



QUE RISO É ESSE? BAILE BUFA E A COMICIDADE BUFÔNICA

¿DE QUÉ RISA SE TRATA? BAILE BUFA Y LA COMICIDAD DE LOS BUFONES

Alysson Lemos¹

(Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

RESUMO

O presente artigo busca estabelecer pontos de conexão sobre o riso e os disparadores de comicidade que operam no espetáculo cearense Baile Bufo (2023), obra que tem sua criação, encenação e poética permeadas pela bufonaria enquanto principal argumento estético e político. Iniciamos o texto traçando uma perspectiva histórica sobre o riso no Ocidente, partindo da leitura de George Minois (2003) para, em seguida, dialogar com outros teóricos e pensadores do riso, visando perceber como o risível e o cômico sempre estiveram presentes como elemento de sociabilidade nas diversas sociedades ocidentais, em diferentes tempos e contextos históricos, estabelecendo pontos de convenção e divergências frente a sua utilização, bem como se articulando como elemento central na organização das interações culturais e da manutenção e/ou fricção das estruturas de poder.

Palavras-chave: riso; bufonaria; comicidade; humor.

RESUMEN

El presente artículo busca establecer puntos de conexión sobre la risa y los desencadenantes de comicidad que operan en el espectáculo cearense *Baile*

¹ Alysson Lemos é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, possui mestrado em Artes pela Universidade Federal do Ceará artista, encenador e pesquisador cearense, atuante do circo, comicidades e bufonaria, integrante do Grupo As 10 Graças de Palhaçaria e idealizador da Plataforma Casa Bufo. Bolsista de Doutorado CAPES. E-mail: alyssonlemosc@gmail.com



Bufa (2023), obra cuja criação, puesta en escena y poética están permeadas por la bufonería como principal argumento estético y político. Empezamos el texto trazando una perspectiva histórica sobre la risa en Occidente, a partir de la lectura de Georges Minois (2003) para, en seguida, dialogar con otros teóricos y pensadores de la risa, con el fin de percibir cómo lo risible y lo cómico siempre han estado presentes como elemento de sociabilidad en las diversas sociedades occidentales, en distintos tiempos y contextos históricos, estableciendo puntos de convergencia y divergencias frente a su utilización, así como articulándose como elemento central en la organización de las interacciones culturales y en el mantenimiento y/o fricción de las estructuras de poder.

Palabras clave: risa; bufonería; cómico; humor.

Uma breve história (ocidental) do riso

O riso abre as gaiolas e, uma vez livre, pode atacar tudo; como um tufão dessacralizante, abate deuses e ídolos. (MINOIS, 2003, p.613)

O riso é um fenômeno complexo, múltiplo e altamente volátil, provoca debates, disputas e gera curiosidades, se atrela como objeto de estudo em várias áreas do conhecimento, mas mesmo assim segue escapando de definições estritas. Alguns campos da ciência como a antropologia, filosofia, psicologia, neurociência e até mesmo as artes vêm cortando um dobrado para entender as fronteiras e os “limites do humor”, este segue operando fricções entre a legalidade e a liberdade de expressão, entre a criticidade e a cultura do cancelamento, e o que notamos, é que os casos em que o riso se faz presente precisam ser lidos a partir dos seus contextos, e qualquer tentativa de respostas simplistas tende a um redundante fracasso.

Nesse artigo vamos dialogar com algumas dessas áreas mencionadas, porém, de início nos interessa a perspectiva histórica traçada pelo francês George Minois (2003), em sua obra *A História do Riso e do Escárnio*, o autor traça uma genealogia do riso tendo como recorte a antiguidade clássica grega até meados do século XX, e nos mostra um panorama onde as dimensões



sociais do riso se articulam com outras esferas da vida pública, que passam pela política, e se desdobram também pela religião e toda cadeia cultural dos povos ocidentais.

De início, Minois (2003) nos apresenta a relação dos deuses com o riso na mitologia grega, “o riso deles é sem entrave: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não tem nenhuma consideração de moral ou decoro”. (200, p.23) Esse riso é expresso através de uma verbalização agressiva, das festas sacro-profanas que encontram em Dionísio sua expressão maior de representação. Essas características só vão ser colocadas em xeque a partir de um processo de intelectualização da sociedade e da classificação dos gêneros formulada por Aristóteles, sendo estes, lírico, épico e dramático.

No curso da Guerra do Peloponeso, entre 430 a.C. e 400 a.C. toma-se consciência da necessidade de proteger os valores cívicos. É o fim do riso desenfreado; o riso arcaico, duro, brutal, agressivo, evocador do caos primitivo e da animalidade, deve ser vigiado, enquadrado, limitado [...] o riso triunfando das épocas antigas sucedem um riso mais policiado e mais civilizado a partir do fim do século V a.C. (MINOIS, 2003, p.42)

Nesse processo, Aristóteles também classifica a comédia como um gênero inferior à tragédia, “um defeito e uma feiura sem dor nem dano” (ARISTÓTELES, 2015) teoria que tem consequências nas mais diversas esferas da vida pública, inclusive na política, nesse contexto “não se deve, evidentemente, zombar de homens políticos, e estes últimos, sob pena de degradar sua função, devem sempre permanecer dignos e sérios.” (MINOIS, 2003, p.71) Vale notar que mesmo os censores do riso não estabelecem essa distinção por mero desprezo, pois esse fenômeno se ancora justamente no reconhecimento da força desestabilizadora que a comédia é capaz de provocar, segundo Minois “não se pode deixar em liberdade uma força tão perigosa; já que não se pode eliminá-la, é preciso confiná-la num papel subalterno, de pura evasão, a válvula de segurança.” (2003, p.69)



Operando um salto histórico em nossa argumentação notamos ainda com o historiador, que essas disputas em torno do riso têm uma mudança significativa com o advento do cristianismo, o monoteísmo estrito exclui o riso do mundo divino. Do que poderia rir um ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo? (MINOIS, 2003) O riso na era medieval passa da esfera do controle intelectual a um processo de demonização articulado pelo alto clero católico.

Durante séculos, alguns nomes surgem como arautos da seriedade, proferindo discursos e tratados contra o riso e seus seguidores. São Jerônimo distingue dois risos; o riso excessivo e sonoro, aquele que sacode o corpo, riso dos judeus, dos estudantes, dos bêbados, dos bárbaros e dos espectadores de comédias, que é condenável; e o riso moderado, cujo exercício pode ser tolerado, para a educação da juventude cristã. (MINOIS, 2003) Destaca ainda que Clemente de Alexandria, o pedagogo, examina de perto a questão do riso, exclui o riso vulgar, o riso dos bufões, crava que todas as pessoas cuja atividade é fazer rir deveriam ser banidas da sociedade cristã. Ademais, para o autor, o mais ferrenho dos perseguidores foi São Crisóstomo que proferiu algumas sentenças duríssimas em seus discursos:

Não nos compete passar o tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso só é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as frequentam e, particularmente, para esses bajuladores que buscam as boas mesas [...] assim que esses bufões ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria. Eles o aplaudem por coisas que deveriam fazer com que fossem apedrejados e atraem assim, sobre si mesmos, por meio desse prazer infeliz, o suplício do fogo eterno” (MINOIS, 2003, p.131)

Vale notar que, mesmo com o processo de demonização do riso, o que se encontra na Idade Média, é a coexistência desses polos em constante interação. Como nos aponta Mikhail Bakhtin, a igreja e suas crenças se firmam como instituição oficial e relegam as demais manifestações ao campo da cultura



popular, mantendo entre essas duas esferas uma linha bastante tênue. Segundo o autor russo:

o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal. (BAKHTIN, 1999, p. 71)

Além do carnaval outras manifestações populares se consolidaram dentro do calendário oficial, a exemplo da festa dos loucos e da festa do asno, reforçando a importância do riso para os processos de sociabilidade no contexto cristão, “o riso nesse período tem um profundo valor de concepção de mundo. É a maneira, diferente do sério, porém não menos importante de expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo”. (SOERENSEN, 2011, p.325) O que pretendemos reforçar aqui, é que mesmo se tratando de polos opostos, o riso e o tom sério configuram um aspecto fundamental da vida pública medieval, sendo impossível dissociar uma da outra, e que Bakhtin vai reforçar ser o ponto onde o riso e a cultura popular assumem um grau de importância primordial devido essa ambivalência, trata-se de um riso coletivo, universal, que exprime uma visão de mundo e que vai sendo aos poucos desmontada com o advento do iluminismo e do pensamento moderno.

A modernidade e o pensamento cartesiano vão deslocar o riso e as suas funções em prol do controle estatal e das novas formas de organização social, dialogando diretamente com a revolução industrial e os novos modos de produção do período, o restabelecimento da autoridade, principalmente no século XVIII, prepara o espírito das luzes para desfavorecer as festas populares, fruto de um passado grosseiro que deveria ficar para trás. O cômico agora deveria servir à razão e dentro dela ser controlado. (OLIVEIRA, 2009) O caráter universal do riso perde seu valor e passa a ser expresso de modo mais individualizado, o surgimento e o controle das instituições relegam ao ridículos e aos desviantes da norma segundo o pensamento moderno, um lugar de



subalternidade, sendo agora o controle a principal ferramenta de manutenção da ordem.

No Século XVIII são criados os abrigos para receber loucos. Se na Antiguidade eles eram tocados pelos deuses, na Idade Moderna, não passam de entulhos no caminho do progresso. Nesse contexto, todos aqueles ligados de forma mais excessiva ao riso, logo eram tachados de loucos ou ameaçados com a loucura, sendo, portanto, um risco ao bom andamento da civilização. (OLIVEIRA, 2009, p.22)

O ridículo passa a ilustrar o erro, o vício e o desvio, e, portanto, o riso assume um papel de controle e manutenção da norma que estabelece o homem universal (branco, europeu, cristão). Promovendo mais um salto histórico, até o final do século XIX, o filósofo francês Henri Bergson traça uma teoria sobre essa função social do riso. Forjado para inibir comportamentos indesejáveis ao padrão dominante, que seria uma defesa da sociedade contra os excêntricos que ousam questionar as normas vigentes. Por isso, as vítimas das piadas são os homossexuais, os judeus, os estrangeiros, etc. Aqueles que podem colocar a coesão do grupo em perigo se tornam as vítimas do humor.

É nesse ponto que gostaríamos de afunilar as reflexões que interessam neste artigo, pois é a partir desse jogo de poder e das disputas por narrativas que o riso ganha camadas cada vez mais complexas de percepção. A consolidação do capitalismo e as suas contradições nos colocam no paradigma das tensões e exigem um olhar apurado para entender como o fenômeno pode ser utilizado tanto na manutenção do *status quo*, quanto como instrumento de crítica e subversão dos padrões hegemônicos.

Riso, disputa e narrativa

Para Bergson, o riso estabelece uma função sobre o equilíbrio social, de modo a adequá-lo às normas de convivência estabelecidas. “Caso haja divergência, isto é, inadaptação às regras, o riso entraria em ação para acordar o homem da sua insociabilidade, isto é, de sua inadequação para integrar-se à



convivência pacífica e padronizada que a sociedade espera de cada homem.” (SANTOS, 2018, p.145)

Para irmos nos aproximando de uma experiência brasileira, recorremos a pesquisa de Dagoberto José Fonseca, vinculado ao Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da Universidade Estadual Paulista (Unesp), em sua pesquisa de doutoramento, o professor apontou que o riso e a piada têm um papel fundante na construção da sociabilidade brasileira, e na estruturação do racismo como um pilar das relações de poder. Segundo o autor:

O riso da piada e de outras expressões satíricas é considerado uma manifestação de verdadeiro trote social. Expressa a marginalização e a segregação de contingentes populacionais, e até mesmo de indivíduos que estão fora do padrão hegemônico. Na sociedade brasileira, o riso nessa perspectiva, transforma-se na mais refinada expressão do etnocentrismo, do racismo, do machismo e da xenofobia contra indivíduos e grupos sociais não ocidentalizados, não participantes do universo masculino e heterossexual, nem os marcadamente caracterizados pela fé católica. (FONSECA, 2012 p.24)

No jogo das tensões, o pesquisador se debruçou sobre uma série de produções satíricas produzidas por jornais oficiais entre os séculos XIX e XX, e observou que se operava ali um exercício político, e que através do riso se construiu “um dos modos de exercitar a irreverência e o jeitinho brasileiro com suavidade e sutilidade, mas também com bastante violência e perversidade.” (FONSECA, 2012 p.34)

O advento da televisão como meio de comunicação hegemônico no Brasil colaborou de forma significativa na construção e na distinção entre as diferentes camadas populacionais, sendo o riso e o entretenimento as ferramentas de inserção no discurso diário a qual a população se submetia em programas que expiavam a miséria e incentivavam a humilhação de pessoas oriundas das camadas populares. Programas como do Ratinho² e Silvio Santos³ exploravam

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNTXoC1mJ5k&t=34s> Acesso em: 25 nov. 2025

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xfmrBwXtsk&t=27s> Acesso em: 25 nov. 2025



um “grotesco chocante: o desdentado, o humilhado, o ofendido e outros tipos representativos do povo nos programas-campeões de audiência.” (PAIVA, SODRÉ, 2002 p. 116)

Na sociedade contemporânea, temos mais uma mudança primordial no jogo das tensões, pois se antes estávamos falando de veículos de comunicação hegemônicos, pensados e produzidos de maneira oficial pelas elites econômicas do país, hoje temos que perceber a popularização da internet e das mídias sociais como um componente fundamental para essa análise. Mesmo reconhecendo o poder de manipulação das plataformas digitais em prol de um projeto político ultraconservador, o fato é que essas ferramentas permitem uma produção de conteúdo mais diversa, e não raro podemos ver o riso utilizado como matéria de manutenção das violências, a exemplo do comediante Léo Lins⁴, mas na contramão podemos ver exemplos de humoristas e outros artistas que enxergam no riso uma possibilidade de contravenção da norma, exercitando uma crítica ao poder estabelecido e as violências contra determinados corpos e identidades, podemos citar os também os comediantes João Pimenta⁵ e Gregório Duvivier⁶.

Reforço que aqui não estamos trazendo nenhuma novidade, em todas as sociedades em que o tom sério imperou como marca, ou quando o riso foi utilizado para projetos políticos de exclusão, sempre houve do outro lado um riso de resposta, de combate e de expressão das camadas populares, o riso ligado a festa e a outras cosmogonias. Constatamos que o riso está mais como meio, do que enquanto fim, e as sociedades cientes do seu poder tendem a utilizar do modo que for necessário, como afirma o pesquisador André Luiz Rodrigues Ferreira: “o riso pode adentrar processos de intensidade e tentativas instáveis de liberação da submissão ou, ao contrário, estar a serviço da opressão e da perpetuação de valores instituídos” (FERREIRA, 2021, p.31)

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XtiuhSBB6HY> Acesso em: 25 nov. 2025

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GuKFGOAIHQI> Acesso em: 25 nov. 2025

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xMYGCoJ_xC0 Acesso em: 25 nov. 2025



É nesse ponto que chegamos enfim ao nosso objeto de análise de modo mais concreto, o riso bufônico, reconhecendo desde o início que este se encontra, ou pelo menos deveria estar no terreno dos subalternos, das existências que insistem em perturbar a ordem e desestabilizar as convenções do belo, do harmônico e do apaziguamento, da bufonaria o que esperamos é justamente um riso de transgressão, como afirma o autor anteriormente citado André Ferreira (2021):

O riso como pulsão destruturadora da rigidez de normas e valores. Não um riso alienante e apaziguador, mas, antes, um rir que investiga, tensiona, que desestabiliza e faz pensar. Rir de tudo que diminua nossas intensidades, rir dos processos de sujeição, controle, das normas que nos conformam, rir de nós mesmos. O risível da vida como busca e exercício da diferença, como fissuras de criação e desvio, na dinâmica permanente de uma ética que é movente, instável, em tentativas incertas de linhas de fuga ao embotamento da existência. (FERREIRA, 2021, p.35)

Para pensar e experimentar esse riso em um contexto específico, vamos recorrer ao espetáculo Baile Bufa, que se coloca como um espaço de constante experimentação com a bufonaria, investigando as tensões e possibilidades com esse riso, recorrendo a essa linguagem como uma ferramenta de afirmação das existências que (se) jogam em cena.

Baile Bufa e a comicidade bufônica

Baile Bufa⁷ é um espetáculo criado em Fortaleza no ano de 2023, a partir de um desejo de experimentação com a linguagem da bufonaria, sendo fruto da segunda residência artística da Plataforma Casa Bufa⁸, com apoio do XII Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará na linguagem circo. Para a residência foram selecionadas oito artistas com o objetivo de investigar possibilidades de criação com essa vertente poética, ao todo

⁷ Disponível em <https://www.casabufa.com.br/espet%C3%A1culo> Acesso em: 25 nov. 2025

⁸ Site da Plataforma Casa Bufa <https://www.casabufa.com.br/>



somamos 40 dias de trabalho, divididos em uma imersão de moradia em zona rural, encontros em sala de ensaio, composições performáticas, escritas e experimentações cênicas até a formulação do primeiro experimento público, desde então o trabalho vem circulando por diversos espaços, em temporadas, festivais e projetos independentes.

Assucena Pereira, Mumutante, Brunellita. Romã, Chica Boi, Gabriel Dantas, Mica Macaca e Wenner Mesquita se colocam em cena sem a construção de personagens ou uma figura bufa propriamente dita no sentido mais clássico, performando as suas identidades, vulnerabilidades e principalmente potências. São pessoas não brancas, travestis, não binárias, neuro-diversas que atuam a partir das suas experiências de mundo e traduzem seus discursos no Baile através do riso, em termos poéticos nos aproximamos do que a pesquisadora e bufona gaúcha Aline Marques vai conceituar como uma bufonaria em primeira pessoa.

Nomeei essa maneira/estado de estar em cena como modo bufo, que aciono por meio do mascaramento esculhambado - um mascaramento expandido, que não necessita de maquiagens, encheimentos, perucas ou outros acessórios/objetos para a construção do corpo bufo. O mascaramento esculhambado não envolve a representação de um "outro corpo", de um "corpo-máscara", como ocorre na técnica do bufão. (MARQUES, 2022, p.11)

A partir das identidades e do repertório cênico de cada artista, buscamos imprimir um estado bufônico de atuação, para que as camadas de interpretação se misturem em prol de um discurso, sem que se perca o caráter transgressor e ambivalente da bufonaria. É através do riso que a encenação se desenrola, buscando colocar o público sempre em estado de suspensão sobre as proposições das quais se ri. Em cena as bufonas expõe as feridas que a sociedade insiste em abrir para determinados corpos, e na subversão dessas dores pelo riso é que encontramos algumas particularidades dessa comichão, ponto em que podemos dialogar com a pesquisadora Manu Castelo Branco Cardoso:



Daí que nas comichidades produzidas a partir de corpos e identidades dissidentes, desviantes, sentimos a presença de um riso diferente, que parte do depreciativo, da ofensa, para implicar um riso afrontoso, que mescla crítica, orgulho e denúncia. Um riso contrassexual, um riso *queer*. Se sim, esse riso afrontoso pode se apresentar como aquele 'riso nervoso' que desafia o circuito cômico, pois ele faz com que eu me pergunte: "era mesmo para eu estar rindo disso?" (CARDOSO, 2023, p. 111)

Quando estabelecemos que esse riso se afirma justamente no terreno dos questionamentos, constituímos um campo de complexidade para múltiplas leituras sobre cada cena, "entre o bufão e o seu interlocutor existe a potência da interrogação do sensível e da sociedade, em uma espécie de fenomenologia da tolice, questionando sobre as ideias preconcebidas e sobre o poder da interrogação." (HUCHET-FRANCA, 2017, p.254)

Desde a entrada do público no espaço da encenação, deixamos margem para algumas dúvidas, como por exemplo: se trata de um espetáculo ou uma festa? É para sentar ou ficar de pé? A margem para esse jogo provoca uma possibilidade de relações, entre os corpos que atuam e as pessoas que vieram para o Baile. Romã como mestra de cerimônia apresenta todas as figuras pelo nome, elas desfilam e se mostram, celebram, e têm as suas vidas ali enaltecidas diante do acontecimento cênico. Por mais que não se tenha piada, a alegria festiva e o riso dão o tom do baile, as anfitriãs colocam as suas armas para jogo e se adiantam como as condutoras da festa, afrontando as convenções da cena e da sociedade no espaço tempo do espetáculo.

afrontoso, afrontosa, é um predicado contumaz entre *gays*, lésbicas, *drags* e travestis, quando essa comunidade tem que se preparar para situações onde previsivelmente ou potencialmente, é sabido que irão sofrer algum tipo de violência. Então se adiantam numa postura de enfrentamento prévio onde o deboche, o cinismo e o sarcasmo entram em cena" (CARDOSO, 2023, p. 101)

Em cada número esses predicados vão se alternando com mais ou menos intensidade. Partindo do argumento e da premissa estética de cada momento,



Wenner se utiliza de um cinismo mordaz para tratar questões de saúde mental, conduz um riso nervoso e se apresenta como um pessoa “normal”, para quando menos se esperar ele está com o cu completamente exposto enquanto uma pessoa da plateia lhe bate com um cinto de couro, sem cortes bruscos, logo em seguida Brunellita instaura um clima de romance para desnudar as dores do amor, de um sentimento que dilacera nossa alma e nos arranca a carne, ao som de um *trap* bufônico ela nos coloca em êxtase, utilizando o riso como expurgo dos sentimentos feridos.

Mumutante é a afronta em pessoa, ela mistura dublagem com um jogo clássico de palhaçaria, tendo como alvo do riso e constrangimento algum homem cisgênero branco o qual ela sutilmente seleciona para o jogo em uma entrada triunfal ao som de Beyoncé. “É ela, a diva das divas, a estrela maior, a razão do colapso de muitas, muitos e muitas, a maior que temos, a rainha do mundo inteiro e adjacências, é ela, a estupenda, estupefata, *queen*, fiel, feliz, a braba *of the word, oh god its so amazing!* linda perfeita: Divaasoura Broom Garcia Amaral dos Santos Paz Venâncio Albuquerque Gauadalarrara Raríssima Únique Silvestre Luz dos Silvestre Perdidos Estrela da Manhã Dacuébom, incontestável: diva.” (MUMUTANTE, trecho da dramaturgia, 2023).

No número seguinte, a escolinha da tia Mica opera pelo sarcasmo, propõe uma aula de transição com todas as pessoas do público, alfineta constantemente as pessoas cis, mas alerta que “cistudar, cisforçar” elas também são capazes de aprender que a transição é um processo possível, e ao fim, quase sempre todas as pessoas presentes estão ao som de uma música latina colocando seus corpos pra jogo, “transicionando” entre plantas e macacos. Após mais um momento de festa com Mica Macaca o espetáculo apresenta uma virada de chave para outros contornos, Romã alerta o público que as artistas estão ali rindo e celebrando, mas que para isso precisam de algum modo revisitar e operar com as suas vulnerabilidades, ao final do seu discurso convida as pessoas para um momento de microfone aberto onde qualquer um dos presentes pode também se expressar e expor junto ao elenco algumas fragilidades, para que ali se opere também um



espaço de escuta e acolhimento coletivo, sendo aqui o riso é também uma estratégia de cuidado e cumplicidade.

Logo após o microfone aberto as bufonas começam a comer cebolas cruas, e naquela situação uma série de camadas e sensações podem ser observadas. O riso da situação ridícula a qual se submetem mistura-se com os depoimentos densos que geralmente são colocados pelo público, o choro quimicamente provocado pelas partículas da cebola tomam conta do ambiente e as bufas saem em busca de beijos da plateia, o riso se torna cada vez mais tenso e as atmosferas se borram com o que de mais precioso se tem na bufonaria, a ambivalência e o jogo de sensações opostos.

No decorrer do espetáculo temos uma cena dançada, encenada, performada por Chica Boi, uma pessoa não binária e que busca em cena transitar entre domínios, sem fronteiras determinadas, a cena se dá entre a luz e a escuridão, entre o circo e a performance, as pulsões de vida e morte são evocadas ritualisticamente por esse corpo que não se deixa capturar, o sagrado e o profano coexistem na mesma medida para que dali se extraiam outras camadas de percepção da bufonaria, onde o riso também é capaz de existir em um plano mais obscuro.

Para finalizar o espetáculo apresentamos um coro bufônico, um rito guiado por Mica e que concentra essa energia de caos junto a poesia; o que se busca é o torpor do corpo e a grandeza imanente do espírito, a reconexão entre os presentes, a celebração do desejo, da vida e das existências tidas como subalternas.

Observando as cenas de Baile Bufa e dialogando com a teórica da bufonaria Bya Braga, temos que “historicamente a figura do Bufão é tomada como uma imagem que faz referência a um modo de expressividade estética que transita entre arte e vida. O bufão pode contribuir, assim, para determinados modos de ativismo social.” (BRAGA, 2017, p.38) É nesse ponto que o riso do espetáculo tem uma visão de mundo e deseja compartilhar essa com o público,



para que as pessoas que ali se colocam em cena possam enfim celebrar a alegria de suas existências que vão além do espetáculo.

Portanto, podemos concluir que o riso bufônico não se limita a um sentido restrito, pois sua polissemia não deixa margem para que possamos de algum modo estabelecer uma única classificação, fato que nos leva de encontro justamente ao que de mais precioso se mostra nesse jogo das tensões. A bufonaria se encontra precisamente no terreno das fronteiras, das existências absurdas e das misturas impossíveis, abrindo campo para um riso múltiplo, diverso e incapturável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELIS. A Poética. Editora 34. São Paulo, 2015.

CARDOSO, Manu Castelo Branco de Oliveira. Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência. Brasília. Avá Editora, 2023.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A cultura popular na idade média: O contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, Henri. O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018.

BRAGA, Bya, Figuras Bufônicas: cultural material de ator e outros bichos. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José. O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí, Paco, 2017.

FERREIRA, André Luiza Rodrigues. O riso na luta: comicidade, política e transgressão. Campos de Goytacazes, Essentia, 2021.

FONSECA, Dagoberto José. Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira. São Paulo. Selo Negro, 2012.

HUCHET-FRANCA, Patrícia. O bufão no ser e no cerne das coisas. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José. O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí, Paco, 2017.



MARQUES, Aline Schneider. Esculhambada: um modo bufo de criação. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Minéia Gomes. O riso na cultura popular: da subversão ao riso controlado. 2009. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

PAIVA, SODRÉ. O Império do grotesco. Rio de Janeiro, MAUAD, 2002.

SANTOS, Paulo Deimison Brito. Riso e Função Social na Filosofia de Bergson. Ideação, Feira de Santana. v. 1, n.37, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/3523>. Acesso em 14.nov. 2025.

SOERENSEN, C. A Carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. Travessias, Cascavel, v. 5, n. 1, p. e4370, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 10 nov. 2025.