênica para, logo em seguida, mostrar a artificialidade daquela cena, como se revelasse o avesso do fenômeno artístico, aquele bufão denuncia os pressupostos de manipulação nela contidos, bem como aponta para as vicissitudes comportamentais dos espectadores, o que produz, por diversas vezes, um espaço de desconforto.

Como tem sido observado ao longo desta pesquisa, Bassi cria estruturas artísticas instáveis, subvertendo lógicas e padrões por meio de desestabilizações perceptivas, surpreendendo o espectador e o levando, sem condescendência, às raias da reflexão sobre crenças e visões sobre o mundo. Jogando com a composição e decomposição de discursos e entendimentos, o bufão busca a violação da ordem instaurada e da normatividade instituída enquanto operação de rompimento do conformismo, partindo de um caráter provocativo na busca por intensidades críticas.

Este viés de criação de uma armadilha à percepção do participante já foi operado em *Entre ovos e medos*, quando a instância participativa percebia que o ovo quebrado no final estava vazio. Contudo, como afirmei acima, em *Que seja doce* invisto no caráter pedagógico como tentativa de conduzir o participante à reflexão crítica.

Assim, mantenho a criação de perspectivas antagônicas e a quebra de expectativas como estratégias necessárias a esta ação. Optei por criar uma atmosfera delicada e acolhedora, busca pela doçura de uma experiência que será atravessada pela provocação bufa, tentando estabelecer uma dinâmica envolvente em relação aos participantes, espaço que é repentinamente

destruído pelo ato de jogar areia sobre o bolo e a mesa, frustrando o desejo de produção de acontecimento, uma vez que se abrir à alteridade é também lidar com o que incomoda e frustra.

Subvertendo e rebaixando a dinâmica da celebração festiva, há, no âmbito desta ação, uma busca por força expressiva – ultimo elemento abordado por Teixeira (2010) no tocante à festa – pela investigação de deslocamentos que possam reconfigurar políticas de subjetividade, tentando desconstruir padrões de entendimento e ampliar perspectivas de relação e interação. Segundo Bourriaud (2011a), a arte carrega a capacidade de inventar pontos de contato e revelar relações, intensificando suas ligações com um mundo em resistência às dinâmicas da economia espetacular. Em suas palavras:

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos. Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo, a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido. (Ibid., p. 157).

Dessa forma, contrariando a lógica instituída que tende a transformar sujeitos em produtos e consumidores, entendo que a arte é capaz de instaurar curtos-circuitos no *modus operandi* sociocultural, localizando repertórios cotidianos e, através de sua apropriação, escavar as suas estruturas por dentro, gerando processos de reinvenção para conferir-lhes novos usos e sentidos.

Por fim, um último ponto a abordar nesta análise provém da realização desta obra na *Mostra Esforços* (2016), quando, ao final da ação, depois que despejei a areia e coloquei sobre a mesa a frase de finalização, os participantes que estavam acompanhando a obra, de maneira espontânea, cantaram *Parabéns pra você*, entre palmas e gritos. E, repentinamente, um participante brada: “Não é tão simples!”. Momento de manifestação dos participantes que rompe o silêncio incômodo deixado pela ação e que me parece reafirmar o rito de pertencimento à ordem grupal. Como afirma Genep (2011, p. 160):

Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar,

para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar [...].

Dessa forma, acredito que os participantes subverteram a provocação estrutural da ação, instaurando, mesmo que por um período muito breve de tempo, cerca de dez segundos, seu próprio momento de festa espontânea, sem liderança ou regras de comportamento que os guiassem, em instantes de comunhão e conexão. Resta ainda o desafio, a construir, de como ampliar a constituição desse caráter coletivo em sua frágil constituição, exercício necessário de alteridade e deslocamentos.

*Esta ação foi realizada nos eventos:

Esforços #2 – Mostra de Performances (organizada por Caio Riscado, Mira Barros e o Grupo Miúda), maio de 2016, Rio de Janeiro, RJ.

I Seminário Internacional do NEPAA, UNIRIO, setembro de 2014, Rio de Janeiro, RJ.

4.3 Videoperformance *O que a boca já não pode engolir*

Imagens:

Descascar.	Resiliência.	vômito. Lágrimas	metal.
Mastigar.		involuntárias.	Impossibilida-de
Respirar.	Boca	Saliva.	de mastigar.
Mastigar.	escancarada.	Sementes.	Duas mãos que
Engasgar.	Deformação.	Pedaços de	insistem na
Mastigar. Obstruir	Lábios	tomate.	tentativa de
a passagem da	esgarçados pelo	Fragmentos em	colocar toda a
garganta.	tomate. Boca-	carne viva.	extensão de ferro
Excreção da	ânus.	Corpo-monstro.	dentro da boca.
banana que	Porco com maçã		O peso da
insiste em verter	enterrada na	Corrente de ferro	corrente que a
da boca.	boca. Dentes.	de um metro de	faz escapar.
Enfrentamento.	Esforço da	comprimento. A	Quanto cabe?
Autoerotismo.	mastigação.	cavidade bucal	Cigarro aceso.
Transborda-	Reflexo	preenchida pelos	Cigarro invertido.
mento.	involuntário de	elos vazados de	Ato de fumar ao

contrário. Brasa do cigarro aceso dentro da boca. Puxar o ar. Fumaça que escapa.

Por fim, resíduos da ação:

A cabeça baixa, a carne em afecção, o ato de cuspir, náusea, o arrotado que emerge e um olho que mira

o espectador.

Perder o fio do discurso.

O corpo sai do enquadramento.

Investigação videográfica sobre grotesco, performatividade e política¹³⁰. Através do olhar de uma câmera estacionária, o espectador pode observar um *close*¹³¹ frontal do artista, corpo recortado pelo enquadramento da imagem dando a ver a metade inferior de seu rosto e a parte superior do tórax. Nesta criação, com duração de quatorze minutos e onze segundos, o artista se dedica a um ato de enfrentamento em seu próprio corpo, ao tentar mastigar e receber, dentro de sua boca, a presença de quatro materiais distintos: bananas, tomates, uma corrente de metal de um metro de comprimento e um cigarro aceso com a brasa voltada para o interior do orifício bucal.

O primeiro ponto que desejo abordar na análise desta obra é a escolha do vídeo como *medium* constituinte da ação. O interesse pela videocriação aparece aqui em diálogo com algumas considerações explicitadas por Dubois (2004), como a característica flutuante e mal determinada das possibilidades de uso do vídeo, este entendido mais como componente intermediário do que um meio em si¹³².

Ambiguidade que já poderia ser observada na utilização do próprio termo, quando “vídeo” é comumente associado a uma modalidade de qualificação anexa a outros substantivos, espécie de prefixo (ou sufixo, dependendo de sua utilização), um complemento nominal que intervém mais como um elemento associado a algo dotado de existência prévia – como, por exemplo, nos termos videoarte, videoinstalação, videoclipe, registro em vídeo, imagem de vídeo, videogame, ou, no âmbito desta obra, videoperformance. Portanto, seu caráter impreciso confere ao vídeo uma identidade instável e periférica, desprovida de imaginário próprio por

¹³⁰ Criada em 2016, em suporte de vídeo digital (.mp4), com dimensões 1920x1080 (duração: 14:11). Obra disponível no DVD em anexo e no sítio da web: <<https://www.youtube.com/watch?v=7q-zp2pSv4&feature=youtu.be>>.

¹³¹ Segundo Krauss (2008), *close* consiste num tipo de enquadramento em que a câmera aproxima o objeto captado pela imagem dos limites de seu plano visual.

¹³² Maiores informações sobre a história do desenvolvimento do vídeo, a partir do século XX, podem ser encontradas em Rosler (2007) e Rush (2006).

estar deslocada do centro de criação, ocupando um lugar “entre” que é variante em seus deslizamentos.

Além disso, conforme ressalta Dubois (2004), a partir de um olhar etimológico, a palavra vídeo advém do termo latino *videre*, “eu vejo”, carregando em sua constituição o próprio ato fundador do olhar, expressão da ação constitutiva do verbo *ver* conjugado em primeira pessoa do singular do indicativo presente. Em suas palavras:

[...] *video* é o ato de olhar se exercendo, [...] por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista). (DUBOIS, 2004, p. 72).

Assim, a errância que constitui, decorre e ultrapassa a condição singular do vídeo, bem como sua afirmação enquanto ação visual exercida em tempo presente, é operada em dinâmica processual por um sujeito. Essas configurações passaram a despertar um grande interesse na presente investigação, tanto no âmbito dos possíveis pontos de contato entre o vídeo e a performatividade, como no desejo de experimentação de sua qualidade dúbia e flutuante em diálogo com a bufonaria.

Fabião (2011) destaca a dificuldade em lidar com as ações performativas, pois estas problematizam e tensionam os limites da arte, da comunicação, do corpo e da cena, ao afirmar a capacidade dos artistas da performance em operarem como *complicadores culturais*, atuando sobre a percepção dos indivíduos ao ativar: “[...] a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual.” (FABIÃO, 2011, p. 239).

A videocriação, embora opere por modos de fazer diversos, também gera dissonâncias, assim como as ações performativas, causando problemas a um olhar que busque a definição de conceitos e fronteiras inequívocas, devido a sua tendência cambiante de experimentação, tentativa e investigação. Conforme questiona Dubois (2004), acerca das ambiguidades do vídeo, este seria uma técnica ou linguagem? Processo ou produto finalizado? Meio de comunicação ou obra de arte? Imagem ou dispositivo?

Ademais, a característica do vídeo em se constituir enquanto *imagem-ato* (DUBOIS, 2004, p. 72), ou, conforme destaca Rush (2006, p. 79), a possibilidade de

“[...] gravar o gesto do artista e observar seu corpo no ato da criação.”, carregando, assim, um duplo imediatismo em tempo real, que se manifesta tanto sobre o ato de quem olha como sobre o ato criador da imagem captada. Em meu entendimento, esse âmbito da ação imediata aproxima a videocriação das obras performativas, a partir de redes de forças que implicam um sujeito que coloca uma ação em curso no tempo presente.

No tocante à bufonaria, por sua vez, a instabilidade do vídeo em sua natureza hesitante, a qual flutua entre objeto e processo, gerando de maneira concomitante, obra, imagem e meio de transmissão, remete-me aos deslocamentos e sentidos destoantes criados pelos bufões, em sua capacidade de criar zonas de incerteza através de sua “não exemplaridade” (TONEZZI, 2011).

Lembrando, ainda, das palavras de Lopes (2001), ao destacar que a ação do bufão encerra uma espécie de reflexo invertido da sociedade, dinâmica que catalisa códigos e valores culturais na produção de processos perceptivos outros, mais uma vez observo uma relação de proximidade entre os dois campos, bufonaria e videocriação, por sua possibilidade de criação de perspectivas críticas sobre imagens e fluxos de poder.

Aqui, destaco o entendimento do vídeo não apenas como gerador de imagens, mas como dispositivo de criação de estado e pensamento sobre a imagem e pela imagem, elemento instaurador de um campo metacrítico, “[...] como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)”. (DUBOIS, 2004, p. 100).

Além dos pontos de interesse e diálogo vislumbrados entre bufonaria, vídeo e performatividade, cabe destacar, também, que o desejo pela videocriação nesta obra sob análise resulta mais pela exploração do ato performativo através do olhar videográfico do que pela manipulação dos efeitos e experimentações formais que o vídeo pode ensejar¹³³.

A opção de investigação pela linguagem da videoperformance, ou seja, uma ação performativa realizada especificamente para o olhar próximo e cúmplice da gravação digital, advém da busca pela sensação visual de intimidade propiciada por esse meio, operando a interface de elementos como imagem, corpo, movimento e

¹³³ Mais informações sobre alguns dos procedimentos de experimentação formal do vídeo também podem ser encontradas em Dubois (2004).

textura sonora. Conjugados em perspectiva monocular através da câmera fixa, referência ao ponto de vista do sujeito que olha, a captação de gestos e movimentos visa direcionar o olhar do observador, instituindo o foco da câmera como olho da alteridade, possibilitando o enquadramento do ato visual do espectador para os elementos necessários à criação estética da ação.

Assim, na presente obra, o vídeo não se reduz a mero registro videográfico da ação, mas este *medium* se constitui como a própria obra, torção do ato artístico pela emanção de uma consciência visual que é composta pelo corpo pensado em imagem e transformado pela imagem.

Portanto, ainda que coloque a ação realizada pelo corpo do artista no centro do quadro – e desta experimentação videoperformativa – a criação desta obra se mostra inseparável das possibilidades de exploração que o vídeo permite, como: a sucessão das imagens, produzida como o encadeamento de um rito excessivo e grotesco; a seleção do trecho de imagem instaurada pelo enquadramento, visando um jogo de violência, exagero e proximidade com o observador; a execução da ação apenas para a câmera na busca por um espaço de intimidade; a delimitação de um olho-alteridade fixo, estipulado pela gravação da câmera parada; a precariedade dos elementos utilizados no encontro com a carne do artista, rito de afecção cristalizado no espaço-tempo da imagem videográfica. Ou seja, estas experiências imagéticas não seriam possíveis em uma ação presencial.

Analisarei algumas das instâncias que emanam da criação de *O que a boca já não pode engolir* começando pelo modo de constituição de seus planos e processo de montagem¹³⁴. Esta obra é composta pela montagem sucessiva de quatro planos – cada qual dedicado à investigação corpórea de um material específico: bananas,

¹³⁴ De acordo com Dubois (2004), o campo da videocriação, por sua indeterminação, toma emprestado o vocabulário forjado a partir da linguagem cinematográfica, transposição lexical que se apresenta como problemática ao realizar a equiparação entre os dois processos de criação, como se imagens eletrônicas em movimento pudessem funcionar todas do mesmo modo, numa dinâmica de anulação das diferenças entre os dois campos estéticos. Nesse sentido, Dubois, na mesma obra, faz um esforço para examinar e desarmonizar esse uso indiscriminado dos termos do cinema para o vídeo. Todavia, mesmo diante desse questionamento necessário ao estabelecimento de parâmetros de especificidade a uma possível estética videográfica, o autor, ainda assim, recorre às noções da linguagem cinematográfica para se fazer entender. Logo, destacando que essa interessante fonte de indagações não é o foco de investigação da presente tese e objetivando facilitar a compreensão do leitor, adotarei em minhas análises alguns conceitos-chave definidos por Dubois (2004), como as noções de *plano* (parte do filme existente entre dois cortes de imagem, correspondendo à continuidade espaço-temporal da tomada, ou seja, o trecho de filme capturado ininterruptamente como um bloco) e *montagem* (operação de encadeamento dos planos, constituindo um modo de organização e agenciamento das sequências de imagens captadas em blocos, processo que dá corpo ao filme e produz sua continuidade).

tomates, corrente de metal e cigarro aceso – e mais um curto plano póstumo, com cerca de trinta segundos de duração, após os créditos do vídeo, em que se pode ver o corpo do artista regurgitando os afetos gerados pela ação de mastigar e expelir.

O processo de montagem aqui se dá pela associação dos planos que funcionam como blocos de ação, gravados em tempo real e encerrados em si mesmos, encadeados de maneira horizontal, lado a lado, pela justaposição. O objetivo de justapor os *blocos-planos* reside não na busca por uma narrativa linear, mas pretende reafirmar o grau de excesso desse rito grotesco.

Logo, uma questão fundamental a ser observada é a relação desta criação videográfica com a investigação de um corpo grotesco, como modo de investigação da deformação de formas conhecidas ou aceitas como norma, em sua capacidade de gerar instabilidade e oscilações de sentidos à obra artística, característica que é própria da imagética grotesca. Como foi visto nesta pesquisa, o conceito que Bakhtin (2010) convencionou chamar de *realismo grotesco* indica que o princípio material e corporal assume uma constituição desmedida, exagero que possuiria caráter positivo e de afirmação vital.

Relacionado ao excesso, o grotesco realiza a integração, geralmente de maneira caótica e não harmoniosa, entre os ideais abstratos e a materialidade do mundo, opondo-se “[...] a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra*¹³⁵ e do corpo.” (BAKHTIN, 2010, p. 17. Grifos do autor).

Portanto, o vídeo sob análise, visa atravessar e criar rachaduras no possível isolamento gerado pela imagem do corpo que aparece encerrada nos limites do quadro videográfico. Através do encontro com o olhar íntimo e próximo do observador, o qual mira a fusão corpórea entre a boca do artista e os quatro elementos utilizados na captação visual (banana, tomate, corrente de ferro e cigarro), é estabelecido um jogo visual de confinamento e transbordamentos.

¹³⁵ Cabe lembrar que, através da visão de mundo grotesca (Bakhtin, 2010), a terra adquire o caráter de absorção (o solo como túmulo), nascimento (ventre) e ressurreição (solo como seio materno), apontando para a fertilidade, o crescimento e a superabundância.

Figuras 22, 23, 24, 25 – *Frames de O que a boca já não pode engolir* (2016).





Autor: André Rodrigues.

Como é própria do grotesco, a corporeidade aqui busca jogar com indefinições e instabilidades, operando por meio de uma combinação insólita e excessiva de elementos heterogêneos, referente visual que alude a deslocamentos escandalosos de sentido, animalidade e às partes baixas do corpo (SODRÉ e PAIVA, 2002).

Assim, o encontro entre a boca e os quatro elementos utilizados, dois de âmbito alimentar (banana e tomate) e dois deslocados da cultura material (corrente de metal e cigarro), dá-se pela ordem do excesso e do extravazamento de resíduos (boca-bananas, boca-tomates, boca-corrente), bem como pela interação de elementos insólitos (boca-corrente) ou pela inversão de sua utilização cotidiana, como num mundo ao avesso (boca-cigarro, quando a cavidade bucal assume a constituição de um recipiente que recebe a brasa acesa e as cinzas provenientes da combustão do cigarro).

Emanação do contato entre a boca e a textura material dos elementos que nela adentram, bem como das deformidades nascidas deste encontro que deforma rosto e objetos, não julgo como necessária a este processo analítico a explicitação acerca da escolha pela utilização desses quatro materiais específicos, uma vez que eles me remetem a múltiplas camadas imagéticas, por vezes abstratas e arbitrarias, que permeiam esta pesquisa, como: rebaixamento, nojo, queda, inadequação, desigualdades sociais, gentrificação, exclusão, violência.

Além disso, também vislumbro uma camada de autoerotismo integrada à visualidade deste vídeo, seja pela configuração fálica das bananas; ou através do esgarçar dos lábios pelo tomate, como se a boca assumisse a função invertida de ânus dilatado em cena importada do imaginário das técnicas pornográficas de sexo *hardcore*; ou mesmo pela utilização da corrente de metal e pelo uso da mão que força o acoplamento de objetos em orifício do corpo, como nas práticas sadomasoquistas; além, é claro, da presença do fluido corporal salivar que transborda e escorre pela língua e pela boca escancarada, bem como a lágrima-sal que escapa involuntariamente.

Esse embate imagético sexualmente sugestivo adquire características grotescas por sua ambiguidade e exagero. Oscilando entre o risível e o escatológico, o ridículo e o monstruoso, este vídeo produz movimentos dúbios e paradoxais que visam investigar elementos e imagens em desvio da ordem cotidiana e funcional das

operações que incidem no/sobre o corpo, na busca pela perturbação e desobstrução efêmera da suposta estabilidade de estruturas normativas.

Leite Júnior (2006), em seu estudo sobre a pornografia “bizarra” – título atribuído pelo próprio mercado a determinadas categorias do universo pornô – associa este campo à estética grotesca, em muitos exemplos que giram em torno da exposição exagerada do corpo em *c/oses* genitais, ou pela exploração de corpos desviantes dos padrões de saúde e beleza comercializados pelos meios de comunicação de massa, apresentando imagens aberrantes que pairam entre o humano e o animalesco, práticas escatológicas e atitudes que mesclam o obsceno e o ridículo.

Nesse contexto ambíguo e inacabado, permeado pelo embaralhamento de fronteiras entre o corpo grotesco e a materialidade do mundo, destaco que a relação desta videocriação com a boca não objetiva um viés de consumo sobre os objetos, mas busca dar carne a um diálogo de enfrentamento, contágio e aniquilação. Colocando em jogo outro corpo que se funde com os demais, fluxo vazado, despreparado e misturado, *devorador-devorado*, quando uma instância contamina e, concomitantemente, é modificada e degradada pela outra.

Ainda em Bakhtin (2010), é encontrada importante referência ao papel que a boca assume no corpo grotesco, ao devorar o mundo em seu ritual escandaloso, abismo corpóreo escancarado e deglutidor, avesso às regras do decoro. Nas palavras do autor:

[...] *a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes).* (BAKHTIN, 2010, p. 284. Grifos do autor).

Logo, o grotesco se constituiria, segundo o autor supracitado, tanto pelo exagero corporal como pelos excessos materiais do comer e beber, estabelecendo uma lógica que celebra e destrói, onde as imagens da festa e da morte estão ligadas à fecundidade e à superabundância, pois o “baixo” deglute e procria. A bocarra grotesca se mantém aberta e pronta para absorver bebidas e comidas de modo exagerado, num processo de destruição que afirma a intensidade da vida. Novamente segundo o autor russo:

O comer e o beber são umas das manifestações mais importantes da vida e do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. [...] o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. *O encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 2010, p. 245. Grifos do autor).

Associada ao rito de inacabamentos e interação criado pelo vídeo em questão, ao introduzir o mundo pela cavidade bucal, percebo, também, a ligação entre a hipérbole corporal grotesca e as excreções corpóreas. Bakhtin (2010) destaca que os excrementos se relacionam à virilidade e à fecundidade, espécie de intermediação entre a terra e o corpo, num processo renovador.

Como o corpo morto, os excrementos também servem para fecundar a terra, em alusão ao “baixo” corporal, à zona dos órgãos genitais, estando presentes em rituais de rebaixamento de diversas festividades na antiguidade grega e na Idade Média¹³⁶, cuja natureza dicotômica fora perdida com a modernidade, restando somente os aspectos negativos e grosseiros relacionados às excreções.

Explorando a inadequação, o desvio dos sentidos e o caos às normas do decoro, a corporeidade grotesca é capaz de operar através da perturbação e subversão sobre os processos civilizatórios. Desenvolvidos, particularmente, a partir do século XVIII, estes buscam a crescente equiparação do corpo do homem com a eficiência das máquinas, insistindo em nos colocar como consumidores e, simultaneamente, produtos de um mundo cada vez mais utilitário, construído a partir dos valores de uso e de troca.

Nesse contexto, Foucault (2004b) destaca que as chamadas *disciplinas* se constituem de metodologias de controle do corpo, operando mecanismos de sujeição constante e coerção contínua, em prol de noções como organização e eficácia, erigindo relações dóceis e úteis. Assim, na perspectiva foucaultiana, o momento histórico das disciplinas passou a produzir uma maquinaria de poder que incide sobre o corpo humano, visando o aumento de suas habilidades, o

¹³⁶ Bakhtin (2010) ressalta que o lançamento de excrementos está presente em dramas satíricos de Ésquilo e Sófocles, bem como em festas carnavalescas medievais como a “festa dos tolos”, na quais, após os ofícios religiosos, os padres percorriam as ruas em charretes carregadas de excrementos e os lançavam sobre o povo que acompanhava as festividades, como ritual de bênção e escárnio.

aprofundamento de sua sujeição, e o desdobramento da obediência e utilidade. Em suas palavras:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2004b, p. 119).

Ressalte-se, ainda, como tem sido observado nesta pesquisa, que os processos que envolvem e submetem o corpo não se realizam somente em grandes escalas, em massa, mas operam, sobretudo, no terreno minucioso do "micro", do sutil. "A disciplina é uma anatomia política do detalhe." (Ibid., p. 120). Há uma relação, portanto, entre o corpo dócil e as relações econômicas, sociais e culturais que o encerram, uma vez que esse corpo revestido de utilidade e docilidade está adequado como mercadoria fundamental do ordenamento social, garantia de reprodução e manutenção da ordem.

Logo, destaco a possibilidade do grotesco em gerar economias outras ao corpo, incômodas por serem desviantes, afirmativas por carregarem a demanda do enfrentamento. A degradação escatológica do corpo grotesco, assim, tem seu potencial destrutivo associado a um caráter positivo e regenerador, pois as excreções e o corpo que morre servem de adubo, fecundando a terra que o absorve e fazendo com que novas formas de vida se proliferem.

A urina, as fezes e, no âmbito desta videocriação, a saliva e os vestígios viscosos e mastigados dos elementos que transbordam da boca, apresentam um caráter ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que remetem à degeneração do corpo, àquilo que o corpo rejeita e expela, também conservariam uma relação com o nascimento, a vitalidade e a renovação privilegiada pelos excessos grotescos.

Todavia, aqui se faz necessário um esclarecimento. Embora as ambiguidades da corporeidade grotesca constituam a base primeira da obra videográfica sob análise, o observador pode perceber que falta ao rito de enfrentamento e contágio entre a boca e os demais corpos materiais um fator primordial: o ato da deglutição. Ausência manifestada no próprio título da obra *O que a boca já não pode engolir*, o aparelho bucal se entrega ao encontro com a materialidade do mundo, mas não a

engole, rompendo o ciclo de renovação vital apontado pela visão de mundo grotesca.

Rito de destruição quando a boca mastiga mas não absorve, despedaça mas não se alimenta dos resíduos do embate corpóreo, deixando transbordar e escapar os restos do encontro com o mundo, assumindo a perspectiva de uma saturação que se faz pela ausência. Parafraseando a obra da fotógrafa e artista visual Juliana Stein (2017): *há o que falta* – construção imagética ressaltada no vídeo pelo último bloco de ação, quando a boca termina vazia, língua exposta mostrando cinzas e detritos, vestígios provenientes da fumaça seca saída do cigarro invertido e que também escapava entre dentes.

Assim, integrada à investigação sobre o corpo grotesco, aproximando-se dela e dela se afastando, esta videocriação também buscou estabelecer relações com os sucessivos golpes que têm se abatido sobre as instituições democráticas, tanto a nível mundial, como, particularmente, em nosso país, em dinâmicas de expropriação a que tenho assistido atônito como artista-cidadão.

Conforme destaca Bourriaud (2011b), enquanto se pode perceber a existência como entidade efêmera, destituída de permanência, por outro lado, há uma ordem política que parece, cada vez mais, dotada de solidez, espécie de “[...] padrão planetário imutável e intocável, a que nenhum projeto alternativo parece se opor de forma crível.” (BOURRIAUD, 2011b, p. 79). Em um mundo descartável e dotado de destinos e funções customizadas, vê-se a ordem econômica capitalista se reatualizar e reformatar a custa dos direitos de acesso à vida que, cada vez mais, aparecem como exceção.

É diante da sensação de estar refém dos acontecimentos, engessado na impotência e perda que não cessa de ampliar seus efeitos, que surge o desejo-necessidade de criação desta obra. Como Lins (2002) ressalta, em seu diálogo com os escritos de Artaud e Nietzsche, é no plano corporal e na crueza de suas funções fisiológicas que se dá a indigestão da experiência e do combate da vida.

Logo, é no corpo e pelo corpo que se ancora a ação possível, vazada e inacabada, o agir através de *forças-sopros* que perpassam as vísceras em sua capacidade de reunir e assimilar (ou não assimilar) a pluralidade de estímulos, em dinâmicas de incorporação que também implicam na potência de excretar, processo em que: “A carne é uma espécie de escrita viva onde as forças imprimem

“vibrações” e cavam “caminhos”; o sentido nela se desdobra e nela se perde como em um labirinto onde ele mesmo traça suas próprias vias.” (LINS, 2002, p. 71).

Nesse contexto, como destacam Guattari e Rolnik (2013), a exaustão gerada (em mim, sobre mim, dentro de mim) pela perspectiva de fracasso da ordem macropolítica e macrossocial não pode ser separada dos processos de produção de subjetividade intrínsecos às dinâmicas capitalistas, em fluxos de forças que incidem diretamente, e geralmente de maneiras oblíquas, sobre a percepção de mundo e de si mesmos dos indivíduos, em conexão entre as máquinas produtivas, as máquinas de controle social e as instâncias psíquicas da subjetivação.

Dessa forma, a partir de um corpo degenerado e errante, esta criação videográfica persegue a tentativa de encarnação de perturbações e rastros por onde se possam *re-traçar* trajetórias. Não se trata aqui de impor ideias ou ressaltar interpretações calcadas no *eu* – embora inegavelmente esta obra parta da minha percepção pessoal sobre o mundo – mas visa deixar o incômodo falar, abrindo passagem pela corporeidade a um texto imagético que passe pelo si para vazar encontros com a alteridade, forjando uma tessitura que esteja sempre se escrevendo enquanto jogo de afetos.

Este é um *videoferida*, e, como tal, não carrega a capacidade de apontar para linhas de fuga ou lastros de esperança. Assim, essa obra renuncia ao caráter afirmativo ou positivo destacado por Bakhtin (2010) acerca do grotesco em sua possibilidade de renovação e fertilidade. A corporeidade grotesca aqui, paradoxalmente, constitui-se como campo fecundo à criação, porém, na mesma medida, propicia uma produção que já nasce deteriorada e impossibilitada, ruína que bebe na desesperança de um corpo em carne viva que se confronta com a sua própria impotência de reagir e operar mudanças. E, apesar de tudo, a despeito de tudo, o corpo age.

É no âmbito do incômodo com as instâncias macropolíticas que opero a inserção do Hino Nacional, objetivando ativar um foco de crítica política a esta videocriação. O ritmo cadenciado e imponente do hino sem letra parece “animar” a ação do corpo, atuando como operador na marcação do tempo-ritmo da mastigação, na mesma medida em que se insinua como elemento de fora, gerando uma paisagem sonora que remete à bagagem de imagens patrióticas que acompanham a percepção do espectador brasileiro, escavando dessa maneira lacunas dentro e fora do espaço videográfico.

Assim, através da associação de imagens e sons de natureza heterogênea, a textura sonora atravessa o quadro videográfico e com ele compõe um referente imaginário que não chega a apontar para uma mensagem de cunho político apreensível. O hino é mais uma camada justaposta à imagem de caráter grotesco e escatológico deste vídeo, código heterogêneo que não constitui um reforço ao seu argumento visual, mas incide pelo transbordamento de sentidos sobre o encadeamento ritmado dos planos captados pela câmera.

Logo, o hino brasileiro é inserido neste vídeo como paisagem que acolhe a ação e, ao mesmo tempo, entra em choque com a imagem da boca que mastiga, elemento que, antes de se constituir como um dispositivo de comunicação clara, opera como mais uma camada de significação associada a um corpo que se percebe cooptado, funcionalizado, sequestrado em seus desejos e, ainda assim, encontra-se imerso em uma luta por brechas de ação, jogo intersubjetivo de inacabamentos e deslocamentos de funções e sentidos.

Dessa forma, essa videocriação busca por um discurso imagético que tenta escapar a uma designação exata, na tentativa de constituir uma dinâmica política híbrida, um lugar “entre”, oscilando ora por um paradigma que pode ser pedagógico (pressupondo a existência de um *continuum* entre a obra e a percepção de nossa situação macropolítica), ora pela busca de dissenso, perspectivas ambíguas que foram descobertas e observadas no encontro entre esta pesquisa e a práxis de Bassi, que prima pelo imediatismo da ação e pela instauração da presença corpórea em perspectivas afirmativas e coletivas.

Contudo, não se trata, aqui, de fetichisar nem o corpo, muito menos um corpo coletivo, uma vez que esses encontros não se dão sem seus antagonismos e sofrimento. O desafio parece residir em manter-se aberto a esses exercícios e suas instabilidades no que trazem de exposição e afecção.

Conforme afirma Lapoujade (2002), em suas considerações deleuzianas, sofrer não configura um estado particular do corpo, mas é, antes, a condição corpórea primeva, implicação de sua exposição ao fora, aos afetos, em sua erupção de encontros com outros corpos, como a luz, o oxigênio, alimentos, sons, palavras...

O corpo não cessa de sofrer a atuação de forças que agem sobre ele, gerando desequilíbrio, desorganização, diferença e singularidades. Assim, o exercício afirmativo da alegria é inseparável de um abrir-se ao afrontamento de um

fora, a partir desse sofrimento primeiro que chega a ser insuportável. Nas palavras de Lapoujade (2002, p. 87):

Nosso corpo se protege contra os ferimentos que sofre, tanto pela fuga, pela insensibilidade, como pela imobilização (fingir-se de morto), ou seja, por processos de fechamento, de enclausuramento. O corpo não pode mais suportar certas exposições [...]. Mas estes indispensáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos.

Nesse processo, urge se deixar atravessar pelo sofrimento e nessa passagem encontrar afirmação de vida, sofrer sem se ferir de morte. Fazer da dor elemento de vibratilidade, sem esgarçar sua dimensão de incômodo nem, tampouco, dela se esgueirar, num processo de abertura aos afetos que são avessos ao controle, e que envolve um devir de passividade ativa.

A defesa necessária através da prudência caminhando lado a lado com a exposição ao sofrimento – ou de outra maneira produziria mais mecanismos de anestesia, embrutecimento e fechamento – parece constituir a própria potência do corpo, ou seja, aponta para aquilo que pode o corpo na busca por “[...] suportar o insuportável, viver o inviável. [...] estar à altura de seu cansaço ao invés de ultrapassá-lo em um endurecimento voluntarista [...]” (LAPOUJADE, 2002, p. 87 – 88).

Assim, este vídeo aponta para o fato de que a potência do corpo reside em sua fraqueza, onde se cavam espaços e vazios, mobilizando e precipitando deslocamentos, cansaços, inversões que clamam pela precariedade na tentativa de resistência de um *eu-alteridade* que não aguenta mais.

A precariedade frágil do corpo e dos elementos banana/tomate/corrente/cigarro buscando potencializar deslizamentos às noções de assujeitamento e utilidade que incidem cotidianamente sobre o mesmo corpo. Voltando à ideia de um *videoferida*: reafirmar, simultaneamente, a materialização da fraqueza e a continuidade efêmera da carne.

Dessa forma, pode-se estabelecer certa ligação entre esta obra videográfica e o contexto da *body art*¹³⁷, em suas propostas que precipitavam as relações entre artista e o corpo, propondo o corpo como suporte artístico, meio de expressão e de deslocamento de sentidos, envolvendo um grau de autoagressão que investiga os

¹³⁷ A *body art*, desenvolvida particularmente a partir da década de 1960, aponta tanto para a queda dos limites entre as formas tradicionais de representação, como para um dimensionamento outro do corpo, este entendido como território, como espaço de desterritorialização (PIRES, 2005).

limites físicos e mentais da corporeidade. Aqui, a obra não é realizada *sobre* o corpo, mas *com* o corpo.

Em processos que envolvem automutilações, a nudez, a superexposição dos fenômenos físicos e sexuais, o corpo, outrora privado, fechado, inviolado, pela *body art* é revirado de dentro pra fora, tomado como elemento que funda linguagens, onde gestos, marcas e vestígios constituem uma espécie de gramática e semiótica. Nas palavras de Pires (2005, p. 134):

O corpo é desvendado, desembrulhado dos invólucros artificiais. Representado e apresentado nu. Seus processos biológicos são desvinculados das atividades sociais e explorados individualmente. A busca pela extração do prazer contido nas atividades diárias, pela percepção dos sentidos empregados nessas atividades, pela humanização das relações. Pela necessidade de fazer que indivíduo se perceba como corpo físico, não somente como intelecto, o corpo se fragmenta, se permite ser visto como carne.

O vídeo sob análise, contudo, mais do que conjugar um efeito de violência *sobre* e *com* o corpo, alude a um rito de autoenfrentamento, num jogo de limites vazados entre o *dentro* e o *fora*, quando a dimensão relacional entre a materialidade corpórea da boca e dos objetos gera convívios improváveis, deformidades e interrupções nas operações cotidianas de mastigar e tentar engolir.

É neste sentido que essa criação videográfica retorna ao grotesco como pista à desorganização do corpo por meio de indefinições e instabilidades. O disforme gerado pelo choque e pela vibração entre a boca escancarada e os objetos que nela adentram manifestando, pelo excesso e pela repugnância, um mundo fora dos eixos, oferecendo a carne à (des)_ordem instituída, tanto na instância do macro e suas instituições, como pela ordem do micro e seus processos de produção de subjetividades – estas ambiciosamente desejadas em sua possibilidade desviante.

Por fim, desejo abordar dois aspectos primordiais à consecução desta videocriação, que atravessam e embaralham referente e referencial, no trânsito entre elementos formais e composição poética: as escolhas do enquadramento e da montagem.

O enquadramento nesta videocriação, ou seja, o ângulo de visão recortado pelo quadro videográfico, coloca o corpo que age no coração da imagem, destacando a boca que assume a posição central em primeiro plano, através do recurso visual do *close* frontal. Apresentando um *corpo-fragmento*, o olhar fixo da câmera parada realiza o corte da parte superior do rosto do artista, com o objetivo

de retirar e anular a região da face onde se situam os olhos, na busca pela visualidade de um rosto anônimo, sem expressão individualizante e identitária.

Compartilhamento de um rito de enfrentamento através do corpo que se oferece em confronto e resistência em relação aos objetos, o enquadramento da imagem aqui explora a corporeidade em ação, num ato de autoinvestigação que é pessoal (é a minha boca, meu rosto), colocado em oposição à impessoalidade de um corpo/rostro anônimos. Sem olhos que mirem os elementos com os quais o corpo se confronta ou que estabeleçam contato visual com o olhar do mecanismo de gravação que o observa – e que realiza a mediação do olhar do espectador – o enquadramento videográfico nessa obra tenta anular, assim, a noção de identidade que me/nos constitui como:

[...] um conjunto de representações e sensações fixas, um 'dentro' – a impressão de ter um 'dentro' e até de ser esse 'dentro'. Um suposto dentro que morre de medo de se perder. [...] espécie de lugar onde tudo o que vibra, vivido como caos, é neutralizado e acaba se apagando. (ROLNIK, 2011, p. 43. Grifos da autora).

Através de um rosto sem olhos, o enquadramento busca a indeterminação do sujeito da enunciação visual, criando um espaço de vigilância e controle através de um olhar, ao mesmo tempo, parcial e íntimo – ponto de vista único da câmera e, conseqüentemente, do espectador – que observa o corpo em ato e, ao mesmo tempo, anula a identidade deste corpo.

É a partir desta operação de controle que se busca explicitar uma corporeidade que vibra sem que se vislumbrem as possíveis representações do *eu* (sensações, estados emocionais ou psíquicos) durante a realização da ação. Se na linguagem cotidiana “os olhos são a janela da alma”, aqui o enquadramento gera um recorte sem alma, sem *dentro*, onde há apenas a superfície vazada de um *corpo-carne* que age.

Associadas ao anonimato de uma boca escancarada sem olhos, as mãos do artista funcionam como elemento de fora, que ajuda e força a ação, como um duplo, uma alteridade de si mesmo. Indicando o Outro que habita em mim, aparece a mão que aponta para um sujeito dentro-fora do sujeito, que é capaz de desarticular e provocar instabilidades sobre as possíveis representações identitárias.

Ademais, em contraposição à operação disforme que atua sobre o corpo, e, simultaneamente, é por ele agida, o enquadramento deste vídeo dá a ver a neutralidade do fundo, homogeneidade estrutural do espaço obtida através da

filmagem dos planos de ação em ambiente de estúdio. O fundo neutro objetiva, de maneira concomitante, criar a sensação imagética de isolamento do corpo-fragmento e seus ritos, localizados no centro do quadro videográfico, bem como destacar, pelo contraste, o excesso grotesco da ação.

Então, o espectador pode observar pela composição da imagem a decomposição de uma corporeidade que se dá pelo transbordamento e pelo excesso, aproximado pelo recorte do *close*, rompendo com o caráter asséptico do fundo branco e sua luz aberta, em claridade que evoca a luminosidade de uma sala de centro cirúrgico que expõe as operações que se dão sobre, no e pelo corpo.

Atrelado ao corpo-fragmento, os objetos trazem cores que vão sendo justapostas e misturadas pela boca que mastiga (o branco-amarelado da banana, o vermelho do tomate, o cinza encardido da corrente, o cinza etéreo da fumaça do cigarro). Cria-se, assim, densidade e espessura sobre a neutralidade do fundo, através da sujidade entranhada no corpo, degeneração pictórica composta por uma arquitetura deformada da carne: pele, músculos, saliva, lágrimas, suor e restos dos objetos que passaram pela cavidade bucal.

Dessa forma, o enquadramento de *O que a boca já não pode engolir* busca estabelecer uma relação de proximidade com o espectador, no compartilhamento da intimidade fugidia de um ato humano anódino que é a mastigação, convidando a percepção do observador para dentro da obra pelo olhar próximo e recortado da câmera.

Todavia, em choque com esse espaço íntimo, há o exagero grotesco gerado pela boca escancarada e por uma demanda física que não dá conta de mastigar e deglutir o tamanho e a materialidade dos objetos, produzindo um jogo de intimidade e, ao mesmo tempo, distanciamento, pela aproximação com os ritos cotidianos do corpo (todos nós nos engasgamos, vomitamos, excretamos saliva) e as sensações que eles podem causar – náusea, espanto, riso, desprezo...

Conforme destaca Dubois (2004), se há no vídeo um quadro imagético fechado em si mesmo, há, na mesma medida, um “fora de quadro”, a ideia de um espaço de fora, um exterior que dinamiza o imaginário de quem vê a obra. Nesse sentido, esta videocriação tenta atravessar essa dinâmica de exterioridade por relações de proximidade e distância, ocasionadas não pela movimentação da imagem ou em diferenças em sua captação pela câmera (pelo uso do recurso do

*zoom*¹³⁸, por exemplo), mas pelo conteúdo cotidiano e, ao mesmo tempo, grotesco da ação.

Por sua vez, a montagem neste vídeo articula uma noção de continuidade pelo encadeamento horizontal de blocos sucessivos, fazendo a ligação entre quatro planos concebidos imageticamente de maneira similar (a câmera parada, o fundo neutro, o corpo no centro do quadro, a boca que tenta mastigar os elementos) e, simultaneamente, diversos entre si. Mais do que um corta-cola de planos e imagens, é pela organização linear como opção de montagem, através da reunião e do agrupamento horizontal dos planos, que esta obra visa destacar a ideia de um rito de enfrentamento corpóreo que não cessa.

Sucessivamente a constituição fálica das bananas dá lugar ao esgarçar da boca pelos tomates inteiros, que demandam o esforço dos dentes para que sejam dilacerados, para, então, serem substituídos pela corrente de ferro, elemento impossível de ser mastigado e que enche a cavidade bucal de uma materialidade dura e, ao mesmo tempo, vazada (pelos elos de metal). E, por fim, a imaterialidade da fumaça do cigarro invertido e as sobras de cinzas provenientes da brasa. Assim, a condição material de cada elemento enfrentado pela boca dita as regras da ação, o ritmo da mastigação ou a sua impossibilidade, bem como a quantidade de resíduo que cabe na cavidade bucal até que comece a ser involuntariamente expelido.

Instituindo a presente obra como um grande bloco homogêneo, sem cortes bruscos de imagem, onde um plano é distribuído após o outro, em continuidade linear, a montagem visa ressaltar uma temporalidade repetitiva, proveniente também da ação exagerada do ato de mastigar, constituindo, uma vez mais, a superfície videográfica como território de contaminação pelo rito de excesso grotesco.

Quanto mais a boca expelle a materialidade residual dos objetos, na impossibilidade de engoli-los, novos objetos surgem num encontro entre corpos que se dá por uma estrutura de *continuum* voluptuoso e sombrio entre o dentro e o fora – os objetos que entram e são excretados pela cavidade bucal, o olhar do observador que é convidado a entrar e sair do quadro grotesco, as imagens patrióticas brasileiras que atravessam o vídeo trazidas pelo hino nacional.

E, após os créditos do vídeo, ainda resta um último plano em que o espectador pode ver os resquícios da ação: o desmoronamento do corpo que

¹³⁸ Recurso que permite a aproximação (*zoom-in*) ou o afastamento (*zoom-out*) do enquadramento, abrindo ou fechando o ângulo de visão captado pela câmera.

acabara de agir, fora do centro do quadro videográfico, afetado pelo rito de encontro com os outros corpos; a náusea que escapa como erupção dos gases estomacais na forma de arroto; o olho do artista que encara finalmente o observador, retornando o olhar de vigilância e confronto à instância espectral.

Outro fator que considero importante na montagem desta obra é a disponibilização do vídeo na Internet, o que permite que o olhar-alteridade do espectador realize sua própria montagem ao observar a obra, uma vez que cada um pode assistir a videocriação exercitando a sua própria vontade de criação. O observador pode antecipar ou retornar quadros videográficos, retirar a paisagem sonora, assistindo a tudo em silêncio, acelerar o ritmo de execução da ação, contrariar a sucessão dos planos, assistir a obra de modo parcial, e tantas outras combinações que ensejam escolhas individuais de mixagem, esta entendida como mistura, mescla, interpenetração visual.

Dubois (2004) destaca que uma das características da videocriação reside no fato de que os componentes imagéticos do vídeo estão presentes de uma só vez na simultaneidade da obra, fato que abre espaço para operações de composição por mixagem. Assim, embora a minha escolha como criador tenha apontado para o desejo pela linearidade dos planos, nada impede o espectador que acessa a obra pela *web* de criar suas próprias maneiras de entrar em contato com o produto artístico, num espaço processual de abertura a múltiplas possibilidades, que atualiza a videocriação no contato com a autonomia imprevisível do olhar do outro.

Figura 26 – Exibição de *O que a boca já não pode engolir* na exposição *Metanoia* (2017).



Autor: Guilherme Zawa. Fonte: < <https://www.facebook.com/galeriaairez>>. Acesso em 11 nov. 2017

Logo, a opção pela disponibilidade deste vídeo através do livre acesso da Internet me interessa na medida em que transverte, pela liberdade de interação, o campo perceptivo do espectador, em novas concepções que não seriam alcançadas dentro do cubo branco da galeria – o que pude perceber de maneira mais clara quando da projeção deste vídeo na parede do espaço expositivo, e sua consequente distância e fixidez como “obra concluída”, durante a exposição coletiva *Metanoia*, realizada em 2017, na cidade de Curitiba.

Assim, mesmo que de maneira não explícita, o espectador de *O que a boca já não pode engolir* está convocado a um espaço de criação interativa, convidado a gerar novos ritmos e movimentos de vazamento na estrutura sequencial do vídeo, pois, como reforça Melo (2017, p. 56): “[...] a realidade é apenas uma possibilidade cuja concretização depende da maneira de olhar e [...] de dar a ver.”.

Se as coordenadas do enquadramento nesta obra apontam para um espaço de controle, esta nova camada, adicionada à montagem através da *web*, implica formas outras de olhar sobre a imagem, constituindo em devir o território de visão do observador e conferindo um sentido de atividade e autoria também ao campo espectral, onde cada sujeito pode gerar seu próprio espelho invertido, como é próprio de uma obra inspirada pela bufonaria e suas ambiguidades no encontro com as alteridades.

Nesse sentido, a boca saturada mastiga e excreta. Como forma de não enlouquecer, de não desistir, ou, simultaneamente, transformar a desistência em mote criador dentro do próprio fazer. E, quem sabe, por este viés, promover o encontro com outras bocas que também necessitem expelir suas forças na busca pela troca, interlocução, mediação, reflexão, criação, compartilhamento de desejos e cansaços.

*Esta videoperformance¹³⁹ foi selecionada para a exposição coletiva *METANÓIA*, realizada pela AIREZ Galeria de Artistas Independentes / Curitiba, exposição integrante do Circuito de Galerias da Bienal Internacional de Curitiba 2017 (outubro de 2017 até janeiro de 2018).

¹³⁹ *O que a boca já não pode engolir* foi minha primeira experiência na criação em videoperformance e, posteriormente a esta obra, realizei o vídeo *Linhas de Fuga* (2017), selecionado para a Mostra de vídeos do Festival **Corpos Urbis**, evento realizado em setembro de 2017, na cidade de Macapá, Amapá.

4.4 Ação *Fala comigo*

Toque de aparelho telefônico celular. Melodia: Basic Bell. O artista fala:

“Chegamos no hospital para visitá-lo e meu tio foi resolver alguma coisa na recepção. De repente, um médico veio falar com ele, entraram por uma porta, uma correria danada e quando meu tio voltou ele disse:” – Olha, as notícias não são nada boas...”. Eu olhei para cima, para o rosto da minha irmã. Ela estava chorando e me perguntou:” – Você sabe o que isso quer dizer, não sabe?”. E eu, mesmo sem entender direito, fiz que sim com a cabeça. Minha mãe ficava perguntando: “– Mas o que aconteceu com ele? Ele piorou, foi isso? Ele piorou?”. Trouxeram uma cadeira para ela sentar e.”.

Silêncio.

Toque de aparelho telefônico celular. Melodia: Basic Bell. O artista fala:

“Eu entrei no banheiro de novo e ele ainda estava lá. Eu percebi que ele estava excitado, pelo volume dentro da bermuda. Criei coragem e disse: “– Eu não vou fazer nada com você, tá?! Eu só quero ver...”. Então ele me levou para uma das cabines e mostrou o pau. Eu comecei a masturba-lo e, menos de trinta segundos depois, ele falou, com um sorriso meio sem graça: “– Assim eu vou gozar.”. Eu continuei mexendo a mão e ele gozou. Depois disso saí correndo do cinema me sentindo completamente sujo. Eu ainda estava com o uniforme do colégio e fui, durante todo o caminho de volta pra casa, rezando e pedindo.”.

Silêncio.

Toque de aparelho telefônico celular. Melodia: Basic Bell. O artista fala:

“Faltavam dois minutos para o jogo terminar, e eu dei uma bela tacada! Saí correndo, todo mundo gritava meu nome. Faltava apenas aquele ponto e seríamos os campeões do jogo. E eu seria o grande herói da partida. “Corre! Corre! Corre!”, todos gritavam. Graças a mim seríamos os vencedores! E todos finalmente me

amariam. Então, durante a corrida, eu tropecei e caí. Perdi o ponto. Perdemos o jogo. E todos gritaram: “Ah, não, Charlie Brown! De novo não!”. E, de repente, quando eu olhei em volta todos tinham ido embora. Eu estava sozinho, no meio daquele grande.”¹⁴⁰

Silêncio.

Em que medida as tecnologias da informação são capazes de (nos) aproximar ou afastar? Como uma ação performativa pode friccionar e borrar as fronteiras entre o público e o privado? Partindo destas provocações iniciais, a ação performativa *Fala comigo* utiliza um aparelho celular como elemento central para a criação de um dispositivo relacional entre o artista e os espectadores/participantes. Esta ação possui o seguinte programa:

Num espaço público o artista deita seu corpo no chão, permanecendo, a partir de então, imóvel. Ele mantém seus olhos abertos. O artista exibe um aparelho telefônico celular pendurado sobre o peito e em seus braços podem ser lidas duas inscrições: a frase-convite “Fala comigo” e o número que dispara o toque daquele aparelho celular. A cada vez que um participante resolve ligar para o telefone, o artista permanece inerte, sem atender o aparelho. Mas, durante o tempo do toque do celular, o artista fala um fragmento de história, esta narrada em primeira pessoa. Quando o som do aparelho celular para de tocar, a história é interrompida. Caso os participantes liguem outras vezes, os novos toques do aparelho darão início a novas histórias, sem que haja continuidade com a narrativa anterior.

Na criação deste programa performativo, preparei um inventário de histórias que são acionadas no fluxo do momento, sem sequência ou sentido predeterminado, exercício de livre associação dos fragmentos que será mediado pelo mecanismo de telefonia. Ao som de cada ligação, uma nova história será contada, produzindo uma rede de discursos fragmentados que versam sobre as mais diversas vivências: memórias do cotidiano, histórias de amor, violência, sexualidade, morte, trechos de sonhos e desenhos animados. Fragmentos que evocam distintos estados emocionais, temporalidades, sensações e paisagens.

¹⁴⁰ Estes fragmentos, entre diversos outros, são ditos durante a obra performativa *Fala comigo*, criada durante a disciplina *Arte relacional como (r)evolução dos afetos* ministrada pela Profa. Dra. Tania Alice, no primeiro semestre de 2014, no PPGAC/UNIRIO. O registro videográfico de trecho desta ação se encontra no DVD em anexo e no sítio da web: < <https://youtu.be/9iqOrnjMRDA> > com o nome Fala comigo / Habla conmigo.

Aqui, nenhuma história é concluída ou retomada, instaurando-se um jogo de inacabamentos. Aqui, o espaço público se torna lugar de troca, onde o espectador/participante é convidado a ocupar a condição testemunhal, e mesmo *voyeurística*, de ouvinte/observador daquelas narrativas íntimas, que ele não sabe se foram vivenciadas por mim ou não.

Todavia, embora a pele do artista carregue um convite ao espectador, através do imperativo “fala comigo”, esta inscrição consiste em um comando contraditório, uma vez que ao participante não será dada oportunidade ao estabelecimento de um diálogo efetivo com aquele que fala.

A quem deseje participar da ação cabe à opção de ligar para o número do aparelho celular indicado e, dessa forma, ouvir um fragmento narrativo. Contudo, não é criado espaço de conversa ou fala ao participante que realize a ligação. A única resposta dada pelo artista é a narração dos trechos de histórias, mas em nenhum momento da ação ele fala diretamente com o participante, nem mesmo o olha. E, assim, as narrativas vão sendo contadas, ocupando seu lugar no espaço, enquanto o artista mantém seu olhar voltado para cima, para o céu – ou seria para dentro de si mesmo?

A partir da mediação de um mecanismo tecnológico destinado à comunicação – o aparelho de telefonia celular – esta ação utiliza o som do toque deste objeto como mecanismo de expressão, constituindo-se como elemento disparador das histórias, criando um dispositivo comunicacional que é, ao mesmo tempo, gerador de proximidades e distâncias.

Sem que o artista estabeleça contato, mesmo que visual, com os participantes, o som insistente do celular resta como o único elemento de vínculo entre eles, colocando, simultaneamente, a instância artística e a instância espectral diante da problematização do encontro e da comunicação.

Segundo Greiner (2005), datam do século XVIII as primeiras aparições do termo comunicação, em textos que ligam seu sentido a noções como partilha, comunidade e continuidade. *Communitas*, *communio* e *communis* seriam palavras latinas relacionadas à troca e ao compartilhamento. Na mesma obra, a autora destaca que uma possível arqueologia dos saberes sobre a comunicação trata dos processos de mediação entre o mundo e o corpo, partindo de ideias como o domínio e a domesticação do fluxo de informações e movimentos da sociedade, na busca por redes que permitissem o desenvolvimento de “um globo solidário”.

Não obstante, fundado em noções como desenvolvimento, emancipação e liberdade, este fenômeno apresenta uma constante discrepância entre promessas e fatos, intensificado, sobretudo, a partir do século XX, através da cultura de massa e as estratégias de crescente manipulação da publicidade, fatores que influenciariam de maneira irreversível os modos de organização da sociedade ocidental.

Como destaca Harvey (2015), a chamada “revolução da informação” chegaria na contemporaneidade a movimentos de implosão do tempo e do espaço, uma vez que seja observada a desmaterialização concernente ao “ciberespaço”, alterando as formas de produção, consumo e as práticas socioculturais.

Nesse sentido, Debord (1997) afirmava, ainda no final da década de sessenta, que as relações de dominação entre a produção econômica e a vida social acarretaria, num primeiro momento, um deslocamento do ideal de realização humana do âmbito do *ser* para o *ter*, e, posteriormente, um novo deslizamento do *ter* para o *parecer*.

Esse processo seria acompanhado pela transformação da realidade individual para o território social, em sua dinâmica de multiplicação de imagens e ícones, na busca por uma existência menos anônima e solitária através do consumo e da circulação acelerada da informação, viés que na perspectiva debordiana teria degradado a vida em um fenômeno de dimensão espetacular.

Uma vez que as relações entre as pessoas se transformam facilmente em imagens e espetáculo, esta ação busca jogar com o fascínio do participante em relação a uma dinâmica testemunhal, diante do compartilhamento de histórias íntimas por um desconhecido, fato pode ser observado de maneira corriqueira na cultura de massa, por exemplo, na proliferação vertiginosa de *reality shows* sobre os mais variados temas, envolvendo, por exemplo, desde pessoas que gostam de cozinhar, *drag queens*, frequentadores assíduos de festas ou amantes de *surf*, em sua banalidade que privilegia a observação espetacularizada do outro.

Uma das frases que mais tenho escutado dos participantes da ação no decorrer das seis oportunidades em que realizei a obra¹⁴¹, tem sido: “– Ah não... eu queria saber a continuação daquela história!”. Logo, diante desse fascínio pela intimidade do outro – mesmo que não haja garantia de que aquela história contada

¹⁴¹ *Fala comigo* foi realizada até a presente data: uma vez quando de sua criação, na entrada do Centro de Letras e Artes da UNIRIO; durante três eventos de arte e duas vezes a convite da Profa. Tania Alice com suas turmas de Interpretação VI da graduação em artes Cênicas da UNIRIO.

tenha acontecido comigo – o participante se coloca no lugar de consumidor das narrativas.

Ao interromper os fragmentos e jamais os retomar durante aquele evento de realização da obra, um dos meus objetivos reside em frustrar esse desejo de consumo do participante, convidando-o a uma armadilha, que geralmente é aceita. Assim, *Fala comigo* possui um viés monológico e, ao mesmo tempo, um caráter interativo fraturado.

Ao participante é possível interagir, mas de maneira parcial, quase funcional, como aquele que desencadeia a ação, através de sua ligação telefônica, despertando um caleidoscópio de imagens mentais e paisagens oníricas que vai sendo criado pelas histórias contadas. *Imagens-in-formação* veiculadas no tempo de cerca de vinte e cinco segundos (tempo de duração médio do toque do aparelho telefônico) e que desaparecem junto com o silêncio, sem jamais serem retomadas na mesma ação.

Esta ação exige a participação do espectador para que o dispositivo se dê, mas, ao mesmo tempo, gera uma dinâmica interativa propositalmente limitada, colocando o participante na condição de *voyeur*, experiência não dialógica que é dotada de aleatoriedade, pois os fragmentos das narrativas proferidas em sua execução não obedecem a escolhas de ordem temática ou cronológica, nem podem ser escolhidas pelos participantes.

Dessa forma, *Fala comigo* possui uma dinâmica participativa delimitada, mas, ao contrário de *Entre ovos e medos*, em que as regras do jogo são exaustivamente explicitadas pelas cláusulas do contrato, aqui o participante vai descobrindo a estrutura da ação em uma dinâmica de tentativa e erro. Até entenderem a configuração do programa performativo, muitos participantes falam diretamente comigo, sem obterem resposta, chegando a reclamar quando percebem que não responderei a seus apelos. Outros perguntam entre si: “– Ué... Ele não vai atender o celular pra conversar comigo?”. E alguns participantes vão mais além...

“– Ei, fala comigo! Fa-la co-mi-go. Fala comigo! Ele não está respondendo...”. E alguns instantes depois... “– Ei, você, fala comigo. Conversa comigo. O que eu faço? Fala comigo, moço. Você não está sozinho...”. Assim dizia uma senhora enquanto sacudia o meu corpo, tocando em meu braço e ombro direitos, respondendo à sua maneira à provocação trazida por esta ação quando de sua realização na cidade de Curitiba, em outubro de 2017.

O aparelho de telefonia móvel é destacado em *Fala comigo* como um dispositivo, no sentido agambeniano de elemento capaz de gerar operações de captura, determinação e controle. Dispositivo que nesta ação ativa a organização *in vivo* de um processo comunicacional em pedaços, fazendo circular vestígios de informação ancorados na dependência tanto ao elemento da corporeidade – do participante que age se aproximando, ligando, acomodando-se para melhor escutar, bem como do artista que respira, fala, silencia – como ao mecanismo de telefonia móvel, referências de compartilhamento dos discursos, mesmo que estes sejam falhos e inacabados.

Nessa obra performativa, objetivo que meu corpo aparentemente inerte se torne extensão do telefone celular, presentificação de um *corpo-máquina* a ser ouvido, sem gerar, contudo, comunicação, em seu sentido de troca ou continuidade. A comunhão aqui é monológica e testemunhal, dependendo do vínculo tecnológico ao aparelho de telefonia celular para ser acionada – o participante necessita utilizar um telefone para acionar o som do aparelho pendurado em meu tórax – e, ao mesmo tempo, sendo impossibilitada por ele quando cessa a melodia eletrônica.

O corpo abre a possibilidade de instauração de modos outros de organização do espaço ao seu redor, transformando o lugar da cidade em metáfora dos processos que atravessam o mundo contemporâneo, como a solidão, as dificuldades, ou mesmo, impossibilidades de comunicação, bem como o consumo de imagens e elementos humanos como se fossem produtos.

Instaurando o corpo como obra no espaço da cidade, *Fala comigo* visa estabelecer, ainda, uma camada de intervenção urbana, transformando o chão da cidade em ambiente íntimo de troca e problematização de experiências, convidando o espectador/participante a realizar a imersão nesse *lócus* confessional, que fratura os limites do público e do privado ao produzir narrativas que envolvem temáticas que, costumeiramente, não são tratadas em espaços públicos – como, por exemplo, relações abusivas, descobertas sexuais, lembranças de conflitos familiares – vazando as fronteiras do interior e do exterior na busca por uma dinâmica interlocutória que transita por um tom de desabafo e cumplicidade, associando cenas da vida íntima ao fluxo público.

Aqui, cabe destacar uma mudança na dinâmica corpóreo-espacial da execução da ação que seria fundamental na busca pela criação dessa dimensão de

Figura 27 – Ação *Fala comigo / Talk to me* no evento Bodies in Transit (2014)



Autora da foto: Luciana Kezen.

proximidade e intimidade entre artista-locutor e o participante-interlocutor. Nas quatro primeiras vezes que realizei *Fala comigo*, eu permanecia de pé durante o tempo da ação, fator que foi mudado a partir da realização desta ação no evento *Bodies in Transit* (2014), quando intuitivamente decidi experimentar a colocação do meu corpo deitado no chão da cidade.

Através dessa escolha, percebi que os participantes se sentiam mais à vontade para se aproximarem do meu corpo, e muitos até passaram a sentar no chão com o objetivo de escutar

de perto, e de maneira mais clara, os fragmentos de narrativas, o que potencializou a produção de um lugar íntimo no espaço público.

Logo, a dinâmica testemunhal se intensificou na medida em que as instâncias artística e espectral/participativa passaram a dividir e se inter cruzar no mesmo espaço de ocupação da cidade, ambas compartilhando sua capacidade de instaurar, por meio do corpo, intervenções e interrupções no ritmo anódino do fluxo urbano, no encontro de sua condição humana partilhada através de histórias que versam sobre experiências de vida banais a qualquer pessoa, no desejo da sociabilidade fraturada.

Ao mesmo tempo, a ação costuma suscitar nos participantes a curiosidade e a dúvida acerca da veracidade das narrativas ditas por mim, pois não é possível saber se as histórias contadas de fato aconteceram (comigo ou com outra pessoa) ou se são histórias ficcionais. Muitos participantes esperam, inclusive, o término da ação para perguntar se são histórias “reais”, num desejo de desvelamento que faço

questão de deixar inconcluso. Nesse sentido, Lopes (2009) desenvolve o conceito que denomina como *performance da memória*, segundo o qual:

O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma 'matriz de si'. [...] a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do 'real'. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma auto defesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória. (LOPES, 2009, p.137).

Nesse contexto, o trânsito entre representação (da memória) e autorrepresentação, propiciado pelos fragmentos de narrativas desta ação, interessa ao meu processo criador como vestígio do que foi observado no estudo da bufonaria, linguagem de criação que embaralha os campos da vida e da arte como modo de fazer instabilidade na percepção dos sujeitos. Se a atividade mental é perpassada pela produção de representações movimentando memória e repertórios culturais (QUILICI, 2015), o bufão consegue ampliar essas noções, em atuações que operam pela multiplicidade de sentidos cuja apreensão escapa ao espectador.

Assim, escolho, na obra sob análise, uma rede de narrativas que me atravessam, histórias baseadas em vivências minhas e de outras pessoas, mas que, de acordo com a sua atualização pelo compartilhamento com o outro, através da execução da ação, passam a ser nossas. Num primeiro movimento, considero como minhas todas as histórias compartilhadas na ação, tendo sido vividas por mim ou não, pois a elas dou carne através da obra, gerando fluxos de distorção, reinvenção, omissão e ampliação.

Atualizando as imagens carregadas por estas narrativas no vibrar do encontro com a alteridade, elas passam, então, a pertencer ao outro também, em movimentos de oscilação que assumem o discurso como atividade, ao mesmo tempo, secreta e reveladora, fonte de união e separação através de uma ação performativa baseada no ato narrativo e na memória.

Dessa forma, *Fala comigo* busca a produção de intimidade no espaço público, expelindo camadas instáveis de sentido como produção de subjetividades outras, (trans)versões de realidades que atravessam a cidade. Problematizando o encontro

e a comunicação, a ação em questão convida e provoca a participação do espectador/participante pela reunião dos corpos, fator que gera aberturas à interação que podem instaurar, como será visto a seguir, rumos inesperados ao seu programa.

Estudo de caso: encontro com um bufão.

Em 2017, a ação *Fala comigo* foi selecionada para integrar a programação do Temporal Festival de Arte, que aconteceu na cidade de Assunção, Paraguai, em maio do mesmo ano. Juntamente com a organizadora do evento, escolhi o local de realização da obra performativa: a Plaza de la Libertad, que forma um conjunto de quatro praças – juntamente com a Plaza de la Democracia, Plaza Juan O’leary e a Plaza de los Heroes – situadas no centro da cidade.

Já havia realizado esta ação algumas vezes, mas, pela primeira vez, resolvi usar a indumentária que consistia em uma blusa vermelha e uma calça preta, escolha feita em alusão às cores de Exu. Orixá considerado o mensageiro, responsável pela ligação entre os homens e os deuses, conforme destaca Cacciatore (1977), carrega o princípio da comunicação, da transformação e da proteção dos caminhos. Morador das encruzilhadas, estradas e locais abertos, nele estão contidos a ordem e a desordem. As cores das contas e indumentárias de Exu, segundo explica Pedrosa (2009), são o vermelho (ligado ao fogo e ao sangue, assim como a força da vida que o faz jorrar) e o preto (simbolizando a noite, a escuridão e os mistérios do mundo).

Dessa forma, estabeleci um diálogo estético e simbólico que segue a inspiração das religiões afro-brasileiras¹⁴², pois, como ressalta Conduru (2007), a plasticidade das práticas culturais afrodescendentes não se dissocia da dimensão do rito e da vivência, em formas de organização que estabelecem sentidos e crenças a energias míticas que perpassam objetos do cotidiano, como vestimentas, pedras, objetos de louça, entre uma imensa gama de elementos. Vesti meu corpo de preto e vermelho, assim, para evocar a proteção e a ideia de comunicação carregada por Exu, ou encontrá-lo na rua, seu espaço por excelência.

142

Das quais sou adepto da Umbanda.

Além da blusa e da calça, também utilizo nesta ação um casaco que coloco no chão, sobre o qual meu corpo fica repousado, criando um molde embaixo do meu tórax. Destacando, de maneira sutil, minha corporeidade do solo, o casaco cria uma espécie de moldura que acolhe meu corpo e exhibe no centro da composição imagética o aparelho celular, ressaltando a centralidade deste dispositivo ao processo comunicacional que se abre com a ação.

Indumentária vestida, caminhei até o centro de Assunção pensando em duas frases de Eleonora Fabião que sempre me desdobram em inspiração: “Salve o povo da rua! Salve o povo na rua!”¹⁴³ – saudações que me remetem novamente a Exu, chamado na linguagem popular das giras como ‘povo de rua’, bem como, em meu entendimento, são frases que celebram tanto a imensa gama de pessoas que desenvolvem suas vidas pessoais e profissionais nos espaços públicos, como destacam a importância da ocupação e intervenção dos espaços públicos como resistência aos mecanismos de expropriação.

A ação estava marcada para começar às três horas da tarde do dia 14 de maio, data de comemoração da independência da República do Paraguai. Cheguei ao local de sua realização cerca de uma hora antes para perceber a dinâmica espacial da praça e escolher a localização exata em que a ação se desenrolaria. Comprei um refrigerante numa barraca de rua que ficava ao lado de outros vendedores ambulantes que ofereciam bandeiras paraguaias de todos os tipos, tremulando seu azul penduradas em cordas amarradas nos postes de luz.

Sentei em um banco de madeira e, entre um gole e outro, observei as pessoas que transitavam pelo entorno: crianças brincando; um morador de rua que parecia não se aguentar mais de pé; um jovem de jaqueta de couro preta passando apressado, como se fora saído de um filme norte-americano da década de cinquenta, não fosse pelo aparelho celular em sua mão que ele olhava de maneira concentrada.

No meio da praça notei a existência de um pedestal feito de cimento, pintado de amarelo encardido, sustentando um monumento em bronze chamado *A razão vence a força* – que, posteriormente, uma das artistas paraguaias que também participava do festival esclareceu ser uma escultura em homenagem aos heróis

143

Frases inscritas na contracapa da obra *Ações* (2015).

paraguaios que lutaram contra a Tríplice Aliança¹⁴⁴. No conjunto escultórico se pode ver uma figura humana masculina de torso nu em um abraço voraz sobre o corpo de uma figura feminina que exhibe duas grandes asas de anjo e o braço direito levantado em direção ao céu.

E um detalhe me chamou a atenção: apesar da altura do monumento, provavelmente mais de três metros, alguém pousara, ironicamente, uma lata de cerveja amassada na mão da figura angelical feminina.

Figura 28 – Início de *Fala comigo* no Festival Temporal (2017).



Autor: Elilson.

¹⁴⁴ Aliança ente Brasil, Argentina e Uruguai na guerra contra o Paraguai, conflito armado que duraria sei anos e que exterminou cerca de 80% da população deste país, incluindo crianças e mulheres. Mais informações podem ser obtidas na obra *Maldita Guerra* de Francisco Doratioto (2002).

Esta intervenção conseguira retirar um pouco do ar pomposo da escultura, pois agora, mais do que a briga entre razão e força, as duas figuras pareciam estar lutando pateticamente pela posse da lata de bebida.

Além disso, junto à escultura, podia-se ler uma frase pichada à jato de spray: “Quem poderia te representar?”. Sem sombra de dúvida estava escolhido o local de realização de *Fala comigo*, o caminho que levava ao monumento/provocação. Utilizando lápis de olho, escrevi sobre a pele dos braços o número do aparelho de telefonia móvel que eu trazia pendurado sobre o tórax, bem como a frase, *convite-armadilha, Fala comigo*. Caminhei até o local escolhido, coloquei meu casaco sobre a superfície quadriculada e gasta do chão da praça, que apresentava algumas rachaduras e pequenos buracos, e deitei. A ação se iniciava.

De maneira surpreendente, poucos instantes após eu deitar no chão daquele espaço público, senti um corpo se jogar sobre mim, deitando pesadamente sobre o meu. Nos primeiros instantes imaginei se a proposta da ação inscrita sobre meus braços não havia ficado clara, ou se algum participante do festival havia entendido que eu estava a esperar por um abraço. E logo senti um forte cheiro de bebida alcoólica.

Aos poucos, mesmo sem travar contato visual direto, fui percebendo que era um homem desconhecido que havia deitado sobre o meu corpo, balbuciando de maneira arrastada frases soltas em língua espanhola, como: “– Tudo bem com você? O que está acontecendo? Você está morto, homem? Não... Você não está morto. Está de olhos abertos... O que foi? O que você tem?”.

Ele então retirou cuidadosamente o aparelho telefônico celular que estava pousado sobre meu peito, colocou-o ao lado do meu corpo e disse: “ – Vou escutar seu coração. Estou ouvindo seu coração!”. Ele repetia essas frases entre risos enquanto me abraçava fortemente, recostando de maneira delicada mas forte sua cabeça sobre meu tórax, tocando com seus ouvidos, uma hora um, outra hora outro, a região do meu coração.

De maneira abrupta e desajeitada, ele se levantou e, poucos instantes depois, jogou-se mais uma vez sobre mim, deitando-se novamente sem nenhuma condescendência. Algumas vezes ele segurava meu rosto e colocava seu próprio rosto na altura da minha cabeça, tentando impor que nossos olhares se cruzassem, forçando o contato visual, enquanto ria e dizia frases que eu não entendia. Em alguns instantes, pude sentir que ele fazia alguns movimentos com sua região

pélvica, como se simulasse um ato sexual. Cheguei a me perguntar se ele beijaria a minha boca, uma vez que seu rosto estava cada vez mais próximo do meu.

Figuras 29 e 30 – Encontro com um bufão durante *Fala comigo* (2017).



Autor das imagens: Elilson.

Em minha ausência programada de reação externa, eu respirava e tentava evitar o contato visual, mantendo o programa da estrutura que eu criara. Não fazia parte da proposta da ação o contato direto com os olhos do participante, fosse quem

fosse, muitos menos o desenvolvimento de algum tipo de diálogo. Um corpo aparentemente inerte e que somente age a partir das ligações dos participantes, disparando histórias a partir do toque do aparelho telefônico, este era o programa básico da obra.

Cambaleante, novamente o homem se pôs de pé e começou a me puxar pelo braço, chamando-me para levantar e caminhar junto com ele, enquanto dizia: “ – Você está bem, homem. Vamos andar. Vem. Levanta, homem!”. Diante da ausência de resposta ou reação, ele chamou outro homem, que se colocou ao lado do meu corpo, segurando e apertando minha mão, enquanto parecia ler as inscrições sobre a minha pele.

A situação se configurava a cada instante mais inusitada para mim – extremamente diferente da experiência da realização da mesma ação na praça *Union Square* em Manhattan, quando do evento *Bodies in Transit*, dois anos antes, quando os participantes se aproximavam, interagem a partir das ligações telefônicas, mas mantinham distância clara entre seus corpos e meu corpo no espaço público.

Desta vez, diante do oferecimento do meu corpo como elemento mediador de ação e experiência, cada vez mais minha carne, antes de ocupar ou intervir no espaço público da praça, era atravessada por outro corpo proveniente do mesmo espaço, num processo de apagamento de fronteiras com desdobramentos que seriam surpreendentes, tanto para mim como para as demais pessoas que eu percebia próximas – crianças que brincavam com suas mães na praça, artistas participantes do festival e a organizadora do evento.

Diante do contexto gerador de diálogos residuais entre espaço urbano e experiência artística, na medida em que escava e fricciona resíduos de controle, vestígios de ação e reação, perguntas e respostas, restos da própria estrutura artística, Cao (2014) lança a seguinte provocação: as práticas artísticas contemporâneas que possuem caráter de intervenção no espaço público geram um fenômeno *nos* espaços públicos ou propõem uma experiência *com* o espaço público? O autor ressalta que, muitas vezes, o que se observa em tal âmbito é uma tentativa de extensão da assepsia do cubo branco do Museu/galeria para o lugar da rua, na busca por respostas controladas que escapem à efemeridade contingente desses locais.

Aqui, o processo de análise do evento ocorrido no Paraguai se torna ainda mais interessante à minha trajetória como artista-pesquisador, uma vez que não me eximo de perceber e compartilhar com o leitor que, embora um dos objetivos à criação desta ação tenha sido a instauração de um território íntimo entre meu corpo e o corpo dos possíveis participantes, no espaço público, de modo algum eu poderia prever ou estaria preparado para a riqueza e a dureza crescente com que aquele homem reagiria à ação.

E, indo mais além, mesmo mantendo como foco de interesse a investigação acerca de um campo de intimidade com o desconhecido, eu acreditava que as regras do dispositivo seriam capazes de gerar para mim um espaço mínimo de proteção – ou o termo mais adequado aqui seria uma zona de controle sobre a obra? Conforme instiga Cao (2014), a pretensão de querer que corpos diversos se relacionem de maneira similar diante de um mesmo estímulo seria negar a própria potência criativa de cada sujeito, bem como a dimensão imprevisível dos espaços públicos.

Observando as demais obras artísticas analisadas neste capítulo, mostra-se claro que elas contêm em si uma grande dose de controle de causas e efeitos, estabelecendo jogos em que eu – “o artista, André Rodrigues”, para lembrar de trecho irônico, e não menos ancorado na realidade, do contrato performativo de *Entre ovos e medos / ou O performer agora é Deus* – assumo a liderança da ação.

Em *Fala comigo*, mesmo tendo a consciência de que a opção por deitar no espaço público implicava em expor meu corpo aos fluxos desconhecidos da rua, ainda assim, por um misto de ingenuidade e prepotência, eu imaginava que “tudo estaria sob controle”, sem vislumbrar o alcance incerto e precário a que a ação poderia desencadear.

Se, inicialmente, aquele homem havia jogado seu corpo sobre o meu com certa doçura desajeitada, aos poucos, seu comportamento foi adquirindo tonalidades diversas, dando lugar a um tipo de jogo de provocação, como se ele tentasse a qualquer custo me fazer levantar do chão em que eu havia me prostrado. Investigando ele próprio os limites do meu corpo e até que ponto chegaria minha aparente inércia, ele se pôs de pé e, risonho, deu alguns pequenos chutes na lateral do meu corpo, enquanto repetia: “– Levanta! Anda!”.

Neste momento, ouvi a voz da organizadora do festival conversando com ele por alguns minutos, pedindo para que não fizesse aquilo, tentando explicar, de

maneira calma e delicada, que aquela ação era um trabalho artístico, que eu era brasileiro e tinha vindo do Brasil para realizar a obra. Eu percebia que ele balançava a cabeça em sentido afirmativo, como se entendesse e aceitasse a explanação. Subitamente, ainda de pé, ele deu um passo sobre mim, pisando com seu coturno a minha mão esquerda e, enquanto passava para a outra lateral do meu corpo, mais uma vez pisou minha mão, agora a direita.

A situação ficava cada vez mais tensa. Outros participantes do festival se aproximaram e uma artista paraguaia, pertencente a um estrato econômico-social visivelmente distante do ébrio, por sua corporeidade, vestimentas, sua quase arrogância ao reafirmar hierarquias e imperativos, começou a gritar veementemente com o homem, exigindo que ele se afastasse ou então ela chamaria a polícia para retirá-lo dali. Ele agora também gritava, dizendo que estava em seu país, que aquilo não era certo e que eu o havia desrespeitado e ofendido. “– Ele me ofendeu! Ele me ofendeu!”, o homem repetia nervoso.

A violência repentina da situação me assustava na mesma medida em que fascinava. A ação *Fala comigo*, até então, era o trabalho performativo que eu considerava menos potente no processo de criação suscitado por minha pesquisa sobre bufonaria, talvez porque eu olhasse para este trabalho limitado apenas pelo sentido provocador da atuação bufa – acho que ainda hoje mantenho esta tendência empobrecedora. Sem me dar conta da capacidade da bufonaria em gerar experiência, em seus atravessamentos, exposição, riscos, animalidade avessa ao controle e ao decoro.

Assim, a ação sob análise adquiria agora, em meu percurso de investigação, contornos outros, que colocavam em jogo noções como a imprevisibilidade do encontro com a alteridade e o desconhecido que uma obra presentificada no lugar da rua pode mobilizar, bem como os fluxos de poder inerentes às relações humanas, o atravessamento da gentrificação que pode eclodir em nuances e inesperadas, a briga de vida e de morte pela garantia de uso dos territórios – que indica a luta pelas capacidades e subjetividades, pela liberdade de exercê-las face à lógica policial de quem dita as regras de circulação e uso do espaço.

Oferecer meu corpo como obra no espaço da cidade através de um programa performativo previamente definido, e cuja estrutura inicial havia em muito sido subvertida pela interferência de um participante, acabara por movimentar um confronto entre limites, territórios e opressão, tanto do ébrio sobre meu corpo, como

dos outros participantes em relação àquele homem. Eu podia perceber claramente em minha corporeidade a presença ameaçadora daquele homem, seu corpo cada vez mais próximo do meu, como se fosse um animal acuado pronto para atacar, preparado para um possível embate corporal.

Internamente eu desenvolvia um diálogo sobre meus limites e os limites da criação artística, ponderando, em meio à tensão do momento, até que ponto estava disposto a seguir com o dispositivo. Em meus questionamentos eu friccionava um grande interesse em experienciar as fronteiras vazadas e imprevisíveis da situação em confronto com a sensação de risco iminente, pois o momento parecia estar chegando à margem de qualquer controle e a possibilidade de que eu poderia terminar a ação machucado era concreta.

Eu mantinha a crença de que se eu reagisse aos estímulos daquele homem, fosse falando ou levantando, seria o fim da ação, pois a estrutura do programa performativo estaria rompida e sua continuação perderia o sentido para mim. Ao mesmo tempo, aquele jogo de provocação instaurado por ele me instigava sobremaneira: quanto menos eu reagia, mais ele e os demais artistas que estavam em volta assumiam a dinâmica incerta do antagonismo, do confronto, da fricção de desejos e forças de opressão.

Em meus pensamentos vinha a imagem de Exu, Orixá entendido como desordeiro, amoral e brincalhão, pela força de movimentação que a confusão pode ocasionar¹⁴⁵. Como afirma Sales (2010, p. 36), uma das frases que caracterizariam Exu: “É o que faz o erro virar acerto, e vice-versa.”

O fato de que aquele homem, com sua agressividade risonha e cambaleante, havia conseguido criar perturbação não somente para mim, propositor e mediador da ação, mas a diversas pessoas que acompanhavam a obra, tornava esta experiência ainda mais complexa e interessante a investigação que atravessava meu corpo.

Como destaca Gaulier (2016), artistas, vagabundos, ladrões, loucos, prostitutas, despatriados, aleijados, monstros e marginais constituem o grupo excêntrico da bufonaria por excelência, massa aparentemente inútil que circula no interior das estruturas normativas e funcionalizantes do espaço público, que, num

¹⁴⁵ Vislumbro aproximações entre o arquétipo de Exu e a figura do bufão, estudo que não caberia nas páginas desta pesquisa, mas que desejo investigar futuramente.

embate constante, tendem a apagar a diferença instável carregada por esses sujeitos.

Minoria economicamente e socialmente excluída, que carrega uma constituição desviante e imprevisível, este bando inadequado se diverte zombando do caráter hipócrita e constrangido das instituições, ilusoriamente resguardadas de seu reflexo incômodo e fraturado. Neste contexto, defendo que a ação estava sendo atravessada pela bufonaria, sendo rasgada pelo encontro com uma figura que transitava pelo território:

[...] dos bufões grosseiros, ordinários, sem firulas, ásperos, rudes, primitivos, malcriados, desengonçados, obscenos, deformados, toscos, loucos [...]; ou seja, aqueles a quem as pessoas de bem haviam mandado para os pântanos, os guetos, as florestas; aqueles que foram parar nos campos de concentração; aqueles que antes do século XIV blasfemavam nas igrejas católicas, no dia do Asno [...]. (GAULIER, 2016, p. 101).

Marginalizado e provocador, aquele homem de roupas um pouco sujas, que ironicamente vestia um casaco azul que exibia, tal qual uma medalha, uma pequena bandeira dos Estados Unidos estampada sobre o peito, exalando forte cheiro de bebida alcoólica, e que agia entre risos, ora de diversão, ora de escárnio, parecia-me pertencente ao grupo dos inquietantemente desviantes, dos blasfemadores periféricos, dos exilados na escória da “sociedade de bem”. Inimigo dos que defendem “pela moral, por Deus e pela família” os prudentes e bons costumes, sobrevivente e maldoso em sua “[...] alegria de vir a público dizer a verdade aos burguesinhos de bunda perfumada.” (GAULIER, 2016, p. 103).

Como seria próprio de um bufão, ele embaralhava as possíveis separações entre arte e vida, apropriando-se, sem pedir licença, da ação que eu propunha, transformando o chão da praça pública em *locus* de *inversão*, pois seus gestos e suas palavras, por vezes ininteligíveis, invadiam meu corpo e subvertiam qualquer distinção hierárquica existente entre o campo da obra artística, sua estrutura, e os ocupantes do lugar da rua. Ao mesmo tempo, nossas desigualdades evidentes – ele, maltrapilho e alcoolizado; eu, artista, bem alimentado, de banho tomado e vestindo roupas limpas, cuidadosamente pensadas para a ação – traziam à tona as vozes dos que estão à margem, ocasionando uma explosão de alteridade.

Encurtando distâncias, ele invertia e desmistificava o programa performativo oficialmente monológico que eu havia criado, realizando o destronamento da minha figura de artista-pesquisador e, apesar das demandas diárias, cheia de privilégios.

Por meio da agressividade, ele promovia o *rebaixamento* da minha figura, interrogando de maneira violenta até onde eu estava disposto a ir pela obra – resposta que nem eu mesmo mantinha com clareza.

Se eu havia deitado no espaço público pronto a colocar em movimento meu discurso previamente pensado, aquele homem carregava em si a força do discurso da praça, invertendo cânones com o riso liberador de um corpo aberto e sem amarras. O ébrio realizava a profanação da ação *Fala comigo*, restituindo meu corpo, oferecido como obra, ao território do livre uso comum, avesso a qualquer separação ou interdição entre a minha carne e o espaço público.

Figura 31 – Rasgos de bufonaria na ação *Fala comigo* (2017).



Autoria da imagem: produção do Festival Temporal.

Meu programa performativo trazia a finalidade de criar um jogo de provocação e intimidade no espaço público, mas aquele homem escavava e profanava as estruturas da ação por dentro, criando usos impensáveis, pelo menos para mim, à obra que eu presentificava, fazendo-me redimensionar as minhas próprias noções do que pode ser íntimo ou provocador. Provocação que ainda não havia terminado.

Insistindo em seu jogo de tensionamento dos limites de minha aparente inércia, o ébrio, em sua rapidez desequilibrada, deu um passo a fim de cruzar novamente sobre meu corpo e deixou que a ponta de sua bota batesse na parte superior da minha cabeça. Senti a dor do impacto no mesmo instante em que os gritos dos que estavam acompanhando a ação ecoaram diante do gesto agressivo. Alguém empurrou o homem para longe do meu corpo. Um dos participantes do festival correu pela praça e logo percebi a presença de dois policiais que interviram

afastando o homem dali, sob a ameaça de que ele seria conduzido à delegacia caso permanecesse no local ou continuasse com as agressões.

Posteriormente, alguns dos artistas que acompanhavam a obra performativa e seu desenrolar vieram relatar que o ébrio se sentou um pouco distante do lugar da ação e que, chorando, repetia atordoado que não queria me machucar nem fazer mal a nenhum dos participantes do festival, mas que desejava estar junto e que gostaria de me ver levantar do chão da praça. E como uma criança que não se dá conta ou não se importa com a própria crueldade, entre soluços, ele dizia: “ – Eu não queria fazer nada de mais! Queria só dar um chutinho na cara dele...”.

Mais uma vez se configurava a amoralidade do bufão, bem como o movimento de afastamento e exclusão que sua diferença incômoda desperta. Se, num viés, apesar da situação perturbadora, eu me sentia protegido por meus pares, pois os artistas do festival haviam criado espontaneamente uma rede de proteção e cuidado sobre meu corpo, pessoas que, até o início do evento, poucos dias antes, eu nem conhecia; por outro lado, era inevitável pensar nos processos de gentrificação e limpeza social, quando se tenta eliminar tudo aquilo que insiste em causar ruído, incômodo e instabilidade.

Eu me questionava se, naquele evento em que predominavam ações e interferências em espaços públicos, nós, os propositores dos trabalhos artísticos, mantínhamos real interesse nas pessoas que habitavam e transitavam pela cidade, ou objetivávamos somente realizar nossas obras sem maiores interferências ou problematizações dos atores sociais envolvidos, corroborando com mais uma mercadoria a ser deglutida por olhos ávidos, mais um evento, entre tantos, da cidade-espetáculo.

Além disso, pensava como tão rapidamente aquele homem fora eliminado, pela polícia, pelos próprios artistas, do espaço da praça que ele ocupava costumeiramente – como eu pudera verificar dois dias depois, passando pelo mesmo local, avistando-o de longe, sentado na grama de um dos canteiros daquele espaço, conversando risonho em uma roda de pessoas, vestindo os mesmos trajes de quando interagira comigo...

O medo da diferença, a consternação frente à instabilidade do que é infame, o incômodo diante do espelho invertido que a bufonaria carrega em sua humanidade voraz e truculenta, o constrangimento diante do outro, sua fome de abraço e desejo de violência, o riso debochado atravessado por lágrimas – imagens surgiam

vertiginosas em minha mente, enquanto a força policial realizava sua função de proteção, exclusão e anulação da singularidade. E eu, cúmplice desse processo perverso, permanecia na omissão da inércia.

Conforme destaca Cao (2014), pensar em trabalhos artísticos realizados em espaços públicos é refletir acerca dos dispositivos de controle e gestão sobre os corpos neles presentes. Nestes espaços, micropoderes podem ser ativados, condicionando modos de desejar, modos de fazer e modos de relação entre os sujeitos, bem como podem surgir micropolíticas e práticas de resistência aos mesmos dispositivos.

Refletindo acerca daquele encontro, que considero do âmbito da bufonaria, não posso tratar de *Fala comigo* como prática geradora de resistência sobre os modos hegemônicos de produção de subjetividade, uma vez que a própria necessidade de utilização de um aparelho celular para que a relação se dê com os possíveis participantes, apesar da popularização dos mecanismos de telefonia móvel nos últimos anos, já é um meio de seleção de quem pode ou não interagir com a ação. Mecanismo de exclusão que fora replicado pelos demais artistas no momento em que afastaram o ébrio do local, eliminando o desvio que ele estava precipitando no programa performativo predeterminado, e, obviamente, por mim, ao me omitir.

Identifico que aquele homem estava propondo por meio de sua ação, primeiramente pela delicadeza, e, posteriormente pela agressividade, uma alternativa de contrapoder, na produção de uma subjetividade outra, na linguagem de afetos em carne viva dos que estão à margem, membros excluídos e dissonantes das relações sociais. Diante da fragilidade inspirada por minha corporeidade inerte e exposta no chão da cidade, aquele homem transbordava, pelo excesso, a falta.

E nós, os artistas do evento, repetimos e reforçamos, naquele momento, os mecanismos de controle e biopoder, tentando dominar e neutralizar o que pulsava em estado bruto no corpo de bufão do ébrio – problemática que chegaria ao seu auge quando do requerimento de intervenção da força policial, um dos dispositivos de cerceamento das práticas de manifestação e liberdade mais recorrentes no lugar da cidade.

Como manter e/ou ampliar maneiras outras de interação com meu corpo, como aquela proposta pelo ébrio, sem que isso resulte em assujeitamento de ambas as partes? Como evitar a exclusão da vibratibilidade dos afetos trazidos pelo

participante quando eles desestabilizam a ação e a personalidade do artista? O que era mais importante naquele momento, manter o programa tal qual eu o havia concebido ou deixar que sua estrutura fosse vazada ou mesmo aniquilada no contato com o outro? Como lidar com a perturbação da bufonaria que insiste em emergir da vida, com suas figuras marginais e desviantes, sem apagar a incômoda diferença que se choca contra nossos corpos? – estas questões permanecem girando em torno da presente pesquisa, sem que este artista-pesquisador vislumbre respostas satisfatórias. Não é nada fácil exercitar a capacidade desestabilizadora da experiência biopolítica.

A participação daquele homem na ação me interessa, tanto pela maneira que ele desafiara e desestabilizara a estrutura do programa, como pelas relações e dificuldades que sua perturbação denunciara em mim e nas pessoas que acompanhavam a obra performativa. Após o afastamento do ébrio, homem que gerara tantas novas camadas à ação, a execução de *Fala comigo* tomou, ainda, outro rumo inesperado.

Passados alguns minutos, as crianças que brincavam próximas ao local em que meu corpo ainda restava deitado e imóvel, chegaram perto de mim, sentaram-se e pediam, num misto de curiosidade e excitação, para que suas mães e a organizadora do festival ligassem para o número do aparelho de telefonia inscrito em meu braço, pois elas desejavam ouvir as histórias que eu contava. Além disso, elas comentavam entre si sobre o evento que acabara de ocorrer: “– Você viu o que aquele homem fez? Ele chutou a cabeça dele! Pá!”, ao que outra criança retrucava: “– Nossa...”.

Percebendo que a ação adquiria novas cores devido aos participantes infantis, fiz um esforço para lembrar-me de narrativas que não carregassem conteúdo sexual ou violento de maneira explícita, cuidado que eu não julgara necessário quando da realização da mesma obra dois anos antes, cujos participantes eram em sua maioria adultos.

Este fato também é contraditório para mim, pois coloca em evidência o que eu julgo adequado ou não de acordo com a singularidade dos participantes, indicando que eu também mantenho uma ideia preconcebida sobre o desejo de acontecimento que pode ser instaurado por esta obra, conservando e impondo vontades sobre o que quero que a instância participativa receba no contato com a ação.

Figuras 32 e 33 – Novos encontros em *Fala comigo* (2017).



Autor: Elilson.

Como as histórias eram proferidas em língua portuguesa, as crianças se aproximavam cada vez mais do meu rosto e iam trocando informações acerca do que cada uma estava entendendo das palavras e narrativas que eu realizava.

A opção por não dizer as histórias em língua espanhola adveio de um duplo interesse de investigação: por um lado tensionar a atenção dos possíveis participantes, percebendo até que ponto eles manteriam o interesse em ouvir as narrativas em uma língua distinta da sua, e, em outro viés, destacar como dois países tão próximos pertencentes à América Latina possuem tantas distâncias, quase como num encontro entre dois parentes desconhecidos.

Acerca das obras artísticas que dinamizam o âmbito da interatividade, Rush (2006, p. 195) ressalta que: “[...] o conteúdo disponível para escolha permanece nas mãos do artista, mas o que os participantes fazem com ele tem muitas variações.”. Logo, a imprevisibilidade do encontro que envolve a participação do espectador coloca o artista diante de um sistema de escolhas que é dinâmico, na medida em que a ação vai mediando relações e por elas vai sendo atualizada pela fricção entre os sujeitos desejantes, na problematização entre noções como autoria e autonomia. Conforme destaca Fabião (2015, p. 350): “O protagonismo não é do performer, do espectador ou do participante. O protagonismo é da própria ação, das relações ativadas, dos encontros entre os mais variados corpos que cada ação for capaz de articular.”.

Dessa forma, entendo que *Fala comigo* tem ativado relações que perpassam seu programa performativo e que em muito o subvertem, articulando camadas inesperadas que, como é próprio da bufonaria, chocam a instância da criação com elementos acidentais capazes de criar dissenso aos participantes da ação e, sobretudo, a mim, artista mergulhado em sua realização.

De maneira muito mais intensa que nas demais obras artísticas analisadas neste capítulo, esta ação se mostra diferente e desafiadora a cada oportunidade em que é presentificada, abrindo espaço pelo âmbito participativo a diferentes elementos que *com-põem* sua realização.

Oferecendo meu corpo como obra mediadora de saberes instaurados e, ao mesmo tempo, receptora de desvios gerados pelos corpos que atravessam e *com-põem* a ação, *Fala comigo* abre lacuna a relatos outros e diferentes usos praticados pelas pessoas, o que ativa seu programa na mesma medida em que o expande e transborda sua estrutura. Assim, mais do que as demais obras criadas no âmbito desta pesquisa, que operam num campo de jogo delimitado em termos de causas e consequências, esta ação vai gerando eventos que não se encaixam necessariamente nos fins para os quais sua criação foi inicialmente instaurada.

Entendendo a bufonaria como território de deslocamentos afetivos e disruptivos, capaz de, através da provocação, gerar perturbação nas normas, saberes e poderes estabelecidos, esta ação confunde as instâncias de quem é o provocador e quem é o provocado, aproximando-se do lugar do bufão por movimentos de violação e afeto, escavando repertórios outros de possibilidades e transbordamento de limites.

Hoje, esta me parece ser uma das maiores lições da presente tese, em sua busca por aproximar e friccionar a bufonaria e a performatividade. Na certeza de que, logo em seguida, esta perspectiva poderá ser, mais uma vez, subvertida, dando início a outros desdobramentos, dissensos e desafios. Essa dinâmica instável me interessa e instiga como artista-pesquisador, em sua abertura escancarada aos antagonismos, na mesma medida em que, inevitavelmente, revira minhas entranhas e me apavora.

*Esta ação foi realizada nos eventos:

Exposição coletiva METANOIA – promovida pela AIREZ Galeria de Artistas Independentes / Curitiba, exposição integrante do Circuito de Galerias da Bienal Internacional de Curitiba, outubro de 2017.

Duração da ação: duas horas.

Total de ligações telefônicas efetuadas pelos participantes: vinte e duas.

Temporal Festival de Arte, Assunção, Paraguai, maio de 2017.

Duração da ação: uma hora e meia.

Total de ligações telefônicas efetuadas pelos participantes: dezenove.

Bodies in Transit, organizado pela *New York University* e *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, Nova Iorque, EUA, outubro de 2014.

Duração da ação: uma hora e meia.

Total de ligações telefônicas efetuadas pelos participantes: vinte e sete.

Aula de Interpretação VI, no Centro de Letras e Artes da UNIRIO, a convite da Prof.^a Tania Alice, abril de 2015.

Duração da ação: Quarenta e cinco minutos.

Total de ligações telefônicas efetuadas pelos participantes: vinte.

Aula de Interpretação VI, no Centro de Letras e Artes da UNIRIO, a convite da Prof.^a Tania Alice, setembro de 2014.

Duração da ação: Cinquenta minutos.

Total de ligações telefônicas efetuadas pelos participantes: dezessete.

CONCLUSÃO

Adentrar o universo artístico criado por Leo Bassi é ser atravessado por um fenômeno cênico que ativa zonas de instabilidade e potências sensoriais e reflexivas. É estar diante, e por vezes inserido, em uma cena que, sempre de maneira um tanto dúbia, empolga por sua paixão, diverte, incomoda, causa medo, faz pensar.

Artista de tradição circense, ele se descola do conjunto de práticas e saberes dos picadeiros, ainda na década de 1970, na busca por novas vivências e maneiras outras de entrar em contato com o espectador. Ao longo das últimas décadas, Bassi tem desenvolvido a criação de espetáculos e ações em diálogo com o campo da bufonaria, gerando experiências artísticas que surpreendem e jogam a instância espectral, muitas vezes, no território do desconforto, diante da atuação agressiva, sarcástica e sem condescendências do bufão.

O panorama histórico dos bufões aponta para exercícios de zombaria e da subversão dos padrões através da ação de figuras cômicas que carregavam, sobretudo em seus corpos dotados de deformidades, as marcas da marginalidade e da excentricidade. O universo da bufonaria era composto por sujeitos dotados de traços físicos fora dos padrões corporais, como anões, estrábicos, albinos, corcundas, cegos, portadores de aparência incomum em suas mais variadas formas. Estes indivíduos traziam em sua corporeidade uma natureza desviante, fator que operava o deslocamento sobre padrões físicos e comportamentais, por fugirem ao controle das normatividades instituídas, configurando uma pulsão desestruturante sobre crenças, valores e relações de poder.

Bassi, contudo, gera um campo expandido à prática da bufonaria contemporânea, propondo um olhar outro sobre o bufão, baseado mais na lógica comportamental e ideológica deste fenômeno do que na reprodução de formas tradicionais. Criando um *modus operandi* muito específico de atuação bufa, ele se afasta do entendimento que alude às deformações corpóreas como fator preponderante à bufonaria, mantendo-se, também, distante das criações teatrais que, sobretudo a partir do século XX, realizaram a apropriação da figura do bufão e desenvolveram o enquadramento da bufonaria no território da técnica atoral, como mecanismo de elaboração cênica e treinamento com a máscara teatral.

Por seu viés de criação, Bassi alarga o campo de jogo do bufão, potencializando a surpresa do espectador diante de suas cenas, quando o artista investe na lógica sarcástica de desmistificação sobre as aparências e instituições, fazendo emergir em seus fenômenos cênicos a contestação e a ironia que permeia a visão de mundo dos marginalizados.

Geralmente travestido de “homem sério”, utilizando indumentária formal, como terno e gravata, e criando um modo de atuação cênica que oscila entre o tom jocoso, a sobriedade de discursos e ações, e a agressividade, este artista realiza um ataque certo às estruturas de poder que permeiam as relações humanas, presentificando a deformação dos ordenamentos sociais.

Embaralhando os territórios do real e do ficcional, Bassi produz um riso ambíguo, que oscila entre a diversão cômica gerada por suas práticas irônicas e o mal-estar suscitado tanto pelas problemáticas que ele aborda e critica, quanto por seu modo de se relacionar com a sua audiência.

Criando suas práticas através de uma comicidade ácida, Bassi desenvolve estratégias cômicas como a oposição, quando instâncias, ritmos e ações aparentemente opostas são friccionadas, produzindo incongruências, e a quebra dos padrões, mecanismo que constrói determinado padrão para, em seguida, provocar a sua ruptura de maneira surpreendente e sarcástica.

Transmutando o fato cênico em terreno privilegiado às intensidades da reflexão e da derrisão, este bufão absorve e articula acontecimentos, valores e ordenações normativas para devolvê-los ao espectador, como um reflexo fraturado que espelha as deformidades que nos atravessam, nos afetam e nos constituem cotidianamente.

Bassi faz das contradições humanas a matéria-prima de seu ofício, operando pelo transbordamento do fenômeno cênico, quando, por exemplo, é capaz de atingir o espectador com alimentos lançados por ele, em ritos de violência que são compartilhados por sua assistência, a qual vibra, incita e exige mais agressividade do bufão.

Dessa forma, o artista constrói cenas e ações que escancaram as porções obscuras dos sujeitos, evidenciando pulsões de caos, opressão e destruição que comumente são escondidos ou atenuados no cotidiano das relações humanas, campo fértil para que o bufão aponte de maneira zombeteira para o caráter enganador de nossas estabilidades/subjetividades.

Se Bassi é capaz de espelhar as faces sinistras dos dispositivos de poder, o artista realiza este ritual de enfrentamento particularmente trazendo o espectador para o interior dessas dinâmicas, apontando para nossas próprias contradições, uma vez que nenhum de nós se encontra preservado ou distante de reproduzir e perpetuar as mesmas lógicas que nos assujeitam.

Nesse sentido, vislumbro aproximações entre a bufonaria de Bassi e uma experiência política, no sentido do conceito de político desenvolvido por Rancière (1996): como experiência intersubjetiva de estranhamento do comum, capaz de operar desconexões e fraturas na instância ordenadora das sociedades que determinaria a repartição das identidades, funções e capacidades dos indivíduos.

Contudo, longe de realizar a fusão entre as práticas de Bassi e os pensamentos do filósofo citado, esta chave de leitura me ajudou na observação de âmbitos contraditórios nos eventos cênicos criados por aquele bufão, como uma autoproclamação heroica de sua figura, misto de um controle extremo de uma cena centrada na sua atuação e de uma busca por transmitir pedagogicamente conjuntos de saberes.

Através dos efeitos que Bassi imprime no fenômeno artístico, aparece uma perspectiva funcional que visa a eficácia e privilegia uma lógica de causas e efeitos que, supostamente, conduziria os espectadores à reflexão crítica e a uma postura anticonformista sobre o/no mundo.

Embora a atuação de Bassi objetive empreender críticas ferozes à ordem socioeconômica baseada na lógica da exploração e do capital, o artista por diversas vezes acaba por reproduzir a mesma dinâmica que critica, ao impor um regime sensorial determinado por ele, sem lacunas ou vazios que escapem ao seu controle, instaurando uma hierarquia clara entre aquele que distribui as competências do ver e do fazer e aqueles que devem se inserir neste processo verticalizado e pedagógico.

Nesse contexto, parece faltar, na cena proposta por Bassi, aberturas que possibilitem um fluxo ou alternância no protagonismo das forças provocadoras que ele instaura, sem que fique claro, a esta investigação, em que medida a experiência cênica retorna ao seu criador como possibilidade de desvio ou desestabilização de suas próprias crenças e valores. Esse modo de criação acaba por tangenciar o risco da produção de novas ordens normativas, baseadas na estrutura cênica controlada

e controladora de Bassi, e que ainda transitam pelas instâncias da sujeição e da manipulação.

Assim, Bassi opera um deslizamento por estruturas de sentido de caráter híbrido, ora numa perspectiva mais pedagógica e impositiva, ora num viés mais fraturado e político, num evento cênico de natureza instável, onde as referências de entendimento e captura do que acontece em cena estão em constante fluxo de mudança, em jogos de ironia e provocação capazes de convocar o espectador ao enfrentamento de contradições e perspectivas críticas.

Dedicando-me à análise de *Instintos Ocultos* (2011), espetáculo teatral em que Bassi investiga o significado do medo do espectador, pôde ser observado como o objeto de estudo da presente pesquisa escapa a definições ou enquadramentos rígidos, na potência da presença cênica que instaura ações capazes de subverter os campos do previsível, do razoável, do útil, do democrático, ultrapassando a assimilação predeterminada de conteúdos perceptíveis e claros.

Estourando latas de refrigerante, cuspiendo pedaços de alimento sobre a assistência ou mesmo explodindo frutas com uma marreta, Bassi instaura uma cena de natureza ambígua, cujos limites são imprevisíveis, diluindo a separação entre seus gestos e a instância espectral, seu ímpetos destruidores e os de sua audiência. Ritual de violência que traz para o evento cênico a experiência do real, abalando, por meio do choque, as regras de conduta e convenções tacitamente pactuadas entre o artista e o espectador.

Dinâmica cênica em que percebi diálogos com um fenômeno de vertentes performativas, tanto pelo caráter de esfumaçamento dos territórios da vida e da representação, ancorado num jogo que oscila entre o real, a autorrepresentação e a criação ficcional, como pelo destaque à presença corpórea de Bassi, ativada através de ações que geram dilatações e tensões na possível busca por um sentido estabilizador da ordem representacional.

Dessa forma, este bufão confronta o espectador com ações que reivindicam para a cena seu caráter de evento, acontecimento cujo potencial expressivo movimentava signos dotados de sentido lacunar, instalando significações flutuantes e o deslizamento de códigos. Aqui, o espectador é confrontado com diversos sistemas de entendimento, o que lhe exige uma adaptação incessante cuja pluralidade de sentidos (imagéticos, textuais, actanciais, metafóricos) insiste em lhe escapar.

Ademais, Bassi não dissocia em sua cena as instâncias da racionalidade e da corporeidade, mas percebe que as estratégias racionais estão imbricadas no corpo e em suas ações expressivas, num fluxo incessante e de limites, por vezes, indeterminados.

Como um estrategista, este artista cria jogos de inteligência que conduzem a plateia a um tipo de atmosfera ou aparente conclusão, para romper as expectativas ou entendimentos que vinham até então sendo construídos. Envolvendo a percepção e o corpo do espectador em uma lógica desestabilizadora e surpreendente, a atuação de Bassi constitui um território de contaminação pela esperteza da bufonaria, que em operações que movimentam o erro e o engano levam a audiência a refletir e pôr em questão suas próprias crenças, medos e valores,.

Ultrapassando a busca pela comicidade, este artista gera um riso nervoso, quase uma gargalhada histórica diante da imprevisibilidade, exteriorização de como os espectadores podem ser afetados e envolvidos por sua atuação.

Além disso, este estudo também observou que a atuação de Bassi transita sobre dimensões grotescas, presentificadas, sobretudo, nos excessos do corpo, na instauração de forças degradantes e no princípio do *rebaixamento*, processo pelo qual se realizaria a transferência dos ideais espirituais e abstratos à materialidade corpórea, em uma comunhão com o baixo, em perspectivas ambivalentes de vida e morte. Aqui, a degradação teria seu valor destrutivo associado a um caráter positivo e regenerador, pois o corpo que morre é o mesmo que serve de fértil adubo, fecundando a terra que o absorve e fazendo com que novas formas de vida se proliferem.

Na visão de mundo grotesca, o exagero corpóreo e o rebaixamento possuem um caráter de inversão das normas, como princípios que privilegiam a desordem, subvertendo as estruturas cotidianas e mesmo a detenção dos vetores de poder por Bassi, pois, ao despejar quatro litros de mel em seu corpo, e receber penas que vão se colando sobre ele, na última cena de *Instintos Ocultos*, este bufão rebaixa e inverte sua própria autoridade, oferecendo-se em sacrifício e transformando seu corpo em alvo de (auto)zombaria.

O excesso grotesco carrega, portanto, fluxos de afirmação de potências, misturados a indefinições e instabilidades, fatores que permeiam a bufonaria e o

trabalho artístico de Bassi, o que pôde ser observado tanto na análise do final do espetáculo citado como em trechos da Igreja Patólica.

Criado em 2012, e em ação até a presente data, por meio de missas ateias celebradas por Bassi em um templo próprio, o Patolicismo ou Igreja Patólica consiste no culto ao Deus Pato, divindade simbolizada por um pato de borracha amarelo. Através desta ação, Bassi opera o deslocamento da ordem divina para um objeto da cultura material, tangenciando uma vez mais o princípio do rebaixamento grotesco, na defesa da incongruência, do pensamento crítico e da comicidade como mandamentos de sua igreja, garantias contra as idolatrias e a intolerância.

Valorizando a produção artístico-intelectual e os ideais humanistas como alternativa aos ritos e celebrações religiosos tradicionais, este artista privilegia a ironia, a potência afirmativa da alegria e a dúvida contra obscurantismos, totalitarismos e superstições. Ademais, o Patolicismo indica sua entrada em outro princípio caro às dinâmicas grotescas, transitando pela lógica da inversão, quando se estabelecem permutas entre o viés transcendental e o baixo material, realizando o destronamento da figura de um deus superior pela permuta por um deus-pato, deus dos tolos, criando um mundo “ao contrário” através das estratégias da paródia e da profanação sobre o mundo do Catolicismo.

Ao mesmo tempo citação e criação original, a paródia consiste num metadiscurso que transforma ironicamente um texto preexistente, sendo marcada a distância entre o texto parodiado e o parodiante por uma separação crítica preenchida pela zombaria. Tomando como sua matéria-prima a Igreja Católica e seus cânones, o Patolicismo aborda a relação religiosa do espectador e, simultaneamente, questiona e ressignifica suas crenças e convicções, provocando deslocamentos de sentidos pela captura e inversão das imagens e valores que evoca criticamente.

Conservando elementos formais da missa católica, bem como utilizando um templo que remete a uma igreja de arquitetura barroca, Bassi gera um ritual paródico atravessado pelo exagero, pelo ridículo e pela comicidade, apontando para a dimensão carnalizada e positiva de forças grotescas e lúdicas. Por meio da carnavalização, Bassi gera um fenômeno avesso ao medo e à devoção, subvertendo discursos impostos e oficiais através da irreverência, da desmistificação e do embaralhamento de distâncias hierárquicas.

Nesse sentido, entendo que Bassi produz com sua Igreja Patólica processos de profanação sobre o Catolicismo, restituindo a novos usos elementos outrora dotados de interdição sagrada, instituindo um reuso incongruente da ordem do sagrado por meio do jogo cômico. Além disso, o bufão aproveita o fenômeno coletivo de suas missas patólicas para planejar e convidar, durante as homilias, aqueles que desejem participar de ações de cunho performativo e ativista. Tornando novamente seu fenômeno artístico como *lócus* de práticas de resistência e críticas ao sistema político instituído e as suas vicissitudes, Bassi realiza chamados à responsabilidade do espectador/participante, como cidadãos e criadores das perspectivas democráticas, convidando-os à realização de ações que envolvem a dissidência e a desobediência civil.

Como foi observado na tese, o Patolicismo se constitui como desdobramento de críticas à religiosidade produzidas por Bassi ainda no espetáculo *La Revelación* (2006), obra teatral em que o bufão ironizava dogmas da teologia judaico-cristã, apontando contradições presentes nas histórias bíblicas e nos valores defendidos pelo catolicismo.

Todavia, umas das principais estratégias utilizadas por Bassi em *La Revelación* residiria em seu teor satírico, técnica que ataca ferozmente seus alvos. O bufão realizava, inclusive, a imitação caricatural do Papa Bento XVI, aludindo à composição de traços depreciativos e exagerados, tanto pela configuração visual, como pela dinâmica comportamental, modo de estabelecer o rebaixamento e a degradação, presentificando o escárnio e o desvio sobre a hierarquia religiosa.

Embora tanto a paródia como a sátira sejam marcadas por um caráter intertextual irônico e metadiscursivo, o texto paródico se utiliza da semelhança para marcar sua diferença em processos de resignificação, jogo de comentários e comparações sobre a obra parodiada, enquanto, por sua vez, a criação satírica aponta para uma dimensão de censura do pretexto ridicularizado, opondo-se aos valores criticados através de um ataque mais direto e agressivo.

Optando, em *La Revelación*, pela força de confronto relacionada à sátira, Bassi recuperava e expunha pontos polêmicos e absurdos históricos da Igreja Católica, produzindo uma desautorização satírica sobre as tendências de silenciamento ou apagamento sobre estes fatos, quando o bufão sublinhava e desnaturalizava o que parecia esquecido ou aceito sem uma observação crítica. Logo, o artista colocava em revisão diversas incongruências religiosas, apontando

para a instabilidade de suas estruturas aparentemente sólidas, bem como para a derrubada de poderes e hierarquias tidas como superiores.

Ao transitar pelo território complexo da comicidade que subverte instituições, na vertigem derrisória que ultrapassa as fronteiras do bom senso, do “politicamente correto” e do respeito às normas para atingir sua desforra crítica, por um lado Bassi aponta para o exercício da dúvida e da produção de diferença, mas, por outro, ele lança sua audiência no questionamento acerca da existência ou não de limites éticos que devam delimitar a potência crítica de um fenômeno cômico que desafie crenças e costumes.

Oscilando entre um riso de compartilhamento, onde se ri *com*, e um riso que exclui, rir *de*, a bufonaria coloca valores e padrões sob a ótica da provocação questionadora e da instabilidade por meio de sua configuração excêntrica, instaurando um mundo ao revés, fora dos eixos, da lógica, das regras, do decoro, do bom gosto e das boas maneiras. O bufão pode, portanto, incitar, através de sua atuação, a criação de visões outras sobre o mundo, em maneiras de ação calcadas na diferença e produzidas em seu encontro com o outro.

Nesse contexto, a *práxis* de Bassi aparece fortemente imbricada com suas crenças e posicionamentos sobre o mundo, fator que remete a um território ético como constituição de modos de existência ligadas a seus modos de fazer artístico, na busca por experiências vitais mais críticas e potentes, pela produção de afetos no encontro entre o bufão e a alteridade.

Pensando a ética como modo de existência imanente, pela capacidade de afeto dos corpos e pela vontade de ação frente ao outro, a bufonaria desenvolvida por Bassi aponta para uma dinâmica comunicacional provocadora, que desnaturaliza pelo confronto as supostas verdades e aqueles que nelas acreditam, reivindicando operações de revisão e resistência sobre as obscuridades que nos cercam e constituem.

Alvo de inúmeras tentativas de domesticação e mesmo perseguição ao longo da história, o riso e suas potências subversivas adquirem pela bufonaria exercícios de linhas de fuga. Assim, os atos de retaliação sofridos por Bassi durante a temporada de *La Revelación* servem para destacar a força de inquietação carregada pelas práticas deste bufão, bem como a sua importância diante dos processos de assujeitamento e expropriação.

Nesse âmbito, a presente investigação analisou também a ação Bassibus, criada e realizada por Bassi entre 2004 e 2014, que ele denomina como turismo político. Em um ônibus de excursões, o artista conduzia cerca de cinquenta passageiros a lugares da cidade envolvidos em denúncias de corrupção política e superfaturamento em suas obras, além de abordar problemáticas como os processos de reorganização espacial, exclusão social e expropriação enfrentados por seus moradores.

Não se furtando a nomear em sua dinâmica crítica os responsáveis envolvidos nos escândalos, como ocupantes de cargos políticos e empresários espanhóis, Bassi vai mais longe: exhibe as fotografias destes sujeitos e fornece dados relevantes de suas biografias, como suas ligações com partidos políticos e polêmicas judiciais que envolvem suas condutas, aproximando a ação do Bassibus do conceito da *parrhesía* (FOUCAULT, 2004a; 2006; 2010), exercício que indica um franco falar, numa perspectiva que objetiva o desenvolvimento de autonomia e independência naquele a quem a fala se destina.

O procedimento *parrhesístico* implica uma relação de crença e verdade sobre o discurso proferido, bem como gera um risco àquele que fala, o qual pode ser alvo de retaliações por vezes extremas, como o encarceramento, o exílio ou mesmo a condenação à morte, em nome da liberdade de professar publicamente suas crenças.

Dessa forma, Bassi assume os riscos de suas práticas artísticas em prol de suas perspectivas críticas e desafiadoras do *status quo*, na tentativa de operar transformações no espectador e na sociedade. Esse bufão tangencia, então, o que pode ser entendido como um viés de responsabilidade artística cidadã, quando a arte adentra o campo convivial, instaurando espaços de diálogo e encontro como modo de intervenção sobre as percepções da assistência, perspectiva que clama por posicionamentos e pela lucidez, tanto do artista como de seus espectadores, sobre os problemas que os atingem.

Entre as principais vicissitudes abordadas pelo Bassibus estavam a gentrificação, fenômeno de viés sociocultural que envolve a expropriação capitalista em nome do progresso e aumenta a exclusão e as desigualdades sociais; e os modelos de urbanização geridos pela especulação imobiliária que tendem a eliminar a diferença através de intervenções totalizadoras sobre o espaço.

Logo, o Bassibus denunciava a lógica consumista e funcional do lugar da cidade, desenvolvendo o que denominei como um fenômeno de *antiturismo*. Ao gerar um evento que se apropriava do aparato turístico e desenvolvia um processo de inversão bufa, ele dinamizava operações de circulação desviante que demandavam de seus participantes uma reflexão *in loco*, realizada pela mobilização de seus corpos no tempo/espaço do fenômeno artístico.

Dessa forma, defendi o entendimento de que Bassi produz um saber da experiência (BONDÍA, 2002) com seu Bassibus, propiciando que o artista e seus participantes se expusessem à indeterminação e à ocupação efêmera do espaço público, experienciando em seus corpos, diante das surpresas do *aqui-agora*, a desobstrução de sentidos e reflexões que atravessassem a própria carne. O Bassibus estabelecia, mesmo que de forma passageira, um lugar de troca de experiências e vivências, permitindo que na força do encontro coletivo se buscassem, quem sabe, linhas de fuga às problemáticas do espaço urbano.

Todavia, identifico no caráter pedagógico desta ação a substituição dos modelos funcionais criticados por Bassi por um novo modelo que também era representacional e mediador, baseado no direcionamento político-ideológico e centrado no controle totalizador do próprio bufão. Estabelecendo uma relação causal entre a organização dos signos sensíveis produzida por ele mesmo e a percepção das situações abordadas, o artista acabava por gerar uma perspectiva produtivista, utilitária e unificadora, uma vez que ele conduzia os participantes a conclusões e à apreensão de saberes determinados por ele, de acordo com suas crenças e ideais, em nome da conscientização da instância participativa.

Portanto, percebo que o Bassibus carregava em sua proposta artística o risco do apagamento das diferenças, sem apontar lacunas ou aberturas que permitissem o exercício dos antagonismos como possibilidade de geração de conflitos e instabilidades. A ação acabava recaindo na homogeneização pela inserção de seus participantes na ideia de pertencimento a um grupo, sem que fosse dispensada a atenção necessária ao complexo atravessamento do heterogêneo e do comum como fissura de onde pudesse emergir a potência das alteridades. Essa perspectiva aparece como problemática em uma obra de cunho político-existencial como a de Bassi.

Além disso, o bufão também deixava de lado, nesta ação, o possível questionamento sobre o papel de seus espectadores na perpetuação das dinâmicas

de exclusão que afetam o espaço urbano, visão de certa forma maniqueísta, uma vez que não existem instâncias que não sejam atravessadas por estes fenômenos, nem polos tão separados entre os desejos e os processos de assujeitamento.

Contudo, apesar destes questionamentos, é inegável a elaboração inventiva do Bassibus, bem como sua força crítica, ao realizar a intervenção no lugar da cidade, em sua dinâmica de *site-specific* como obra artística criada para espaços determinados, e que determinam a obra, modificando efemeramente a paisagem. Em itinerários que atravessavam não-lugares (AUGÉ, 2005), ou seja, espaços subtraídos de suas perspectivas relacionais, históricas e identitárias, esta ação reivindicava a reapropriação destes espaços à sua perspectiva de lugares de enfrentamento e resistência contra a expropriação, por meio da indisciplina coletiva.

Neste sentido, o Bassibus borrava as fronteiras entre prática artística e manifestação de cunho ativista, na tentativa de oferecer aos espectadores/participantes, entre falhas e acertos, exercícios de oposição e reflexão através de trocas intersubjetivas de informações e experiências que possam ensejar mudanças de ordem social e política. Desafiando a ordem vigente pela participação ativa do fenômeno artístico como prática de resistência cultural, esta ação embaralhava as possíveis fronteiras entre arte e protesto, entre arte e denúncia.

Vislumbro o caráter ativista do Bassibus tanto em relação à sua criação coletiva, por meio do engajamento dos corpos dos participantes em sua experiência crítico-reflexiva, quanto na ação de intervenção sobre os lugares da cidade. Esse caráter aparece ainda na rede colaborativa da qual esta obra lançava mão pela troca de informações e denúncias, envolvendo uma equipe multidisciplinar de colaboradores, como jornalistas, escritores, representantes de associações civis e moradores dos lugares por onde a excursão deste bufão transitou.

Prática artística e ativista, defendo que o Bassibus escava territórios que muitas vezes parecem já perpetuados pelos fluxos de circulação cotidiana e os poderes que os engendram, modo de intervenção e problematização das dinâmicas de utilização capitalista e funcional do espaço. Revelando as linhas de força que incidem e produzem a distribuição de possibilidades espaciais, políticas e socioeconômicas, esta ação privilegia o pensamento em ação, indicando brechas de mobilização, participação, ocupação e ativação espacial, em sua perspectiva nômade e coreopolítica (LEPECKI, 2012).

Por fim, buscando o desenvolvimento de práticas artísticas que caminhassem junto com a pesquisa de doutoramento, processo em que dúvidas, desdobramentos e descobertas surgidas nos dois campos de criação entrassem em diálogo, atravessando a minha carne como artista-pesquisador, realizei a análise da criação de quatro obras artísticas produzidas em conjunto com as investigações teórico-analíticas.

Partindo de relações de contaminação entre uma experiência de caráter performativo e a bufonaria, investigando as possíveis mudanças de afetos e dinâmicas corporais diante de uma ação de provocação, surge a ação *Entre ovos e medos*. Através da leitura do contrato performativo, motor de experimentação que visa criar corpos e afetos provocadores, torna-se claro o objetivo da ação: quebrar dois ovos crus na cabeça de um dos participantes, gesto que coloca em jogo sua autonomia, desejos e escolhas de participação.

Constituindo um olhar sobre a questão da disciplina e do controle que atua sobre os corpos, a fórmula contratual assume uma dimensão paródica que coloca em atrito seus vínculos com a seriedade e o exagero sarcástico, na busca pelo deslizamento de sentidos e a contaminação entre experiência crítica, provocação, ridículo e a incongruência das instâncias reguladoras de comportamentos. Embaralhando as instâncias da normatização e da produção de ironia, este dispositivo performativo estabelece que a participação implica em risco, e a desistência da participação gera a exclusão do jogo. Dessa forma, nenhuma das duas opções de escolha do participante restará resguardada de perdas.

Assim como este estudo apontou críticas às práticas de Bassi, e embora esta ação não opere com um caráter pedagógico de transmissão de saberes ou reflexões, percebo que esta obra também implica em uma dinâmica de eficiência e funcionalidade quanto ao estímulo provocador, gerando o risco de produção de sujeição e homogeneidade, recaindo nos mesmos modelos de controle a que a sua criação busca atacar, pois não há aqui a criação de porosidade ou lacunas que engendrem maneiras outras de participação.

Se a figura do bufão ativa um reflexo invertido sobre as relações humanas, suas fragilidades e vicissitudes, parece-me deveras instigante que a bufonaria possa também espelhar as contradições do criador do evento artístico, fator que aponta para dinâmicas que ainda devem ser trabalhadas e experimentadas no

processo de criação inacabado desta obra, visando presentificar camadas outras à sua contaminação pelos territórios da instabilidade bufa.

A ação *Que seja doce*, por sua vez, objetiva problematizar uma dinâmica de âmbito relacional e o desejo de integração com a coletividade que atravessa os sujeitos. Ativando o contágio entre a bufonaria e a delicadeza, esta ação tenta não perder de vista a potência da criação de antagonismos no interior de um evento convivial. Trata da impossibilidade de uma construção intersubjetiva que elimine o conflito e o dissenso.

Partindo de um ritual de compartilhamento de um bolo a ser degustado pelos participantes, estratégia de produção de integração e envolvimento sobre a instância participativa, esta obra também visa gerar atrito sobre os processos de esvaziamento das forças de uma suposta experiência festiva.

Quando o alimento outrora oferecido é destruído, opera-se o rebaixamento do rito de comunhão e coletividade, na busca por uma experiência disruptiva que rompa com a expectativa e o desejo convivial dos participantes, apontando para a reflexão de que são de elaboração mais árdua e menos harmônica as tentativas de pertencimento a um grupo, mesmo que de maneira efêmera.

Experimentando um campo de criação diverso ao da ação presencial, a videoperformance *O que a boca já não pode engolir* se constitui como investigação videográfica sobre os territórios da performatividade, do grotesco e da experiência política. Transitando pelo caráter errante e impreciso do vídeo como *medium* à ação, em seu exercício de olhar e dar a ver como *imagem-ato* (DUBOIS, 2004), esta obra enfrenta o desafio de gerar olhares íntimos sobre a ação performativa, produzindo um jogo entre excesso grotesco, degradação corpórea e proximidade.

Composta pela montagem sucessiva de quatro planos que exploram o encontro entre a corporeidade do artista, particularmente sua boca escancarada, e a materialidade de quatro elementos distintos (bananas, tomates, corrente de metal e um cigarro aceso com a brasa invertida para dentro da cavidade bucal), esta videocriação transita pelas deformidades nascidas desse embate, num diálogo de inacabamentos, contágio e aniquilação, escrita imagética viva que imprime vibrações e lacunas na carne.

A partir de um corpo degenerado e errante, esta criação videográfica visa dar passagem ao incômodo e à sensação de impotência de um corpo que não aguenta mais. Diante de um mundo cada vez mais expropriado pela cooptação de seus

afetos, perspectiva utilitarista e funcionalizante que opera tanto no âmbito macropolítico como pela ordem desejante do micro, a tentativa aqui é a constituição pela criação artística de uma dinâmica política híbrida, que oscila entre a excreção do que nos assujeita e sua possibilidade de força e dissenso.

Finalmente, a ação *Fala comigo* também transita por um jogo de inacabamentos, tomando um aparelho celular como dispositivo capaz de mediar a emissão por parte do artista de discursos fragmentados e histórias que aludem a vivências e narrativas íntimas as mais diversas. Aqui o espaço público se torna lugar de troca intersubjetiva, *lócus* de vínculos conviviais e suas impossibilidades, quando o corpo do criador resta deitado no chão do lugar da cidade carregando o convite a uma conversa que será monológica e de interação fraturada.

Pela contaminação produzida pela dinâmica instável da rua e seus fluxos imprevisíveis, mais do que a realização controlada do programa da ação, esta obra tem se mostrado como importante fenômeno performativo de desestabilização e provocação não apenas sobre seus participantes, mas, sobretudo, em minha relação com a incerteza e precariedade atinentes a um campo artístico de natureza presencial, mecanismo capaz de embaralhar noções como o controle, a troca convivial, os antagonismos e os limites que cada um de nós está disposto a enfrentar em nome de nossas práticas artísticas.

Dessa forma, as quatro obras artísticas de minha autoria abordadas no processo teórico-analítico desta tese apontam para seu caráter de geração de impropriedades e usos de si permeados por falhas, bem como para o trânsito destas criações pela interface universidade/sociedade, promovendo, através da prática artística, desvios, travessias e desalinhos de fronteiras.

Fator cujo alcance tenho tentado amplificar aos disponibilizar os registros videográficos destes trabalhos na Internet e no sítio da web que criei como desdobramento necessário a esta pesquisa e minha trajetória como artista-pesquisador, elemento que, mais do que a divulgação dos trabalhos, objetiva promover novos encontros com a alteridade¹⁴⁶.

Além disso, percebo que as ações *Entre ovos e medos* e *Que seja doce* estabelecem um território de limites bem determinados, em operações de controle centradas em meu papel de criador e propositor das obras. Essa dinâmica privilegia

¹⁴⁶ O endereço virtual do sítio é: < <https://andrerodriguesart.wordpress.com/>>.

um fechamento das ações sobre si mesmas, instituindo um espaço mais protegido para mim, sem que a provocação impressa sobre o participante retorne ao provocador. Embora a imprevisibilidade seja atinente ao campo das artes da cena, observo que, nestes dois trabalhos artísticos, meu corpo e minha condução acabam por gerar distâncias e até a neutralização de instabilidades que poderiam me deslocar do centro de vetorização da criação e execução destas obras.

Ao contrário, em *O que a boca já não pode engolir* e em *Fala comigo*, vislumbro uma abertura maior à vulnerabilidade que perpassa minha corporeidade, na vibratibilidade instável que o encontro com o outro pode dinamizar (seja o outro materializado na forma de objetos e alimentos, seja a alteridade dos participantes). Percebo, nestas duas obras, um fluxo desestabilizador que impossibilita que 'eu me constitua totalmente'. Este jogo de inacabamentos, composições e decomposições, não apenas sobre o outro, mas, principalmente, sobre mim, indicam o ponto que considero mais atual do meu processo de investigação e produção de conhecimento com a bufonaria.

Sem perder de vista o chamado à responsabilidade criadora do artista, nem as instâncias crítico-reflexivas que o bufão vem instaurar – o que pôde ser observado nas práticas de Bassi – dimensões que percebo cada vez mais necessárias e urgentes na contemporaneidade e no campo do fenômeno cênico, entendo que os processos de deslocamento, inadequação e antagonismo que podem incidir sobre o próprio criador da experiência artística bufa têm se configurado como a perspectiva mais desafiadora e interessante desta pesquisa. Constituição capaz de vazar o caráter totalizador e totalizante do artista sobre sua obra, em exercícios de alteridade e trânsitos entre o 'dentro' e o 'fora'

Assim, esta tese chega a seu final arriscando o entendimento de que a bufonaria carrega em suas forças subversivas uma matéria-prima em carne viva, capaz de privilegiar fenômenos cênicos que transitam pelo campo da instabilidade performativa. Indo além da constituição de uma técnica de formação atoral ou de treinamento a ser destrinchado ou apreendido, ou uma ferramenta a ser aplicada funcionalmente para alcançar objetivos cênico-performativos, compreendo a atuação do bufão como território de potência afetiva e disruptiva. Capaz de, através da provocação, gerar perturbação nas normas, saberes e poderes estabelecidos. Confundindo as instâncias de quem é o provocador e quem é o provocado, o bufão escava repertórios outros de possibilidades e transbordamento de limites.

Longe de esgotar as investigações acerca das práticas artísticas de Bassi, suas potências e complexidades, a presente pesquisa se entregou ao desafio de gerar corpo e buscar a criação de aberturas e aproximações em relação ao trabalho ímpar deste artista e suas intensidades subversivas. Campo de investigação que ainda hoje se apresenta mais como fonte de dúvidas e inquietações do que objeto passível de definição inequívoca, a *práxis* de Bassi é substrato fundamental à pesquisa do território das artes da cena, pelas nuances críticas e políticas que enseja. Assim, pela amplitude e instabilidade geradas por este bufão, bem como pelos poucos estudos encontrados em sua temática, aponta para a necessidade de ser contemplada por novas investigações e olhares outros.

Observando criticamente meu processo de escrita, identifico que o próprio objeto dessa pesquisa de doutoramento constitui concomitantemente sua força e a maior dificuldade da tese. Ao pensar na atualidade e na importância das temáticas abordadas por este bufão frente aos processos de opressão e expropriação a que cada vez mais estamos expostos, bem como na capacidade de suas estratégias na geração de intensidades provocativas ao fenômeno cênico, mostrou-se como desafiador à pesquisa o exercício crítico sobre suas atuações, na tentativa de não me deixar seduzir completamente por suas práticas, buscando um jogo analítico de proximidades e distâncias sobre a *práxis* de Bassi.

O caráter movente e variável das composições cênicas construídas por esse artista, por vezes de natureza ambígua e de fronteiras esfumaçadas, também se configurou como fator de dificuldade a este estudo, muito mais pautado pela dúvida do que pela total clareza de caminhos.

Contudo, diante da condição desviante apontada por este bufão pude encontrar uma das perspectivas mais interessantes ao presente estudo: colocar sob a ótica do questionamento os padrões, as normas, os saberes (que se acreditam) constituídos. Esta parece ser uma das mais valiosas lições que a bufonaria de Bassi vem trazer.

Em meu percurso como artista-pesquisador, a realização do presente estudo alterou olhares e ampliou horizontes, no enfrentamento de um campo artístico e investigativo que me moveu na direção de criações performativas que me permitiram um imenso ganho em autonomia artística, além de gerar um espaço para “pensar a si mesmo” e “ estranhar a si mesmo”, na busca do encontro com o outro. O contato com a alteridade de Bassi e suas práticas, suas palavras, reflexões, a lida com as

cenas estudadas, bem como as direções apontadas pela investigação teórico-analítica ativam passagens, abrem lacunas, movem desejos.

Ademais, aparece-me como desafio instigante, a ser enfrentado em breve, o estudo acerca das dubiedades do grotesco, do corpo-monstro e da sexualidade na bufonaria, bem como suas possíveis relações de proximidade com os ritos afro-brasileiros, terrenos ainda não abordados em meu processo de criação como artista-pesquisador. Estes campos de investigação me parecem terreno promissor e complexo à produção de conhecimento, em suas camadas perceptivas desestabilizadoras e que intuo serem capazes de afirmar potências à experiência artística.

Dessa forma, interrompo aqui, de maneira momentânea, o percurso da pesquisa, desejando que o presente estudo possa contribuir a outros artistas-pesquisadores que intentem adentrar o universo artístico de Leo Bassi com as necessárias contradições e mudanças de olhares que ele demanda de cada um de nós, sem condescendências, mas com a força de um chamado que aponta para o enfrentamento e a resistência artístico-intelectual diante do embrutecimento que (nos) assusta e afeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACHCAR, Ana. **Palhaço de Hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. 263 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

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

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: procedimentos metodológicos para o trabalho do ator. 2005. 272 f. Tese (Doutorado em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 graus, 2005.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, Ed. da Univ. de Brasília, 2010.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOZA, Juliana Jardim. **O ator transparente**: O treinamento com as máscaras do palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: MADRUGADA. 2001. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2001.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, v. 7, n. 9, pp: 71 – 76, julho 2006.

BASSI, Leo. A arte de provocar. São Paulo: **Isto é**/digital. Nº: 1714, Entrevista concedida a Jairo Máximo e Lois Valsa, 2002a. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/22763_A+ARTE+DE+PROVOCAR>. Acesso em 11 maio 2016.

_____. Anexo à Dissertação de OLIVEIRA, José Regino. **Dramaturgia da atuação cômica**: o desempenho do ator na construção do riso. 2008. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, nº 2. São Paulo: Doutores da alegria, Entrevista concedida a Sávio Moll e Flávia Reis, 2006.

_____. Criação: modos de pensar e de fazer. **Revista Anjos do Picadeiro 6**. Depoimento transcrito de mesa redonda realizada em 14 dez. 2007. Rio de Janeiro: Petrobrás e Teatro de Anônimo, 2008.

_____. Entrevista concedida ao autor desta tese. Disponível no **Anexo A**. Rio de Janeiro, 2014.

_____. Leo Bassi, un bufón activista. 2007. **Radiaciones**. Disponível em: <<https://blogderadiaciones.wordpress.com/2007/04/26/leo-bassi-un-bufon-activista-version-completa-de-la-entrevista-publicada-en-el-no53-de-diagonal/>>. Acesso em 23 jan. 2018.

_____. Hay que crear tensión: o jogo de Leo Bassi. Revista eletrônica **Alegrar**. Nº 1. 2002b. Entrevista concedida a Katia Maria Kasper. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/01/entrevista/index.html>>. Acesso em 12 abr. 2016.

_____. **La Revelación**. Barcelona: Ediciones Barataria, 2007.

_____. Leo Bassi, um palhaço engajado. São Paulo: **O Estado de São Paulo**/Digital, 2002c. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020805p6888.htm>>. Acesso em 12 abr. 2016.

_____. O retorno do bufão. **Teatro de Anônimo**: sentidos de uma experiência. pp. 126 – 134. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. **Revista Anjos do Picadeiro 3**. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2001.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. **De Volta à Cidade**: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetic. **October Magazine**, Massachusetts, pp. 51 – 79, 2004.

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

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, pp. 20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

BONNAFOUS, Simone. Sobre o bom uso da derrisão em Jean-Marie Le Pen. **Mídia e discurso**: a cultura do espetáculo. São Carlos, SP, pp. 35 - 50, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. **Radicante** – por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BRISSAC, Nelson. Arte e cidade. **Arte Pública**. São Paulo: Sesc, 1998.

_____. **Intervenções Urbanas**: Arte Cidade. São Paulo: Editora Senac, 2002.

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

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. Práticas e poéticas do político. RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e Ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012.

CABRAL, Leonor. **Leo Bassi: um bufão contemporâneo**. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens: A máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 2001.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAO, Santiago. **¿ Arte en Espacios Públicos o arte con los Espacios Públicos? El Cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras Producciones de Ciudad**. Peru: 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/15174439/ Arte en Espacios P%C3%BAblicos o Arte con los espacios p%C3%BAblicos](https://www.academia.edu/15174439/Arte_en_Espacios_P%C3%BAblicos_o_Arte_con_los_espacios_p%C3%BAblicos)>. Acesso em 30 out. 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance – Uma Introdução Crítica**. Minas Gerais: UFMG, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

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

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. Criação, Encenação e Recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

CORNAGO, Óscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. **Éticas del cuerpo**. pp. 50-83. Madrid: Fundamentos, 2008a.

_____. Teatralidade e ética. In: GARCIA, S.; SAADI, F. (Orgs.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea, pp. 20-32. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000**: Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda, 2004.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Espinosa** - Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. O ato de criação. **Folha de São Paulo** (Caderno Mais!). pp. 4 – 5. São Paulo: 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

DORNELES, Juliana. **Pelo Vigor do Palhaço**. 116 f. São Paulo: Tese (Doutorado em Psicologia) - PUC/SP, São Paulo, 2009.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Próximo Ato**: teatro de grupo. pp 236 – 252. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. O real na arte: a estética do choque. **Arte e Ciência**: abismo de rosas. Organização Luiz Fernando Ramos. São Paulo: ABRACE, 2012.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v.1, n.8., pp: 197 – 210, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e Gênese da Cena. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, pp. 404 – 419, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 04 maio 2016.

_____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Org. Franca Rame. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Discurso y verdad em La antigua Grecia**. Buenos Aires: Paidós, 2004a.

_____. **Ditos & Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 2004b.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência.** São Paulo: Editora da USP, 2012.

GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre o teatro.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Petrópolis: Vozes, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. Ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2010.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

_____. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2009.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HINDLEY, Jane. Breaking the Consumerist Trance: The Reverend Billy and the Church of Stop Shopping. **Capitalism Nature Socialism**. Londres: Routledge, 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

ICLE, Giberto. **O ator como Xamã**: configurações da consciência do sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004. 421 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

_____. Singularização, Formação, Ecosofia, Biopotência: inventando-se entre o palhaço e o outro. **EDUCAÇÃO**: Teoria e Prática, v. 18, n.31, jul.- dez. 2008. Disponível em: <http://www.pluridoc.com/Site/FrontOffice/default.aspx?module=Files/FileDescription&ID=3652&state=FD> >. Acesso em 05 jan. 2016.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**: Performance, Place and Documentation. Londres: Routledge, 2000.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo**: a tirania das marcas em um planeta vendido. SP: Record, 2002.

KOTHE, Flavio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 16, pp: 145 – 157, jul. 2008.

KRIPPENDORF, Jost. **Sociologia do turismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

LANE, Jill. Reverend Billy: preaching, protest and postindustrial flânerie. **The performance studies reader**. Londres: Routledge, 2004.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. pp: 81 – 90. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: Uma Pedagogia da Criação Teatral. São Paulo: SENAC, 2010.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

LEITE, S. H. T. de A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, pp. 41 – 60, jan. jun. 2012.

LIBAR, Marcio. **A Nobre Arte do Palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa (edição do autor), 2008.

LINS, Daniel. A metafísica da carne: que pode o corpo. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. pp: 67 – 80. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LOPES, Elizabeth Silva. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, pp. 9 – 21, 2005.

_____. **Ainda é Tempo de Bufões**. 2001. 176 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - USP, São Paulo, 2001.

_____. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, pp. 135 – 145, 2009.

MELO, Alexandre. MIGUEL RIO BRANCO: CARNE DO MUNDO. **Miguel Rio Branco: Nada levarei quando morrer**. pp 56 – 61. São Paulo: MASP, 2017.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990 – 2000)**. 2008. 429 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - USP, São Paulo, 2008.

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

NÓBREGA, Carlos. Arte como um campo de interações. **Concinnitas: arte, cultura e pensamento**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 9, pp: 65 – 69, julho 2006.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.

_____. **Discurso aos animais (O animal do tempo e A inquietude)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

OSORIO, Luiz Camillo. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 29, maio de 2011, pp. 219 – 234. Disponível em:

<http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_29_12_luiz_camilo_osorio.pdf>. Acesso em fev. 2018.

_____. **Olhar à margem**. São Paulo: Cosac&Naify e SESI/SP, 2016.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v.7, pp. 57 – 65, 2007.

_____. Elementos para uma cartografia da grupalidade. **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. pp. 1 – 10. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte de arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba**. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O desentendimento** – política e filosofia. São Paulo: Ed. 34. 1996.

_____. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROSLER, Martha. Vídeo: expandindo o momento utópico. **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, pp: 155 – 175, 2007.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAFATLE, Vladimir. Lugares do que não tem lugar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 fev. 2017. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/02/1861393-lugares-do-que-nao-tem-lugar.shtml>>. Acesso em 03 ago. 2017.

SALES, Nívio Ramos. **Búzios, a fala dos orixás**: caídas, significados, leituras. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TALLEN, Bill. Reverendo Superstar. **Trip**, março de 2010. Entrevista concedida a Diogo Rodriguez. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/reverendo-superstar.html>>. Acesso em 17 dez. 2014.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. Festa e Identidade. **Comunicação & Cultura**, Lisboa no.10, Outono–Inverno, pp: 17 – 33, 2010.

TONEZZI, José. **A cena contaminada**: um teatro das disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento**: uma crítica aberta. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala preta**, São Paulo, v. 6, pp: 155 – 164, 2006.

Sítios de consulta recorrente:

<<https://bambuser.com/search/misa+patolica>>

<<https://www.facebook.com/pages/Leo-Bassi-official-/379942014072>>

<<http://houaiss.uol.com.br/>>

<<http://www.lacajatonta.es/libros-2/leo-bassi-y-la-iglesia-patolica/>>

<<http://www.leobassi.com/>>

<<http://nuevaweb.leobassi.com/>>

<<http://paticano.com/>>

<<http://www.revbilly.com/>>.

ANEXO A

Entrevista com Leo Bassi.

*Realizada por este artista-pesquisador em 15 de maio de 2014, na cidade do Rio de Janeiro, durante intervalo do 2º *Festival Internacional de Circo*:

Leo, você iniciou sua carreira como palhaço no circo da sua família...

Sim, eu trabalhei com malabarismo até 25 anos, de 17 anos a 25 anos... Palhaço, excêntrico, malabarista com os pés, antepodista. E antes, pequeno, viajei com meus pais, desde meu nascimento... Meus pais trabalhavam no circo de variedades. Então conheci isto toda a minha vida.

Quando, em seu trabalho, você assumiu a figura do bufão?

Foi uma evolução lenta, mas começou muito cedo. Eu, aos dezoito, vinte anos, trabalhando com meus pais, não gostava em nada do circo tradicional – estava acabado. Não havia sentido um espetáculo apenas para crianças, baseado em coisas convencionais, convenções, tradições... E tenho a sensação que isto era o fim de uma época, uma época que havia durado muitas gerações, para minha família, eu não queria... Então fiz uma coisa radical, aos dezoito, dezenove anos... Eu não fiz nenhum estudo formal, mas tentei educar a mim mesmo como autodidata e aos dezenove anos decido aprender isto dos bufões, para ver um pouco de onde vinha toda essa tradição do circo. E fui sistematicamente nas livrarias, bibliotecas, aprendi a ler e descobri então um mundo que suspeitava mas que não conhecia direito... De um papel político destes bufões do século XII e XIII europeus. E me encantou esta coisa. E decido nesse momento mudar, quando pude, mudar minha vida e tentar devolver a... Ter essa função de crítica à sociedade. E levei muitos anos para tomar a decisão de sair do circo. Depois fui para a rua, aí lentamente todos meus estudos teóricos sobre os bufões começaram a tomar realidade. Então comecei a partir dos trinta, trinta e dois anos, comecei a fazer espetáculos sempre mais políticos. E a verdade é que ultimamente, nos últimos anos da minha vida, são também mais radicais, mais políticos... Era muito convencional em minha juventude e no mundo tradicional do circo, e me radicalizei.

Como você vê a força política nos seus trabalhos?

Sim... Sair das convenções do espetáculo e provocar, inclusive sem falar diretamente de política, era uma maneira de romper a lógica da ideia de um espetáculo. E sair também das convenções de uma sociedade onde há o divertimento, os cômicos... Então, buscar as relações humanas, em *Instintos Ocultos* em particular, e os tabus, romper os tabus, para mim era já ação política isso. E não ter medo de dar ao público o que o público quer, é dizer... É ser revolucionário neste sentido, utilizando humor negro ou a escatologia, muitas coisas que nos meios oficiais ou convencionais de hoje em dia, da televisão, rádio, outros... São coisas que não se pode fazer. Mas um espetáculo como *Instintos Ocultos* me ajudou a descobrir esta linguagem. E é uma linguagem provocadora que eu gosto... Então esta foi a ideia de *Instintos Ocultos*... Foi uma transição para coisas mais políticas.

Você sofreu um atentado a bomba em 2006 [durante temporada do espetáculo *La Revelación*], e agora você voltou ao tema com a Igreja Patólica... Quais são as relações entre estes dois trabalhos?

Total. Isto foi só a ponta “da ilha”, a bomba em 01 de março de 2006. Foi real, era um quilo de explosivo... Eu tive muita sorte, não me mataram, mas fui vítima de muitas outras agressões, “coquetel molotov”, outras... Depois, cinco, seis meses... Ligavam para o teatro dizendo que havia uma bomba, interrompendo o espetáculo, em muitas cidades da Espanha. E também fui processado, pela última vez em 2011, por organizações de extrema direita por “injustiça”, dizendo que eu era blasfemo e coisas... E toda essa aventura, porque tive que viver dois meses mudando de casa, e a polícia me aconselhou para que não me matassem... E descobri todo um nascer de coisas nesse momento. A primeira coisa era a ignorância e a estupidez deste pequeno mundo da extrema direita. E não só havia o perigo de lutar contra essa gente para a liberdade de expressão, mas, por outro lado, era tão estúpido, uma luta inútil, era como lutar com crianças porque seus argumentos são inexistentes. Então comecei a pensar como posso argumentar seriamente com estas pessoas quando seus argumentos não eram nada sérios, eram totalmente irracionais. Então pensei que a melhor maneira de responder isso era fazer uma coisa irracional eu também, e humorística. Então fazer tudo que eles faziam... de sua intolerância... de usar a ideia de um pato de plástico, utilizando então os mesmos argumentos, as mesmas palavras... E isto foi a base do que estou fazendo agora com a Igreja Católica. Então em minha capela que existe, minhas missas... E eu peço respeito para meu pato como eles pedem respeito... Então tem sido como um espelho de tudo que tenho vivido, um espelho ridículo. Então sim, há uma relação direta, esta relação direta era de transformar em humor uma agressividade ignorante.

E você não tem medo de outros atentados?

Sim... Só que há uma coisa, aos 62 anos pelo menos eu tenho menos medo do que quando tinha 40 anos porque já vivi muitíssimas coisas. Então acabar a vida com um fogo de artifício... Isto é estético... Como uma bomba... É um final divertido.

ANEXO B
Registros videográficos analizados.