

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CAMINHOS DO RISO

CLARA ROSA CRUZ GOMES

BRASÍLIA

2007

CLARA ROSA CRUZ GOMES

CAMINHOS DO RISO

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília. Área de concentração: Tecnologias Educacionais.

Orientadora: Prof^a Laura Coutinho

BRASÍLIA

2007

Essa dissertação foi lida e aprovada pela Comissão Examinadora do candidato e aceita como parte dos requisitos da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Mestre em Educação.

CAMINHOS DO RISO

CLARA ROSA CRUZ GOMES

COMISSÃO EXAMINADORA:

PROF^a LAURA COUTINHO- ORIENTADORA

PROF^o RENATO FERRACINI- LUME/UNICAMP

PROF^a INÊS MARIA- FE/UnB

PROF^o RENATO HILÁRIO- FE/UnB

BRASÍLIA, MARÇO DE 2007.

Agradeço a todos os amigos e familiares e, principalmente, ao grupo Lume e à Companhia Carroça de Mamulengos que são como amigos, irmãos e companheiros nas minhas caminhadas.

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão sobre o riso. Para estudar o riso foram criadas algumas alegorias tomadas emprestadas dentre as inúmeras imagens e sons que compõem a vida contemporânea. Ao pesquisar o riso deparo com interrogações que me fazem percorrer diferentes estradas. Nessas estradas aprofundo inúmeras imagens e faço novas descobertas. Na primeira, *A estrada da vida*, estrada que percorro com Federico Fellini, o riso se relaciona com a figura do palhaço presente na relação dos personagens Geosomina e Zampano, que são artistas itinerantes mambembes de circo. Na segunda estrada, o riso é estudado no movimento das cirandas presentes nas pinturas Ronda Infantil, de Cândido Portinari, e Alegorias e Efeitos do Bom Governo, de Ambrogio Lorenzetti. Na terceira estrada, me reporto à história do riso e reflito a respeito do riso na atualidade, caminho pelas imagens e sons dos filmes *O nome da Rosa*, baseado na obra homônima de Umberto Eco, e *Ladrões de sabonete*, de Maurizio Nichetti. Na quarta estrada, observo as características de diferentes risos e as suas ambigüidades percorrendo o universo da imagem de Bosh na obra Cristo Carregando a Cruz. Na quinta estrada, estudo o riso festivo ao adentrar na obra O Enterro da Sardinha, de Goya.

Palavras-chaves: cinema, riso, educação.

Abstract

The present study proposes a reflection upon the laughter. To study the laughter it was created some allegories borrowed from the countless images and sounds that compose the contemporary life. When searching the laughter I came across questions that made me go through different roadways. In these roadways I deepen countless images and make new discoveries. In the first one, *The Road*, which is the road that I walk down with Federico Fellini, the laughter relates to the clown's figure which is present in the relationship of the characters Geosomina and Zampano who are itinerant artists of circus. On the second road, the laughter is studied in the dance of circles which is present in the paintings *Infantile Dance of Circles* by Cândido Portinari, and *Allegories and Effects of the Good Government*, by Ambrogio Lorenzetti. On the third road, I report myself to the history of laughter and reflect about the laughter at the present time, here I walk by the images and sounds of the films *The Name of the Rose*, based on Umberto Eco's homonymous work, and *The Icicle Thief*, by Maurizio Nichetti. On the fourth road, I observe the characteristics of different laughters and its ambiguities going through the universe of the image of Bosch in the work *Christ Carrying the Cross*. On the fifth road, I study the festive laughter while entering the work *The Burial of the Sardine*, by Goya.

Key-words: movies, laughter and education.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	7
1 APRESENTAÇÃO.....	8
2 ESTRADA DA VIDA	16
3 ESTRADA DA CIRANDA	42
4 ESTRADA DA ROSA.....	61
5 ESTRADA DA CRUZ.....	78
6 ESTRADA DA FESTA	93
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
8 ICONOGRAFIA.....	115
9 FILMOGRAFIA.....	116

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – FILME <i>A ESTRADA DA VIDA</i>	16
FIGURA 2 – PORTINARI. RONDA INFANTIL.....	42
FIGURA 3 – LORENZETTI. ALEGORIA E EFEITOS DO BOM GOVERNO NA CIDADE E NO CAMPO (DETALHE).....	57
FIGURA 4 – LORENZETTI. ALEGORIA E EFEITOS DO MAU GOVERNO NA CIDADE E NO CAMPO, A CORTE DA TIRANIA.....	59
FIGURA 5 – FILME <i>O NOME DA ROSA</i>	62
FIGURA 6 – FILME <i>LADRÕES DE SABONETE</i>	72
FIGURA 7 – BOSH. CRISTO CARREGANDO A CRUZ	78
FIGURA 8 – GOYA. O ENTERRO DA SARDINHA.....	93

1 APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem como título *Caminhos do Riso* porque percorro diferentes estradas para investigar o riso. O que deu nome a esse trabalho foi o filme de Fellini *A estrada da vida*, caminho que percorro no primeiro capítulo. Para estudar o riso foram criadas algumas alegorias tomadas emprestadas dentre as inúmeras imagens e sons que compõem a vida contemporânea. Essas alegorias, imagens e sons, estão relacionadas com a memória, também, de minha vida.

A experiência como atriz foi o que despertou em mim o desejo de escrever e de pesquisar o riso. Encontrei, inicialmente, o riso no mundo artístico por meio do palhaço.

Paralelamente à formação acadêmica de atriz, em certo momento, houve o interesse em aprender a ser palhaça. Aconteceu, principalmente, a partir da convivência com os ensinamentos de vários mestres palhaços¹ que tive o prazer de conhecer e com quem pude trocar idéias, experiências e vivências.

Conheci o grupo Carroça de Mamulengos, que me apresentou o universo do palhaço. Esse grupo é constituído por uma família: Carlos Babau e Shirley e seus oito filhos: Maria, Antônio, Francisco, João, Mateus, Pedro, Luzia e Izabel. Recebi o nome de Maizena, de Carlos Babau, em minha iniciação nas atividades de palhaço.

Para ser palhaça aprendemos a nos maquiar, a fazer o nosso figurino, a fazer perna-

¹ Os principais mestres são Carlos Babau, do grupo mambembe Carroça de Mamulengos; Carlos Simone e Ricardo Puccetti, do grupo Lume, da Unicamp, Aldevane Néia, do grupo Humatriz, Campinas, SP; Luiz Carlos Vasconcelos, do grupo Piolim, de João Pessoa, PB; Márcio Libar, do grupo Teatro de Anônimo, do Rio de Janeiro, RJ; em Brasília, Mestre Zezito, do grupo Circo, Boneco e Riso, Júlio, do grupo Oficina de Brincar; e, a família Colombaioni da Itália.

de-pau, e a andar nela, semelhante às crianças quando aprendem a andar com suas próprias pernas: caindo e levantando até alcançar o equilíbrio. Estar em uma perna-de-pau é estar nas alturas, em evidência e vulnerável, por isso, nos remete à importância de aprender a hora certa de ser palhaça e de estar em evidência.

Estar com a Companhia Carroça de Mamulengos foi um aprendizado de união, cooperação e simplicidade. Trata-se de uma companhia itinerante que realiza um trabalho social em comunidades por onde passa, buscando a memória e a identidade cultural brasileira. A Carroça de Mamulengos preocupa-se em pesquisar diferentes linguagens: o circo, o boneco, o teatro, a dança e a música. Ela é formadora de outros grupos de teatro. Em cada cidade que passa, procura criar condições e caminhos para a continuidade do seu trabalho. O aprendizado com esse grupo ocorre, principalmente, pela oralidade e troca de experiências. Com ele nasceram minha boneca gigante, a Dona Maroca, e a palhaça Maizena. Ele despertou em mim não só a vontade de ser palhaça, mas também a de querer saber mais sobre o riso, suas fontes, origens e potencialidades.

A formação do palhaço na cultura popular é informal e ocorre por meio da troca de experiências com muitas e diferentes pessoas. É uma formação demorada e para toda a vida, se a pessoa escolher esse caminho. Há muitos tipos de palhaço e distintas técnicas a aprender. É importante o trabalho contínuo no aperfeiçoamento do palhaço para não ter uma forma enrijecida no desenvolvimento do seu personagem.

Para a formação do ator é importante trabalhar a linguagem do palhaço pelo desenvolvimento de suas capacidades expressivas corporais e pela consciência e superação de suas dificuldades e falhas. A linguagem do palhaço coloca o ator em contato com ele mesmo e as dificuldades encontradas no cotidiano do trabalho

técnico do ator podem ser aproveitadas e aperfeiçoadas para o repertório do palhaço. Pela consciência e criatividade propiciadas nesse trabalho, os palhaços se apresentam em estado bruto para a construção de qualquer outro personagem. Segundo o dicionário de teatro de Pavis o personagem “no início era apenas uma máscara, uma persona, que correspondia ao papel dramático no teatro grego.” (PAVIS, 1999, p. 285). É nesse sentido de persona e máscara que vai estar relacionado o sentido de personagem nesse trabalho.

Nessa busca, conheci também o grupo Lume, que é um Laboratório de Pesquisa Teatral pertencente à Unicamp, em um curso intitulado Técnicas de Clown, oferecido por Carlos Simioni e Ricardo Pucetti. Naquele momento, a palhaça desceu ao chão, saiu da perna-de-pau, e isso significou o estar mais próxima do público e com mais condições de trabalhar a minha expressividade pessoal. Dessa maneira, pude descobrir mais o meu ridículo. Com eles, fiz outra iniciação a essa arte e recebi outro nome: Magnólia. Esse nome, primeiramente, no sentido de Mag-no-olha, porque eu era bastante míope e nas atividades da oficina, tendo que tirar os óculos, não enxergava o ambiente. Mais tarde fiz uma cirurgia e passei a enxergar. O nome Magnólia passou a ter o sentido da flor.

O grupo Lume foi importante, por ser um centro de pesquisa teatral com significativas referências bibliográficas² sobre o trabalho e a formação do ator. Permitiu-me reflexões sobre a linguagem do palhaço relacionada ao conhecimento acadêmico.

No mestrado encontrei oportunidade para sistematizar minhas reflexões sobre o riso e a arte do palhaço e também para estudar a linguagem do cinema, o

² Livros do grupo Lume que são referências para a arte do palhaço: *A arte do ator: da técnica à representação* (2001) e *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001).

que foi importante porque muitos diretores, entre eles, Chaplin e Fellini, criam espaços para se discutir o palhaço e o riso.

Jamais esperei ser palhaça e não sabia que isso iria ter uma influência tão profunda em minha vida. A figura do palhaço me trouxe uma rebeldia criativa para questionar padrões, propor algo diferente e lidar com as minhas fragilidades de uma maneira divertida.

O palhaço é uma das exposições mais profundas da natureza humana e, por isso, encontramos nesse personagem fragilidades e fortalezas; delicadeza e bravura; medo e coragem; fome e fartura; apego e desprendimento; posturas infantis e adultas, verdades e mentiras. A arte do palhaço me permite estar em contato comigo mesma, observando minhas dificuldades, acolhendo meus defeitos e me permitindo ser ridícula. Sempre tenho o que aprender com a Maizena e a Magnólia. Elas se diferenciam pelas abordagens e técnicas distintas de seu local de origem e integro as duas quando busco o meu próprio jeito de ser palhaça. Uma dificuldade que encontro no trabalho de palhaça é o fato de a mulher não fazer parte da tradição circense.

Outras pessoas que foram suportes à minha busca pelo riso e para o meu trabalho de atriz e educadora e que me trouxeram reflexões e inspirações para os meus sonhos foram Herbert de Souza e Paulo Freire.

No dia em que retornei de Minas Gerais para de novo morar em Brasília, a primeira pessoa que encontrei foi o sociólogo Herbert de Souza, no Fórum do Pensamento Inquieto.³ Que belo Fórum! Quantas reflexões me trouxeram! O Herbert de Souza falava sobre democracia. Passei no vestibular da UnB e, cursando

³ O Fórum do Pensamento Inquieto ocorreu na Universidade de Brasília, organização de Clodomir de Souza Ferreira, João Antonio de Lima Esteves e Laura Maria Coutinho, no ano de 1992.

sociologia, trabalhei para a Campanha de Ação de Cidadania Contra a Fome e pela Vida. As preocupações do Herbert de Souza eram basicamente três: a fome, o emprego e a reforma agrária. Foi atuando nessa Campanha que senti a necessidade de conhecer o método Paulo Freire.

Conheci o método Paulo Freire em um Grupo de Alfabetização de Adultos, coordenado pela UnB. Alfabetizávamos funcionários da limpeza da UnB. Depois da experiência com o método e as idéias de Paulo Freire, tive a coragem de fazer o que queria e amava. Fiz um outro vestibular da UnB e fui aprovada para o curso de artes cênicas. Formei-me em Bacharel em Interpretação Teatral, na UnB, e em Licenciatura em Artes Cênicas, na Faculdade Dulcina de Moraes.

Na monografia para a conclusão do curso de Bacharel em Artes Cênicas, *Uma abordagem teórica e comparativa entre Brecht e Dario Fo*, pude estudar o enfoque do riso em Dario Fo. Observo, atualmente, que o riso e a arte do palhaço vêm obtendo maior espaço de discussões nas academias, o que amplia o seu embasamento teórico, a sua valorização e o seu aprofundamento.

Durante a Licenciatura em Artes Cênicas, na Faculdade Dulcina de Moraes, fui chamada para assumir a disciplina de Artes em escolas de Ensino Fundamental e Ensino Médio. Observei a importância do riso para o aprendizado do aluno, uma vez que ele desperta o interesse e o prazer do educando em aprender. A motivação, o desejo de aprender, podem propiciar maior aprofundamento no conteúdo.

Em uma das escolas onde atuei o riso se relacionou com o prazer do aluno em aprender. Nas aulas de teatro observei que nem todos os alunos gostam de atuar, uns preferem elaborar cenários, cuidar da parte de produção da peça, outros, criar a dramaturgia. Busquei distribuir as tarefas de acordo com o interesse deles e

vi que isso propiciou concentração, participação, dedicação e divertimento na construção da peça.

Em outra escola, observei que o ambiente físico de uma sala de aula e a forma como o professor conduz a aula podem propiciar o prazer do aluno em aprender. Nesta escola as salas eram super lotadas de alunos, cadeiras eram presas ao chão e enfileiradas, não havia possibilidades de se fazer um círculo; não havia espaço para desenvolver atividade artística. Tentei desenvolver atividades diferentes, como passar filmes, discutir imagens e desenvolver trabalhos em equipe. Encontrei alguns comentários interessantes como “eu só passei a gostar de arte depois que tive aula com você”.

Verifiquei que a vivência e a participação ativa do aluno são fundamentais para encontrar o riso e aprender o conteúdo. Em uma escola de Ensino Médio, a realização de um tribunal foi bastante interessante para a criação de personagens e o desenvolvimento da expressão dos alunos, e para se discutir sobre a estética do teatro adotada. Realizamos julgamentos de temas polêmicos, escolhidos com os alunos. Essa atividade despertou a motivação deles para conhecer o assunto abordado e para querer descobrir o teatro.

Outro lugar em que tive a oportunidade de trabalhar foi em uma ONG Internacional que cuida de crianças em risco social. Lá eu era instrutora de artes. Percebi que as aulas poderiam propiciar a brincadeira. Lembro-me de um dia em que fomos fazer pipas. Eu não sabia fazer pipa e tinha trazido todo o material para essa tarefa. Em um aprendizado de solidariedade, cooperação e integração, foram feitas as pipas e todas voaram. Todos ficaram muito felizes com a realização dessa tarefa. Com essa experiência trocamos risos e aprendizados. Fazer pipa exige concentração, coordenação motora, conhecimento geométrico e estético para definir

a sua cor e o seu tamanho. Precisei de descobrir e levar algo que fizesse parte do universo deles para aprender com eles essa brincadeira. Nessa aula realizamos um trabalho de equipe em que os que sabiam mais foram virando monitores espontâneos de outros com mais dificuldades para realizar a tarefa.

Tive a oportunidade, no mestrado, de ministrar a disciplina Leitura e Produção de Imagem para alunos de graduação, durante o Estágio Supervisionado. Nessa disciplina, trabalhei o riso, a linguagem audiovisual e a educação. As aulas começavam com dinâmicas, trazidas pelos alunos, que tratavam questões dos textos utilizados nas aulas. Essas dinâmicas propiciaram integração, participação e descontração para começar a aula e discutir o texto. Foram uma forma de praticar o riso já que iríamos estudá-lo. Discutimos imagens que tratavam de diferentes aspectos do riso relacionando-as com os textos estudados.

Descobri com a oralidade, ouvindo histórias, que ensinar é uma palavra de origem cigana que significa colocar o outro em sua sina. A educação, servindo a esse propósito, faz que o educando descubra e siga o seu próprio caminho. A dimensão da educação passa a estar a serviço da liberdade e da criatividade formando pensadores diferentes e capazes de, com a sua subjetividade, expressar e intervir no meio em que vivem.

Ao pesquisar o riso deparo com interrogações que me fazem percorrer diferentes estradas. Nessas estradas aprofundo inúmeras imagens e faço novas descobertas. Na primeira, *A estrada da vida*, estrada que percorro com Federico Fellini, o riso se relaciona com a figura do palhaço presente na relação dos personagens Geosomina e Zampano, que são artistas mambembes de circo. Na segunda estrada, o riso é estudado no movimento das cirandas presentes nas pinturas *Ronda Infantil*, de Cândido Portinari, e *Alegorias e Efeitos do Bom Governo*,

de Ambrogio Lorenzetti. Na terceira estrada, me reporto à história do riso e reflito a respeito do riso na atualidade, caminho pelas imagens e sons dos filmes *O nome da Rosa*, baseado na obra homônima de Umberto Eco, e *Ladrões de sabonete*, de Maurizio Nichetti. Na quarta estrada, observo as características de diferentes risos e as suas ambigüidades percorrendo o universo da imagem de Bosh na obra *Cristo Carregando a Cruz*. Na quinta estrada, estudo o riso festivo ao adentrar na obra *O Enterro da Sardinha*, de Goya.

Existem infinitas possibilidades de caminhar por mais estradas para encontrar o riso. As estradas que encontrei tecem uma teia. Elas são entrecruzadas entre si umas com as outras. Os entrecruzamentos que ligam as estradas permitem inúmeras interpretações. Esse trabalho permite ainda leituras diferentes em que todas as estradas contêm vários sentidos e vários significados.

2 ESTRADA DA VIDA



FIGURA I – FILME A ESTRADA DA VIDA

O filme *A estrada da vida*⁴ permitiu que começasse a percorrer uma estrada a caminho do riso. Muitas perguntas surgiram – será que para o riso ter sentido é

⁴ *A ESTRADA da vida*. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954.

preciso haver tristeza, ou alguma dor? Nessa estrada procuro estudar o riso através do encontro com a figura do palhaço.

O filme *A estrada da vida* trata da dificuldade da vida de artistas mambembes representados pelos personagens de Anthony Quinn, como Zampano, de Giulietta Masina, como Geosomina, e de Richard Basehart, como o Louco. Todos eles, Zampano, Geosomina e o Louco são figuras tristes, oprimidas e solitárias que levam uma vida de pobreza e dificuldades. São artistas de circo que sobrevivem rodando chapéu a cada apresentação que fazem. A relação que se estabelece entre eles e as suas características fazem lembrar uma clássica dupla de palhaços.

Para o ator, pesquisador e fundador do Lume, Luís Otávio Burnier, a figura do que representa o palhaço esteve presente em vários momentos da história da humanidade.

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os bufões e bobos da Idade Média; os personagens fixos da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o clown expressam a mesma essência: colocam em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais. (BURNIER, 2001, p. 206).

O palhaço representa o marginal, aquele que por não ter nada a perder ou ser o perdedor, brinca com as instituições e os valores oficiais. Ele brinca, saindo dos padrões e das regras sociais presentes nos traços físicos e psicológicos que o caracterizam.

Ele, pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam,

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 de todos impunemente. (BURNIER, 2001, p. 208).

Zampano e Geosomina representam essa figura marginal e apresentam traços de pessoas simples e humildes pelos trajem que vestem, pelos remendos em suas roupas, pela forma com que se alimentam. Suas características se relacionam com a origem da palavra clown. Bolognesi, filósofo brasileiro estudioso de circo, define clown como “uma palavra inglesa e sua origem remonta ao século XVI. Sua raiz etimológica reporta a *clod*, cujo sentido aproximado seria o de homem rústico, do campo. Homem desajeitado, grosseiro, camponês rústico” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Os personagens do filme *A estrada da vida* aparecem com características semelhantes ao bufão. O bufão é um ancestral do palhaço. O bufão é o estado bruto e o clown bebe dessa fonte, porém, é a pedra lapidada e se apresenta de forma sutil. “O clown é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão do mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de agir são muito particulares [...] Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no clown, mas de maneira sutil.” (BURNIER, 2001, p. 216). O bufão representa o sujo, o feio, o marginal. O bufão carrega e revela a dor da humanidade em suas deformações e caracterizações. “O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente, ele tem deformações físicas [...] Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade [...] O bufão é grotesco. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso.” (BURNIER, 2001, p. 216). Zampano e Geosomina

apresentam características semelhantes a dos bufões, por serem pessoas marginalizadas e apresentam desejos complementares, pois parece que a crueldade, o lado malicioso, vai estar mais presente em Zampano e a pureza e o romantismo, mais presentes em Geosomina.

O palhaço abandona os padrões sociais da beleza, da riqueza, do poder e os relativiza com o riso. Zampano e Geosomina trazem esse universo do homem simples, desajeitado, que tem uma forte ligação com a fragilidade da natureza humana pelas características de seus personagens. Renato Ferracini, que é ator e pesquisador colaborador do Lume, vem desenvolvendo pesquisas práticas em codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não interpretativas para o ator. Ele define o clown como sendo “lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil e essas energias/emoções devem estar latentes no corpo do ator. Ele deve buscá-la e transformá-la em corpo” (FERRACINI, 2001, p. 217). Zampano representa a força, o poder. Em seu número ele é o homem de aço que tem uma força sobre-humana e consegue quebrar uma corrente de ferro. Geosomina seria o seu oposto e complemento, o ser delicado e submisso.

Existe, no universo do palhaço, uma clássica dupla, o clown branco e o clown augusto⁵. Essa dupla representa um arquétipo do poder que está presente em muitas relações e até mesmo dentro de cada indivíduo. O branco que manda e o augusto que obedece. O clown branco seria o opressor e o clown augusto, o oprimido. O branco é o que tem poder e explora o augusto. O branco representa a ordem, as coisas como devem ser. O augusto é o submisso e representa o caos, a desordem, a imperfeição. Gelsomina e Zampano formam essa dupla de clowns, Zampano seria o branco e

⁵ Fellini no seu filme *I clowns* (1970) mostra as diferenças dos clowns branco e augusto. Existem muitas lendas sobre a origem dessa clássica dupla de palhaço.

Geosomina seria o augusto. O riso nasce da relação desses dois tipos de clown nos conflitos presentes entre a ordem e a desordem. A desordem de Geosomina está presente em suas falhas, em sua deselegância e no seu jeito distraído e atrapalhado de ser. “O clown branco ainda pretenderá que o augusto seja elegante. Mas quanto mais autoritária seja essa intenção, mais o outro se mostrará mal e desajeitado.” (FELLINI, 1974, p. 2).

Mazzaropi em seus filmes representa um clown augusto. No filme *Chico Fumaça*⁶ Mazzaropi faz um tranqüilo caipira que passava suas tardes vendo os trens passarem. Um dia evita, com o risco da própria vida, um acidente ferroviário: torna-se herói. Campbell, uma das maiores autoridades de nosso tempo no campo da mitologia, define o herói como “alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo” (CAMPBELL, 1990, p. 131). Muitos palhaços em alguns momentos podem se tornar heróis. O caipira Chico Fumaça quando bebia perdia o controle de si mesmo. Ele virou herói até o momento em que bebeu e começou a atirar para todos os lados. Depois, no final do filme, vira herói de novo quando por acaso na sua ingenuidade ajuda a polícia a prender bandidos.

O palhaço apresenta diferenças em relação à figura heróica porque carrega o erro, a falha, a impotência. O palhaço tem pretensões acima do que pode conseguir e, no fracasso, está o seu heroísmo. No fracasso do palhaço está a sua mensagem e a sua capacidade de mostrar o quanto somos imperfeitos. “Não haveria proeza heróica se não houvesse um ato supremo de realização. Eventualmente, pode acontecer de um herói fracassar, mas este será normalmente representado como uma espécie de palhaço, alguém com pretensões além do que pode conseguir.”(CAMPBELL, 1990, p.135). O ato supremo de realização heróica do

⁶ *CHICO Fumaça*. Direção: Victor Lima. Brasil, 1958.

palhaço seria o fracasso, o fato de ser um perdedor. O heroísmo do palhaço estaria nas revelações das dificuldades e deficiências humanas.

O palhaço parece uma figura contrária à narcisista. A figura narcisista representa culto exacerbado ao perfeito, ao belo e ao consumo. Lipovetski, filósofo francês e pensador crítico sobre a contemporaneidade, define o narcisismo como “o surgimento de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo e com o seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo no momento em que o capitalismo autoritário cede lugar a um capitalismo hedonista e permissivo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 32). O palhaço revela o feio, a fome, a miséria, a simplicidade e talvez, por isso, traga consigo uma profunda esperança e transformação.

Na época atual, que é chamada de narcisista, existe o culto do corpo belo e perfeito. O palhaço seria uma antítese do culto ao corpo e parece ir contra valores narcisistas por permitir o feio, o desproporcional, o fora do padrão e o estranho. Assim, segundo Lipovetski:

A dificuldade maior representada pelo cortejo de solitudes e cuidados dos quais o corpo se encontra rodeado, promovido assim a um verdadeiro objeto de culto. Trata-se de um investimento narcisístico do corpo diretamente demonstrado por mil práticas diárias [...] o narcisismo resultado desse novo imaginário social do corpo (LIPOVETSKY, 2005, p. 42).

Para o sociólogo francês contemporâneo Baudrillard, há toda uma economia dirigida para esse culto narcisista. “Esse neonarcisismo está ligado à manipulação do corpo como valor. Trata-se de uma economia dirigida do corpo.” (BAUDRILLARD,

1996, p. 150). O palhaço ridiculariza o belo, o perfeito, a arrogância trazida nessa sociedade por ser uma figura que parece se tornar estranha a tudo isso.

O filme *I clowns*⁷ mostra a preocupação de Fellini em pesquisar os palhaços, porque eles sumiram na sociedade atual com o desaparecimento do mundo do circo. Nesse filme, Fellini entrevista os mais importantes palhaços de sua época. O filme termina com a celebração e o enterro do palhaço feito por outros palhaços. No enterro um clown branco lê um discurso sobre o morto. Esse discurso aborda as características do palhaço que, diferentemente do herói, revelam o lado sombrio e as situações desgraçadas do próprio ser humano.

Não é bonito, nem inteligente. Não pode dizer nada sobre ele porque a resposta seria água na cara. Ele é brigão, preguiçoso, trapaceava no jogo, era infiel aos amigos, atormentava o seu locador, a companhia de gás e de eletricidade. E todos choram a notícia triste de que ele morreu agora, ao invés de chorar o minuto que ele nasceu. Na sua vida longa e desonesta ele foi dedicado em jogar água na cara, ovos podres na cabeça e sabão na boca. Ele toca o tambor com os pés. Ele fazia as crianças sorrir e as suas próprias chorar. Nunca se desviou de sua carreira grotesca e de bêbado. Ele continuava a ficar tropeçando sobre um chuveiro de ovos podres e água suja. Até que ele foi sufocado por ovos de avestruz que entraram pelo nariz e bloquearam sua artéria principal dando a falência dos pulmões e sua alma saiu pelo seu ouvido direito. Ele já não vive mais. Felizmente, eu vivo. Chorem meus irmãos. Quanto a mim, eu estava cheio dele. (Fragmento retirado do filme *I clowns*).

No início do filme *I clowns*, Fellini mostra o temor de crianças em relação à figura do palhaço em razão das expressões enigmáticas, das máscaras bêbadas e

⁷ *I CLOWNS*. Direção: Federico Fellini. Itália, 1970. Documentário feito para a televisão.

tortuosas, de seus gritos, das gargalhadas loucas e dos absurdos de brincadeiras que parecem fazer lembrar um personagem estranho e com problemas.

O riso do palhaço pode ser um ato de coragem. Porém, a inspiração do palhaço pode nascer de alguma dor, de algum sofrimento ou de algum desespero. Para o filósofo francês contemporâneo Comte-Sponville, que estuda as virtudes, a coragem se dá “quando não há mais nada a esperar, não há mais nada a temer: eis toda a coragem disponível, e contra toda esperança, para um combate presente, para um sofrimento presente, para uma ação presente” (COMTE-SPONVILLE, 2004, p. 65). O palhaço pode trazer com ele alguma mensagem exemplar e fruto de um conhecimento experimentado que, através do riso, faça refletir sobre as dificuldades do próprio ser humano. No filme *A estrada da vida*, Geosomina apresenta o riso através da graciosidade presente na sua relação de submissão a Zampano. Há uma aproximação e um limite entre o riso e o choro. O objetivo do palhaço pode ser o fazer rir, mas ele também faz chorar e quando vai ao limite da dor pode provocar o riso. Geosomina por sua aparência e suas atitudes é engraçada mesmo sendo uma personagem tão sofrida.

Quem trabalha para fazer rir revela a vulnerabilidade humana. A dificuldade dessa tarefa está no desnudamento do perfeito, do ser superior. A figura cômica não pode, muitas vezes, ser considerada herói justamente por revelar a fragilidade humana. O filme *A viagem do Capitão Tornado*⁸ trabalha com os elementos sexo, morte, poder e amor. O filme mostra os personagens da *commédia dell'arte*⁹ e um pouco da história desse gênero teatral através da vida de atores mambembes. Dario

⁸ *A VIAGEM do Capitão Tornado*. Direção: Ettore Scola. Itália, 1990.

⁹ *A commédia dell'arte* nasceu na Itália por volta do século XVI. Sua principal característica está em um teatro popular, baseado no improviso e com personagens tipos: o servo- o Arlequim, o Briguella ou Pulcinella, o patrão- o Pantaleão, o intelectual- o Doutor, os apaixonados- os Enamorados.

Fo, que é ator italiano, dramaturgo contemporâneo e teórico de teatro, torna atual a antiga *commedia dell'arte* e afirma que as figuras cômicas, retratadas nesse gênero de comédia, abordam temáticas acerca da fome. Diz Dario Fo:

Eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas, também, fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder [...] há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar e então nós temos o chefe, [...] o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz (DARIO FO, 1982, p. 83).

O filme *A estrada da vida* mostra a dificuldade e a vida de pobreza de artistas mambembes que vão de cidade em cidade, atrás de público para fazer o seu trabalho e rodar o chapéu a fim de ganhar algum dinheiro e assim ter o que comer. E nessa dificuldade de sobrevivência existe uma situação de opressão entre eles próprios. Zampano, Geosomina e o Louco revelam com o riso essas relações de poder, nas quais eles mesmos são vítimas.

O equilibrista da corda bamba, que se chama Louco, parece ter uma função equivalente à do bobo medieval. Minois, historiador francês, afirma que o bobo medieval tinha o papel de orientar o rei. O bobo revelava verdades para relativizar normas e orientar o rei em sua conduta. Nessa comparação o rei seria Zampano, que aparenta uma prepotência, que se sobressai pela força, seria o opressor. O Louco ridiculariza Zampano quando explicita o quão limitado ele é, com o seu pouco repertório de espetáculo e sendo o homem de aço. Essas verdades ferem Zampano, que tem dificuldades de lidar com elas. O Louco revela essas verdades a Zampano, que se recusa a escutá-lo. Afirma Minois:

O bobo do rei existe para fazer rir. É a sua função primeira. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade [...] o soberano conhece a verdade por meio do bobo - sobretudo a verdade que fere e que um homem sensato não ousaria revelar (MINOIS, 2003, p. 231).

O bobo é uma figura que também carrega a inocência. A inocência se relaciona com a ingenuidade que aparece em sua simplicidade, franqueza e sinceridade. Os palhaços apresentam uma ingenuidade enganadora. Para Freud, pai da psicanálise, essa ingenuidade representa as suas atitudes “como ingênuas de modo a poder desfrutar uma liberdade que de outra forma não lhe seria permitida” (FREUD, 1996, p. 174). No filme, o Louco tenta em sua ingenuidade enganadora indicar os limites de Zampano. O Louco contrapõe o poder de Zampano. O Louco seria o alívio de toda espécie de repressão e tensão através das pilhérias. “O bobo lembra ao rei que ele é mortal, para evitar a embriaguez do poder solitário [...] O bobo é a contrapartida à exaltação do poder porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei. Sob a proteção da loucura e, portanto do riso, ele pode dizer tudo. A verdade passa a ser a loucura do riso.” (MINOIS, 2003, p. 231). O Louco, tendo consciência das atitudes de Zampano, o despiria de toda a sua arrogância e prepotência.

O poder do bobo está em orientar o rei através do riso provocado. O bobo podia dizer as verdades porque não ameaçava e nem concorria com o poder do rei. A figura representativa do bobo seria diferente do personagem Louco, de Fellini, porque trabalha na mesma área profissional de Zampano; eles são artistas de circo. Zampano, para conseguir vencer a briga com Louco, o ameaça de morte. O Louco

atrapalhou sua apresentação quando o ridicularizou. Existe uma relação entre morte e poder. Para o sociólogo Baudrillard “é a repressão da morte, e é social, no sentido de ser ela que opera a virada rumo à socialização repressiva da vida [...] todas as formas de poder terão sempre um pouco desse odor ao seu redor, porque é na manipulação, na administração da morte, que o poder se funda em última instância” (BAUDRILLARD, 1996, p. 177).

Para Minois a figura do bobo medieval “assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão [...] indica ao rei os limites de seu poder” (MINOIS, 2003, p. 232). Segundo Minois essa figura desapareceu com os governos absolutistas, autoritários, em que o rei não precisava mais dessa figura para orientá-lo. Zampano, representando o rei autoritário, mata o Louco.

Zampano tenta sobreviver com os seus números, mesmo que sejam limitados. Apesar de aparentar uma auto-suficiência, força e poder, tem uma vida difícil, mas conseguiu espaço, como o Louco, para trabalhar no circo. O Louco seria um intermediário entre o poder opressor de Zampano e a submissão de Geosomina.

O personagem Louco questiona e interroga Zampano e Geosomina em relação às suas posturas, comportamentos e atitudes. Ele não traz nenhuma solução, somente deixa dúvidas e confusão. Para Chevalier estudioso de símbolos “o louco está fora da cidade dos homens [...] ele se desligou da totalidade humana e material para avançar mais à frente. [...] Ele é o vazio, é ele que separa o ciclo completo do ciclo que vai começar.” (CHEVALIER, 1999, p. 560).

O humor e a ironia presentes na figura do Louco são atitudes permitidas com a relatividade das coisas, saindo da rigidez e do fanatismo. Erasmo de Roterdã, filósofo francês do século XV, faz uma sátira extraordinariamente interessante sobre a loucura, em que os poderosos de seu tempo e os homens da igreja são criticados

profundamente pela ironia incomparável do grande escritor. “Observe e ridicularize os acontecimentos da vida humana [...] esta loucura que estás vendo é a única capaz de alegrar os deuses e os mortais.” (ROTTERDAM, 1980, p. 23). A conclusão das palavras de Erasmo de Roterdã parece ser que as conveniências, as relações entre as pessoas, a sociedade, não poderiam ser agradáveis sem a loucura. A loucura seria necessária para propor algo novo. Essa parece ser a função do Louco no filme de Fellini.

Roterdã afirma que o pai da loucura seria Plutão, “que cria, destrói, governa todas as coisas sagradas e profanas; [...] pois bem é justamente esse meu pai [...] sou filha do prazer e o amor livre presidiu meu nascimento” (ROTTERDAM, 1980, p. 29). Para Chevalier e Greerbrant, importantes estudiosos contemporâneos sobre a linguagem simbólica, Plutão seria o “símbolo das profundezas de nossas trevas interiores” (CHEVALIER, 1999, p. 725).

Voltando ao filme, a argumentação da loucura seria irônica e humorística e o seu humor aumenta com a seriedade de Zampanò. Para Roterdã “é um grande prazer ser louco quando se deseja sê-lo” (ROTTERDAM, 1980, p. 147). Essa seria a diferença entre a loucura de Geosomina e a do Equilibrista: o fato de um desejar sê-lo e o outro não. A loucura dos dois pode ser fruto de algum sofrimento e quando se brinca, se supera esse sofrimento. Roterdã aponta que a loucura permite o brincar e o prazer. “De quem, se não a mim, que lhe concedo a graça amalucada e, por conseguinte, de gozar e de brincar? [...] só a loucura tem a virtude de prolongar a juventude, embora fugacíssima, e de retardar bastante a malfadada velhice.” (ROTTERDAM, 1980, p. 37).

A simbologia do deus Dionísio também poderia se identificar com a loucura no sentido de permitir a liberdade, o caos, a criatividade, o sair da ordem estabelecida. Para Chevalier Dioniso simboliza,

a ruptura das inibições, das repressões, dos recalques. Ele é uma das figuras nietzchianas da vida, oposta à sabia face apolínea. Simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente. É o deus que preside aos excessos provocados pela embriaguez [...] simbolizaria então as forças de dissolução da personagem: a regressão para as formas caóticas e primordiais da vida” (CHEVALIER, 1999, p. 341).

No filme *A estrada da vida*, posso ver em Geosomina a revelação da dor, da miséria, da solidão e do sofrimento humano. O riso trazido por ela nos mostra a sua fragilidade e a sua ingenuidade diante de tanta opressão. Ela enlouquece e morre mostrando a Zampano a sua crueldade. Gelsomina tinha uma profunda fidelidade a Zampano por ele ter ensinado a ela o ofício do circo e de a ter tirado de uma vida de muita miséria. Geosomina parece ser o tempo todo fiel a Zampano. Escreve Comte-Sponville:

A fidelidade é virtude de memória, é a própria memória como virtude [...] É este o dever da memória: piedade e gratidão pelo passado. O duro dever, o exigente dever, o imprescritível dever de ser fiel! [...] Fidelidade é amor fiel, o uso comum não se engana a esse respeito, ou só se engana enganando-se o amor (COMTE-SPONVILLE, 2004, p. 29).

A Geosomina de Fellini se assemelha a uma criança sensível, delicada, ingênua, que depende de cuidados e proteção, que não consegue sobreviver ao deparar com a solidão e a crueldade da vida. Ela tem uma postura infantil por crer na dependência com Zampano, ser submissa e não aprender a viver sozinha.

Geosomina, personagem de Giulietta Masina, em muitos momentos está desprotegida. Ela sempre revela a sua fragilidade, o seu lado infantil, a sua estupidez, a sua loucura, a sua ingenuidade quando se relaciona com outras personagens do filme. O palhaço trabalha com a excentricidade, com o ser esquisito, com a loucura, com uma lógica que foge aos padrões convencionais. O nariz vermelho utilizado pelo palhaço seria sua máscara protetora. O nariz vermelho pode ser considerado a menor máscara do mundo. O nariz do palhaço tem um formato circular “em sua qualidade de forma envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de proteção, de uma proteção assegurada dentro de seus limites” (CHEVALIER, 1999, p. 254). Com essa máscara o palhaço se sente protegido para se expor e se revelar. O nariz apresenta cor vermelha, o que evidencia grande emoção. “A cor vermelha leva em si os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão.” (CHEVALIER, 1999, p. 946). O nariz vermelho permite ao palhaço expressar livremente e poder ser ridículo.

O palhaço precisa saber a hora de colocar e tirar o nariz, porque não é sempre que se pode ser ingênuo, inocente e louco. Para ser palhaço, há necessidade de inteligência e maturidade para saber a hora de cumprir o seu papel social. Geosomina não tem a consciência do seu nariz vermelho quando resolve ficar tocando o tempo todo o seu trompete e a música que aprendeu. Isso a leva à loucura e à morte. O riso de Geosomina pode causar uma transformação ou pelo menos um incômodo para a crueldade de Zampano. A sua morte pode provocar

mudança profunda em Zampano, a morte de Geosomina simboliza “a própria condição para o progresso e para a vida” (CHEVALIER, 1999, p. 623).

Em geral, para se conseguir a máscara do palhaço seria preciso passar por um processo iniciático. A origem do uso de máscaras pelo homem se relaciona a cultos sagrados e rituais religiosos. Para Burnier “o clown passa por algo similar. Ser um clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que lhe imprime uma identidade” (BURNIER, 2001, p. 209).

A máscara do palhaço, pela identidade com a manifestação que essa figura representa, seria para o ator o próprio objetivo de representação. Essa máscara se caracteriza como libertadora e pode operar como catarse. “A máscara não esconde mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso pôr a correr. Nunca se utiliza nem manipula a máscara impunemente.” (CHEVALIER, 1999, p. 596).

A máscara do palhaço exigiria cuidados especiais e o uso de conhecimento de técnicas para quem a utiliza, porque pode ser perigoso para o ator a identificação contínua com essa máscara, por revelar fragilidades. Muitas culturas que utilizam máscaras também alertam para esse cuidado; “as máscaras da dança do *trot* são objeto de cuidados especiais; caso contrário, seriam perigosas para os portadores” (CHEVALIER, 1999, p. 596).

Sobre as divindades grotescas e engraçadas que aparecem em rituais de diferentes culturas, Campbell aponta para o fato de essas figuras fazerem olhar para além delas. Elas mostrariam as imperfeições e a própria vulnerabilidade: “eu não sou a imagem última, deixo transparecer alguma outra coisa. Olhe através de mim da minha forma engraçada” (CAMPBELL, 1990, p. 229). Essas figuras se assemelham à figura do palhaço. As máscaras utilizadas pelos iroqueses apresentam a criação falha e representam o papel de cura, “sua função é essencialmente médica; elas

prevêm e curam tanto as doenças físicas como as psíquicas. Nos ritos praticados, os homens mascarados representam a criação falha (anões, monstros, etc.)” (CHEVALIER, 1999, p. 596). A função da máscara do palhaço se relacionaria com uma possível consciência e integração do ser com as falhas humanas.

Percebe-se um papel social na utilização das máscaras quando elas fazem o homem perceber o seu lugar no universo ao participar de um drama coletivo.

As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico. Mas são também verdadeiros espetáculos cartáticos, no decurso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido. (CHEVALIER, 1999, p. 597).

A máscara é identificada como mediadora entre duas forças: uma que se identifica com a aparência do que ela representa e a outra, com o portador que a manipula. “A máscara e seu portador se alternam e a força vital que está condensada dentro da máscara pode apoderar-se daquele que se colocou sob a sua proteção.” (CHEVALIER, 1999, p. 597). A máscara pode colocar o ator em contato com uma realidade profunda; “o ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência [...] com o personagem representado” (CHEVALIER, 1999, p. 598).

No filme *A estrada da vida*, quando Zampano inicia Geosomina na arte de ser palhaço, ela revela sua dificuldade rítmica e de tocar instrumento. Essa dificuldade se transforma em sua potencialidade. O difícil para ela passa ser o

engraçado para o público. Geosomina, quando ensaia uma cena com o equilibrista, traz o riso para o público através da música que ela toca no trompete. Quando Zampano abandona Geosomina, a deixa com o trompete. A música passa a ser o seu jeito de se expressar. Geosomina, se tivesse consciência de sua palhaça, poderia construir cenas com a música.

Os personagens Carlitos e Geosomina parecem espontâneos na sua forma engraçada. Tanto Charles Chaplin como Giulietta Masina têm um profundo conhecimento e repertório de técnicas para construir seus personagens palhaços. Tanto o personagem Carlitos, no filme *O circo*,¹⁰ como a personagem Geosomina, no filme *A estrada da vida*, demonstram uma falta de consciência em relação ao seu lado ridículo e engraçado. Charles Chaplin, em seu filme *O circo*, reflete sobre a construção dos números de palhaço. Na cena em que outros palhaços tentam ensinar a Carlitos, personagem de Charles Chaplin, como fazer o riso, Carlitos faz tudo errado, sujando todos, inclusive o dono do circo, que o manda ir embora. A beleza deste palhaço está nas suas imperfeições. Ele se torna a estrela principal do circo porque é diferente dos outros palhaços. Os palhaços, nesse filme, reproduzem cenas tradicionais e Carlitos se distingue deles por ter uma lógica individual para a realização de seu trabalho no espetáculo e por trazer consigo elementos próprios e singelos. Não reproduzindo os números tradicionais, os recria com a sua graciosidade e poesia. O ridículo, as dificuldades, a espontaneidade e as falhas são próprias de Carlitos. No filme de Chaplin, o circo encontra-se em dificuldade financeira, o que torna importante o aparecimento de Carlitos, que acaba sendo contratado por ser mais engraçado que os demais palhaços. “O palhaço é a figura central dos espetáculos nos pequenos e médios circos, em qualquer uma de suas

¹⁰ *O CIRCO*. Direção: Charles Chaplin. EUA, 1928.

modalidades. Ele é responsável pela insolência e irreverência, que é capaz de satirizar a todos e a tudo, especialmente as instituições.” (BOLOGNESI, 2003, p. 53).

Ao ver o filme *A estrada da vida*, percebo o equilibrista também como um Anjo que quer proteger Geosomina. O equilibrista como Anjo aparece como aqueles “seres intermediários entre Deus e o mundo [...] ocuparia para Deus as funções de ministro: mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos. [...] O anjo, em sua qualidade de mensageiro, é sempre portador de uma boa notícia para a alma.” (CHEVALIER, 1999, p. 61). O equilibrista desperta o amor de Geosomina por trazer para ela uma possibilidade de mudança; ele ensina uma nova cena, uma nova música. Parece despertar em Geosomina o amor, a admiração e o prazer pela sua presença.

No livro *O banquete* o filósofo grego Platão faz uma discussão e uma reflexão sobre o amor. Para Sócrates de Platão o amor aparece como sendo “o desejo sempre de possuir o que é bom” (PLATÃO, 2005, p. 66). Platão define Eros, o deus que representa o amor, dentro da dualidade da pobreza e da riqueza, de ter e de não ter, de saber e de não saber. O amor parece ser uma busca de algo que falta e que se não possui.

Na qualidade de filho de Poros e de Pénia, Eros herdou características de ambas as partes. Em primeiro lugar, é pobre, e, longe do delicado e belo, como geralmente imaginamos, é rude, sujo, anda descalço, sem eira nem beira. [...] Assim imita a miséria de sua mãe, situação que é sua eterna companheira. Por outro lado herdou a natureza do pai, vive à procura do belo e do bom; é bravo, audaz, ardente, filósofo, bom caçador, mago habilidoso, e sofista. Por natureza não é mortal, nem imortal, mas, em um mesmo dia, ora está pleno de vigor e beleza, vivendo na abundância, ora pode morrer, depois renasce devido ao dom natural que herdou da linha paterna. O que adquire escapa-lhe, de maneira que nunca se encontra na

pobreza, tampouco na riqueza. É por isso que Eros constitui o meio-termo entre a sabedoria e a ignorância. (PLATÃO, 2005, p. 62).

Para Comte-Sponville, Platão escreve o amor como sendo “não perfeição plena, mas pobreza devoradora. É o ponto decisivo de que devemos partir. Ele cabe numa dupla definição: o amor é desejo e o desejo é falta [...] o que não temos, o que não somos, eis os objetos do desejo e do amor” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 253). No filme, Geosomina sentiria amor pelo equilibrista por querer uma vida nova, diferente e feliz, pela possibilidade de mudar de vida.

No amor estaria presente o riso já que existe nele a felicidade, uma alegria prazerosa de encontro e realização, a alegria de amar e de ser amado. A tristeza poderia ser pela falta de amor.

O amor pode ser frustrado, sofrer, estar de luto [...] Mas o amor está na alegria, mesmo que ferida, mesmo que amputada, mesmo que atrozmente dolorosa quando a magoam e não nessa ausência que a dilacera. Não é o que me falta que eu amo; o que eu amo é que, às vezes, me falta [...] Adeus Platão [...] considerando o amor em sua essência não há amor infeliz. (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 272).

Geosomina parece infeliz por não ter amor, não somente o amor de um outro, mas também o dela com ela mesma. O amor poderia ser a conciliação dos opostos e a integração do ser. O amor se apresentaria como uma perspectiva de transformação de vida. O amor repousaria no equilíbrio entre forças opostas e antagônicas, seria o fim da opressão de Geosomina. Segundo Chevalier:

O amor tende a vencer esses antagonismos, assimilar forças diferentes integrando-se em uma mesma unidade. [...] O amor seria a busca de um centro unificador que permitiria a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades [...] O amor seria fonte ontológica de progresso, na medida em que seria efetivamente união e não só aproximação (CHEVALIER, 1999, p. 47).

O amor poderia ser a integração do próprio ser e o respeito mútuo às diferenças. O sofrimento, no amor, acontece talvez por se querer tornar único algo que supõe a dualidade, a diversidade e o outro. O amor para Geosomina poderia ser construído com respeito às dualidades em uma relação de amizade, em que estaria presente o diálogo, numa tentativa de encontrar harmonia, numa relação de igualdade na qual não haveria submissão.

Daí o fracasso, sempre, e a tristeza, tão freqüentemente. Eles queriam ser um só [...] se vê entregue a si mesmo, à sua solidão. [...] Ou, se escapa à tristeza, e isso acontece, é pelo maravilhamento do prazer, do amor, da gratidão, em suma, pelo encontro, que supõe a dualidade, e nunca pela fusão dos seres ou pela abolição das diferenças. (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 251).

Zampano perverte o sentido de amor e escraviza Geosomina, anulando toda a sua vontade, todo o seu desejo e o seu poder de decisão e de realização. “Quando o amor é pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se o

princípio da divisão e da morte. Sua visão consiste em destruir o valor do outro, numa tentativa egoística de escravizá-lo.”(CHEVALIER, 1999, p. 47).

O equilibrista veio mostrar a Geosomina um outro sentido de amor, o de “enriquecer o outro e a si mesmo por meio de uma doação recíproca e generosa que faz com que ambos cresçam, tornando-se ao mesmo tempo, cada vez mais eles-próprios. [...] O erro fundamental no amor é que uma parte se tome pelo todo” (CHEVALIER, 1999, p. 47). Geosomina não estava pronta para esse amor e para realizar mudanças em sua vida. Ela continuou fiel a Zampano porque ela não tinha reconhecimento do seu valor. Parece que existe uma relação de amor entre oprimido e opressor, mas seria um falso amor, visto que eles não encontram a felicidade.

No amor parece existir uma estranha mescla de sofrimento e alegria, e existe muitas possibilidades de amor. “Há um amor que é como uma fome, outro que ressoa como uma gargalhada. A caridade mais pareceria a um sorriso, quando não, o que lhe sucede uma vontade de chorar.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 310). A caridade, a compaixão, seriam um outro tipo de amor “pelo fato de não ter necessidade de ser amada para amar, e nem poder sê-lo, pelo fato de nada ter a ver com a reciprocidade ou o interesse” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 311).

No filme *Abril despedaçado*¹¹ é mostrado um casal de artistas circenses mambembes. A moça do circo sente essa compaixão pelo menino, que lhe mostra o caminho para a cidade, e o presenteia com um livro que preenche um espaço importante na vida dele. Ela desperta o amor no rapaz, irmão do menino. Mas o rapaz está prestes a ser morto por vingança em virtude de luta ancestral de família por posse de terra. O amor trazido com ela semeia no filme uma esperança para uma outra vida e um outro destino para o rapaz. O menino morre no lugar do irmão,

¹¹ *ABRIL despedaçado*. Direção de Walter Salles. Brasil, 2001.

rompendo essa disputa ancestral. A moça do circo ao despertar o amor traz a chance de liberdade e a esperança para uma vida diferente, mais justa e mais feliz.

No filme *A estrada da vida*, precisaria haver algum conflito para a construção do amor, porque as relações foram construídas pela força e pelo poder de dominar o outro.

O Louco que trabalha como equilibrista, toca violino. Para o estudioso de música Pierre Marchand, o violino “sugere instantes de amor e de intimidade” (MARCHAND, 1994, p.19). O instrumento de Geosomina seria um trompete, “os metais graves evocam os fantasmas vindos para assombrar, os infernos e todas as forças do mal” (MARCHAND, 1994, p.19). Geosomina toca no trompete a música que aprendeu com o equilibrista, ela parece reforçar todo o sentido de querer transformação e de ir contra qualquer exploração e opressão. Essa música envolve e é presença marcante em todo o filme.

O Louco representa o equilíbrio e a leveza para encarar a vida e, também, representa o risco. O equilibrista é o elo entre o céu e a terra, a possível transformação. O riso que o equilibrista traz se assemelha com o elemento ar. Conforme Chevalier:

O ar é símbolo de espiritualização [...] representa o mundo sutil intermediário do céu e da terra. [...] O ar é a via de comunicação entre o céu e a terra. [...] É conquista de um ser outrora pesado e confuso que, graças ao movimento imaginário e escutando as lições da imaginação aérea, se tornou leve, claro e vibrante. [...] A liberdade aérea fala, ilumina, voa (CHEVALIER, 1999, p. 69).

O Louco provoca a briga quando joga água em Zampano por este proibir Geosomina de aprender uma cena nova, e isso leva Zampano a querer matá-lo e ir parar na prisão. Os dois foram expulsos do circo, e Geosomina é convidada para ficar nele. Geosomina não sabe o que fazer de sua vida. Ela pensa que não serve para nada porque não sabe fazer nada. O Louco aparece e faz Geosomina pensar sobre o seu valor. O Louco coloca dúvida em Geosomina quanto ao amor de Zampano, e se ele a quer seria porque ela deveria servir para alguma coisa. Geosomina pensa que sua maior utilidade seria acompanhar Zampano. O Louco tenta a conciliação entre os dois opostos, Geosomina e Zampano. O Louco leva Geosomina para esperar e acompanhar Zampano quando este for libertado da cadeia.

Em meio a tanta tristeza, há momentos de alegria em Geosomina quando contracena com o equilibrista. Ela demonstra prazer, descontração e divertimento quando está com ele. O amor se relaciona com o riso na medida em que nele está contida a felicidade.

E tampouco há felicidade sem amor. De fato, observemos que, se o amor é uma alegria que a idéia de sua causa acompanha, se todo amor, portanto, em sua essência, é alegre, a recíproca também é verdadeira [...] O amor é como a transparência da alegria, como que sua luz, como que sua verdade conhecida e reconhecida. É o segredo da sabedoria e da felicidade: só há amor alegre, só há a alegria de amar. (CONTE-SPONVILLE, 2004, p. 273).

Geosomina carrega para si pureza, sabedoria, graça, presentes em sua ingenuidade. Ela carrega o poder de ser fonte de vida e de criação. Ela tem o poder

de morte e destruição, de fazer transformação, realizar mudança. Geosomina pode estar relacionada com o símbolo da água.

É a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, o símbolo da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e da virtude [...] pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos [...] a água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER, 1999, p. 16).

Geosomina se anula pelo fato de viver em um ambiente que não propicia a sua constituição como pessoa e ainda não ter a consciência e o reconhecimento de suas possibilidades.

Em certo momento, o equilibrista, dá uma pedra para Geosomina. A pedra simboliza “elemento da construção, está ligada ao sedentarismo dos povos e a uma espécie de cristalização cíclica. Ela desempenha um papel importante nas relações entre o céu e a terra. [...] As pedras caídas são, além disso, instrumentos de um oráculo ou de uma mensagem” (CHEVALIER, 1999, p. 968). A pedra parece significar a mensagem de transformação que o equilibrista quer passar para a vida dura e pesada de Geosomina.

A leveza trazida com o equilibrista, que vive nas alturas, está relacionada com a superação da opressão de Geosomina. A leveza do equilibrista se relaciona com o que seria “aéreo, vaporoso, ascensional [...] esses signos simbolizam uma aspiração a uma vida superior, a uma redenção da angústia já em fase de se realizar, a uma liberação que pode ser buscada ou por meio da evasão – seria uma

leveza enganadora – ou pela superação – seria a leveza verdadeira” (CHEVALIER, 1999, p. 547).

Geosomina se identifica com a pedra em estado bruto que está pronta para ser transformada, “a pedra bruta desse do céu; transmutada, ela se ergue em sua direção. O templo deve ser construído com pedra bruta” (CHEVALIER, 1999, p. 966). O equilibrista traz idéias inovadoras talvez para romper paradigmas; “para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da idéia-semente, a idéia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo” (CAMPBELL, 1990, p.145). Essa ruptura de paradigma é difícil para Geosomina. Ela ainda não chegou a esse estágio de desenvolvimento e acompanha Zampano. O equilibrista representa o ser flexível. Ele seria aquele que mostraria para Geosomina outro caminho, que a ensinaria a ser fluídica como a água.

Zampano, por outro lado, representa a rigidez, aquilo que é sólido que não se altera nem se afeta facilmente; firme, forte, resistente; que não está sujeito a falhar, a mudar, a ser abalado; inabalável, firme, estável; resistente, duro, sólido. Zampano seria vítima de toda uma vida sofrida, e isso poderia ser a causa de sua frieza, rigidez e autoritarismo. Depois que Zampano sabe da morte de Geosomina, suas características rígidas vão-se rompendo. Quando ele apresenta o seu número de ser o homem de aço, ele parece perder a força de sua presença, aparentando estar cansado e esgotado de sempre repetir essa cena. O momento que mais mostra o abalo da rigidez de Zampano seria o seu desespero no final do filme. Nesse momento, bêbado, andando pela praia, se percebe que, também, apresenta características frágeis, solitárias, sofridas e infelizes.

O filme *A estrada da vida* mostra a realidade e a dificuldade de sobreviver, de construir o amor, a alegria e o riso representadas pela vida de artistas de circo.

Pode-se encontrar em Zampano, Geosomina e o Louco um riso que nos faz pensar sobre a própria vida e a existência.

No riso trazido pelos personagens estaria presente as falhas, as fragilidades e as dificuldades do ser. A rigidez e o poder de Zampano, a submissão e a ingenuidade de Geosomina representam um modelo de opressão que existe na sociedade e dentro do indivíduo. O Louco, que procura transgredir a ordem, seria um personagem que representa o conflito existente para sair da opressão. O riso trazido pelo Louco supera o medo que se acredita ser perigoso ou opressor, deixando-o ridicularizado. O ridículo causa riso quando relativiza a seriedade e revela defeitos e deformidades. Verena Alberti, importante historiadora brasileira que pesquisa o riso, confirma essa idéia. Para ela “os conceitos pelos quais a razão ‘pensa’ a realidade estão sempre sujeitos a um desnudamento que revele sua falsidade, e esse desnudamento nada mais é do que o objeto do riso” (ALBERTI, 2002, p.196).

3 ESTRADA DA CIRANDA

Entro nessa estrada observando uma ciranda e querendo participar dela. Parece que escuto uma música “essa ciranda não é minha só. Ela é de todos nós. Ela é de todos nós.” Nessa estrada o riso será estudado tomando-se uma pintura de Portinari como alegoria. Na alegoria os objetos podem representar outros e há possibilidades de muitas interpretações.



FIGURA 2 – PORTINARI. RONDA INFANTIL

Na ciranda acontece um círculo que representa um pequeno cosmo, um elo que liga a todos. O psicanalista Carl Jung, estudioso dos símbolos, aponta que “o círculo representa o esclarecimento, a iluminação. Simboliza a perfeição humana” (JUNG, 2002, p. 241). Na ciranda, o riso se relaciona com o prazer e a alegria. As crianças estão unidas, rindo e se divertindo. Existe a igualdade e a cumplicidade entre elas. Na ciranda não existe distinção de classe social, raça, sexo. As pessoas dão-se as mãos e dançam, brincam e cantam. Nesse ato existe algo que nos une e nos fortalece. A ciranda, trazendo a alegria e a vida, e como círculo é “símbolo da animação, dar alma ou vida” (CHEVALIER, 1999, p. 251).

Esse círculo protetor da ciranda sugere um anel que está a rodar no chão. A ciranda propicia um sentido de integração entre a alma e o corpo. “O círculo protetor toma a forma, para o indivíduo, da argola, do aro, do bracelete, do colar, do cinto, da coroa. [...] Esses círculos desempenham o papel não apenas de adornos, mas também de estabilizadores que mantêm a coesão entre a alma e o corpo.” (CHEVALIER, 1999, p. 254). Esta coesão entre a alma e o corpo também propicia uma coesão entre todos que participam da ciranda, dando uma idéia de coletivo. A ciranda sugere uma unidade: a roda. Brincar exige concentração, a pessoa e o brinquedo seriam uma coisa só, o mundo ao redor parece estar em total sintonia com a pessoa, há o inteiro. A brincadeira absorve todos os participantes de maneira intensa e total. Nessa ciranda quanto mais a individualidade desaparece mais se fortalece o coletivo.

Na ciranda todos os participantes são absorvidos pela brincadeira e isso possibilita sair da seriedade e se divertir parece ser uma atividade livre, agradável e exterior à vida habitual, permitindo-se criar uma nova realidade. Para o filósofo Johan Huizinga, estudioso do lúdico, “o jogo é capaz [...] de absorver inteiramente o jogador.

Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade. É possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade” (HUIZINGA, 1999, p. 11). A beleza da ciranda poderia estar em seu colorido, em sua música, na sua simetria e espontaneidade.

A ciranda, além da alegria da brincadeira, pode garantir segurança e prosperidade ao grupo, e essa atitude faz que os participantes se unam, se fortaleçam e criem uma nova realidade. Promove a formação do grupo permitindo a criação de uma identidade própria. “As comunidades de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo [...] por partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração do jogo.” (HUIZINGA, 1999, p. 15).

A ciranda também pode dar uma idéia de ciclo, de algo novo que vai se estabelecendo e sendo uma roda, gira transformando o tempo em eternidade. “Do círculo e da idéia de tempo nasceu a representação da roda, que deriva dessa idéia, e que sugere a imagem do ciclo correspondente à noção de um período de tempo [...] o simbolismo do círculo abrange o da eternidade ou dos perpétuos reinícios.” (CHEVALIER, 1999, p. 253). Reinício pode ser para algo novo, para uma possível transformação do todo e de cada um.

A ciranda acontece dentro de limites espaciais e temporais próprios e suas regras podem ser sempre reinventadas pelos participantes permitindo fluência e continuidade à brincadeira. Um novo desafio vai-se estabelecendo. O círculo da ciranda parece se relacionar com uma totalidade no tempo e no espaço. Para Campbell: “o círculo, por outro lado, representa a totalidade. Tudo dentro do círculo é uma coisa só, circundada e limitada. Esse seria o aspecto espacial. Mas o aspecto

temporal do círculo é que você parte, vai a algum lugar e sempre retorna.” (CAMPBELL, 1990, p. 225). O círculo parece lembrar o ciclo do tempo, da hora, do dia, do ano; quando termina logo reinicia outra hora, outro dia e outro ano.

A ciranda sugere pensar sobre o conceito de tempo. “É o devir em via de devir: é a continuação mutável do presente, é a mudança continuada do ser. Dirão que essa definição é circular, já que o devir, a mudança ou a continuação supõem o tempo.” (CONTE-SPONVILLLE, 2000, p. 140). A forma cíclica seria um conceito dado ao tempo e não que ele seja assim: “este círculo é o próprio tempo ou, antes, seu conceito, que exatamente supõe: o devir, a duração, o presente. Isso não quer dizer que o tempo mesmo seja circular ou cíclico” (CONTE-SPONVILLLE, 2000, p. 140).

O tempo poderia ser refletido pelo presente como sendo algo que traz um sentido de eternidade, mas que nunca se repetirá sendo sempre outro.

Mesmo se o universo devesse periodicamente morrer e nascer [...] não haveria nisso nenhum eterno retorno: primeiro porque essas fases se desenrolariam sempre no presente [...] o presente nunca voltará, nem deixará de ser presente, pelo menos, na medida que ele durar. Ele é ao mesmo tempo irreversível e eterno: é um eterno sem retorno. (CONTE-SPONVILLLE, 2000, p. 140).

A ciranda que parece durar para sempre acontece em um tempo presente, a alegria pode se relacionar à liberdade temporal não cronológica.

A necessidade de criar o conceito de tempo cronológico, quantitativo, pode estar relacionada com o deus Cronos que “tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas criações; estanca as fontes da vida mutilando

Urano. [...] Simboliza a fome devoradora da vida. [...] Com ele começa o sentido de duração, o sentimento de uma duração que se esgota.” (CHEVALIER, 1999, p. 306). Cronos seria símbolo de fazer com que a duração do tempo siga a sua vontade e a sua regra.

Cronos é o soberano incapaz de adaptar-se à evolução da vida e da sociedade [...] é ele só que governa; rejeita toda a idéia de sucessão; não concebe outra sociedade que não a sua. Para transformar-se, o mundo tem de revoltar-se [...] ou ele é expulso ou recusa servir a outra ordem além daquela que concebeu (CHEVALIER, 1999, p. 308).

Nas cirandas e nas brincadeiras pode estar presente uma outra ordem para o tempo, um tempo indeterminado. Nelas estão presentes o prazer e a qualidade do tempo, que seria representado por uma outra divindade grega, Kairos. Diz Comte-Sponville: “é o kairos do mundo, o instante propício, o momento oportuno: o da ação, ou o mundo de kairos [...] Ou só está diante de nós porque está em torno de nós, em nós, entre nós [...] é o presente da presença.” (COMTE-SPONVILLLE, 2000, p. 142).

O prazer do brincar poderia estar relacionado com criar o tempo de Kairos. “Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo uma satisfação que consiste nessa própria realização [...] como um intervalo na vida cotidiana.” (HUIZINGA, 1999, p. 12).

Ao brincar de ciranda podemos encontrar o sentido da repetição e o prazer encontrado nisso. O riso acontece pela superação de algum desafio. O prazer de saborear, sempre com renovada intensidade, os triunfos e as vitórias.

Para Walter Benjamim,¹²

Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a alegra mais do que o “mais uma vez” [...] toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro (BENJAMIN, 1984, p. 74).

A repetição seria a busca pelo prazer de algo que já passou, não retorna mais, e pode trazer o desafio da superação, da renovação, da transformação, alguma renovação para a vida.

No brincar observa-se uma característica de repetição uma vez que traz uma criação nova ao espírito, que fica guardada na memória, e poderia também se relacionar com a cultura. “Mesmo depois do jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado na memória [...] uma das qualidades fundamentais reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica ao jogo em geral mas a sua capacidade interna.” (HUIZINGA, 1999, p. 13).

Quando a repetição se transforma em hábito, o que Benjamim define como formas enrijecidas, “formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade,

¹² Walter Benjamim, filósofo e um dos mais notáveis intelectuais alemães contemporâneos, aproximou-se de Adorno, Horkheimer e Marcuse, jovens professores empenhados na crítica cultural e da razão capitalista. Benjamim elaborou uma reflexão original e particularíssima.

de nosso primeiro terror, eis os hábitos. E mesmo o pedante mais insípido brinca, sem o saber de maneira pueril, não infantil, brinca ao máximo quando é pedante ao máximo” (BENJAMIM, 1984, p. 75). Os hábitos não trazem o novo, mas uma repetição mecânica, acomodada e sem sentido, porque o passado passou e nos resta o presente, que nunca seria o mesmo, enfrentaria sempre outro desafio. A idéia de repetição poderia sugerir pensar no passado, por querer as mesmas coisas, fazer sempre igual, repetir erros, ou repetir o que foi bom um dia e que hoje não pode ser mais. Pensar no passado para sua ressignificação, e não para o seu retorno, para libertação de situações opressivas, incluindo as prazerosas, poderia permitir o surgimento de um novo homem, e o seu presente seria um desafio de amadurecimento e transformação.

Vemos, no quadro de Portinari, que a ciranda acontece no interior de um campo delimitado, de maneira material e imaginária, deliberada e espontânea. A estrada ao redor da ciranda sugere um quadrado. O quadrado estaria em um plano terrestre e o círculo, em um plano celeste; “os esquemas do quadrado encimado por um arco (fragmento do círculo) materializam essa dialética do terrestre e do celeste, do imperfeito e do perfeito [...] simbolizaria a aspiração a um nível de vida superior” (CHEVALIER, 1999, p. 252). O terrestre seria o plano do mundo real, do concreto, das dificuldades e dos desafios, e o círculo seria o terreno do utópico, da vida ideal e almejada, construída coletivamente no momento da ciranda.

Um elemento essencial da ciranda seria o divertimento. Nele estaria um riso de prazer e satisfação. O riso se fortalece quando fortalece o outro. Esse fortalecimento se relaciona com o desenvolvimento afetivo e cognitivo de todos e a emoção e a razão se desenvolvem juntas. “E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a

característica primordial do jogo, [...] nos deu a tensão, a alegria e o divertimento do jogo.” (HUIZINGA, 1999, p. 5).

O riso presente na ciranda seria fruto de algo que parece agradável. Para Alberti “o riso está entre as coisas agradáveis e, mais enfaticamente, o risível é necessariamente agradável. Finalmente, o riso é relacionado ao jogo e ao repouso” (ALBERTI, 2002, p. 53).

O brincar de ciranda estaria oposto à seriedade do pensamento, por isso, seria possível afirmar que existe, na ciranda, o riso. Mas não seria o riso do cômico, não seria o riso que quer ser engraçado e nem o que quer rir do outro; seria um riso ligado à satisfação do momento. “O cômico é compreendido pela categoria da não-seriedade e possui certas afinidades com o riso, na medida em que o provoca, mas a sua relação com o jogo é perfeitamente secundária, considerado em si mesmo, o jogo não é cômico nem para os jogadores nem para o público.” (HUIZINGA, 1999, p. 9).

Na ciranda o riso revela felicidade e condição propícia para a amizade e a união. “Aristóteles caracteriza o riso e o risível como circunstâncias propícias à calma e à amizade, próximas do jogo e da festa, em que haveria, enfim, ausência de sofrimento.” (ALBERTI, 2002, p. 53). Na ciranda estariam presentes o riso, pelo envolvimento, e o divertimento de todos, quando promove uma identidade e uma integração ao grupo. O riso seria a alegria no outro e a valorização do próximo onde todos tenham potência de ação.

A origem de muitas brincadeiras está ligada a rituais os mais tarde, graças à força de imaginação da criança, transformaram-se em brinquedos. Assim, para Benjamim, “nós conhecemos alguns instrumentos de brincar arcaicos, os quais desprezam toda máscara imaginária, na época possivelmente vinculados a rituais: a

bola, o arco, a roda de penas, o papagaio, autênticos brinquedos” (BENJAMIN, 1984, p. 70). O riso lúdico da criança se enche de graça e entusiasmo quando cria e reinventa o mundo através da brincadeira.

O filósofo alemão Nietzsche fala das metamorfoses que sofrem o espírito: o camelo, que carrega o sofrimento, o leão, que liberta, e a criança, que cria. “Inocência é a criança, e esquecimento: um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’. Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer ‘sim’: o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo.” (NIETZSCHE, 1998, p. 53). A criança parece ter esse sentido, de ser o que permite criar e transformar.

A criança cria e reinventa o seu mundo e seria um reflexo histórico e cultural do meio em que vive. As crianças, com suas brincadeiras e brinquedos, fazem parte de um universo simbólico. “As crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas sim uma parte do povo e da classe de que provêm. Da mesma forma seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e especial; são, isso sim, um mudo diálogo simbólico entre ela e o povo.” (BENJAMIN, 1984, p. 70). A brincadeira de ciranda seria um diálogo simbólico com todo aspecto utópico de união, transformação e identidade cultural.

As crianças representadas na tela dão sentido à brincadeira ao criá-la através de sua imaginação. “Acreditava-se erroneamente que o conteúdo imaginário do brinquedo determinava a brincadeira da criança, quando, na verdade, dá-se o contrário.” (BENJAMIN, 1984, p. 69). A brincadeira não está presente em sua forma e, sim, no conteúdo imaginário que a criança proporciona em nós, que vemos o quadro.

Uma brincadeira como a da ciranda traz o riso pelo contentamento de girar e estar juntos. Essa brincadeira proporciona a criação de um universo. Brincando

de ciranda se pode aprender a compartilhar, a ouvir o outro e a sentir nossos desejos, criar e nos descobrir.

Penso que no brincar de ciranda há o sentido de democracia expresso pelo sociólogo Herbert de Souza no Fórum do Pensamento Inquieto: igualdade, diversidade, liberdade, solidariedade e participação. Segundo o autor, para existir a democracia, são necessários cinco elementos. Igualdade: todos terem a oportunidade de ser feliz, ter saúde, comida, trabalho e dignidade de vida. Diversidade: as pessoas poderem ser diferentes e o respeito pelas diferenças. Liberdade para se expressar. Solidariedade, que seria a prática do amor. E, por último, a participação, que, segundo ele, não entra de férias nunca.

Maria Amélia Pereira,¹³ escreve que “o brincar contém algo muito importante, envolve uma dimensão extremamente revolucionária, que é o espontâneo, sendo, portanto, perigoso deixá-lo acontecer. O homem tem medo do espontâneo [...] O espontâneo tem a ver com o ato voluntário de liberdade” (COUTINHO, 1996, p. 11).

Desse modo, segundo Maria Amélia Pereira, a essência do brincar estaria na espontaneidade, uma vez que ele não tem hora marcada para acontecer. O ato de brincar não tem objetivo pedagógico e teria um fim em si mesmo. Brincar seria um ato voluntário, cada um se dirige a uma brincadeira por um ato de decisão interna. Huizinga confirma o pensamento de Pereira quando afirma que “o jogo é uma atividade voluntária. Sujeito à ordem, deixa de ser jogo [...] as crianças brincam porque gostam de brincar, e é precisamente em tal fato que reside a liberdade. [...] Primeira característica do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (HUIZINGA, 1999, p. 11). A essência do ato de brincar seria a espontaneidade e a

¹³ A Professora Maria Amélia Pereira realiza o seu trabalho no Centro de Estudos Casa Redonda em Carapicuíba, São Paulo; além do trabalho que desenvolve com crianças, é autora de livros e de artigos.

liberdade e por isso traria uma dimensão revolucionária, porque vai contra o que está estruturado e organizado.

Para essa professora o processo de conhecimento mais autêntico da criança está no brincar. Quando a criança brinca, dentro dela surgem indagações sobre as diversas áreas do conhecimento, como matemática, ciência, linguagem, estudos sociais, arte, filosofia. Nessa perspectiva a função do educador seria a de ter a coragem de deixar a criança brincando sem interrompê-la e incomodá-la. Ter a consciência de que o processo de conhecimento está presente na brincadeira que está acontecendo e que a criança seria um aprendiz nato. A criança quando aprende algo quer logo ensinar o que aprendeu.

O filme *A maçã*¹⁴ trata das personagens reais Zahra e Massoumeh, duas irmãs gêmeas que parecem retardadas, porque passaram enjauladas em casa onze dos seus treze anos de vida. Seus pais, simples e idosos, com a agravante da mãe cega, acreditavam que mantê-las presas era o melhor para elas. Com a ajuda de uma assistente social, as gêmeas são libertadas e na rua encontram outras crianças, com quem brincam e se relacionam. As crianças ensinam para as irmãs o jogo de amarelinha, entre outras brincadeiras. Parece que, quando as gêmeas passam a ter relação social e afetiva e a enfrentar desafios, começam a se desenvolver em vários sentidos: coordenação motora e, internamente, o aprendizado da fala e da comunicação.

Para a professora Maria Amélia Pereira, à criança deveria ser permitida a conquista da possibilidade de escolher e de se dirigir a atividades que lhes dizem

¹⁴ A MAÇÃ. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã, 1998.

respeito internamente e que as fascinam. Talvez fosse importante deixar que a própria criança perceba o seu limite e não estabelecer o limite através de ameaça de perigo.

O filme *Em busca da Terra do Nunca*¹⁵ conta a vida do escritor inglês J. M. Barrie e a criação da sua obra mais famosa, *Peter Pan*. O filme se passa na cidade de Londres, em 1904. O escritor buscava inspiração para sua nova peça e inicia uma bela amizade com a família Davies formada por uma viúva e seus quatro filhos. Mostra várias cenas em que o escritor está brincando com essas crianças. Ele solta pipa com as crianças. Nessa brincadeira de pipa existe uma relação entre o homem e a natureza, o ar, o vento, a respiração e o corpo. Esse brincar traz uma conexão entre a cabeça, o coração e a natureza interna da criança. O riso, em muitas brincadeiras que esse escritor propõe, aponta para a sabedoria própria da criança. O escritor faz isso em muitos momentos quando acolhe o jovem Peter e as demais crianças para que brinquem e sejam criativas. No brincar se constrói o eu da criança, ela procura resolver seus problemas e ir em direção ao conhecimento que seria próprio do ser humano. A interferência do escritor nas brincadeiras se daria quando ele delas participa se transformando em diferentes personagens. As crianças têm autonomia para criar brincadeiras e a sua própria peça teatral. Nas brincadeiras propostas pelo escritor, as crianças se divertem muito sem precisar consumir.

Esse novo universo criado não se relaciona com a produção materialista. Está no âmbito da sensibilidade, do prazer, da imaginação e da criação. Permite o estar presente no mundo reinventando-o, reelaborando-o, redescobrimo-o. “O brincar é ocupar o tempo livre sem o sentido de produção material, é justamente estarmos diante de algo sem saber aonde vamos chegar, indo numa grande viagem de imaginação e isso quem não brinca não vai saber fazer.” (COUTINHO, 1996, p. 64).

¹⁵ *EM BUSCA da Terra do Nunca*. Direção: Finding Neverland. EUA, 2004.

Na obra *Alegorias e Efeitos do Bom Governo na Cidade e no Campo*, de Lorenzetti, está presente uma ciranda. A ciranda é dançada por dez mulheres e celebra a virtude presente na cidade governada pelo Bom Governo. Esse Governo estaria, também, relacionado com o sentido da democracia.

Em tal obra, o riso, presente na ciranda, está relacionado ao bem-estar e à felicidade. O filólogo russo Vladimir Prop, pesquisador do riso, afirma que “Kant chama a este riso ‘jogo de forças vitais’. Ele elimina qualquer emoção negativa e a torna impossível. Ele apaga a cólera e a ira, vence a perturbação e eleva as forças vitais, o desejo de viver e de tomar parte na vida” (PROP, 1992, p. 163). Esse bem-estar e felicidade se relacionam com as virtudes.

As virtudes são alegoricamente representadas pelo feminino na ciranda em número de dez. Quatro virtudes cardinais: a Prudência, a Temperança, a Justiça e a Fortaleza. Três virtudes teologais: a Fé, a Esperança e a Caridade. Três virtudes acrescentadas para acompanhar o Bom Governo: a Paz, a Magnanimidade e a Sabedoria.

Nessa ciranda as mulheres são figuras alegóricas que cantam, dançam, tocam instrumentos musicais, e o riso delas parece se relacionar com a felicidade. Segundo Milton de Almeida¹⁶ “sob a proteção da justiça e da segurança, dez mulheres dançam, enquanto uma delas bate um tamborim e canta [...] São figuras alegóricas que animam com sua dança e canto, como um fundo musical, alegre e

¹⁶ José Milton de Almeida professor e coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais- OLHO- da Unicamp faz um estudo das obras *Alegoria e Efeitos do Bom Governo na Cidade e no Campo* e *Efeitos do Mau Governo na Cidade e no Campo* de Lorenzetti.

harmonizador, as cenas cotidianas na cidade bem governada” (ALMEIDA, 1999, p. 107).

O riso dessa ciranda se relaciona com a felicidade das mulheres que dançam. Há o prazer e a alegria porque elas desejam o que fazem. O riso poderia se relacionar com o resultado desesperante de encontrar a felicidade.

A felicidade é desesperante; o que tento pensar é que o desespero pode ser alegre: que a felicidade seja desesperada e o desespero feliz! [...] a palavra desespero, em sua dureza, em sua luz escura, exprime a dificuldade do caminho [...] por ser plenamente feliz, não lhe falta nada. E porque não lhe falta nada, é plenamente feliz. (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 66).

O riso da ciranda, presente nas mulheres que dançam, seria o resultado e o encontro com o desejo de felicidade que depende de cada uma delas e não se relaciona com a esperança, mas com a vontade. O que parece fazer as mulheres agirem não seria a esperança, seria a vontade. “A esperança é um desejo que se refere ao que não depende de nós; a vontade, um desejo que se refere ao que depende de nós.” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 63).

A felicidade presente nas mulheres da ciranda seria uma busca sempre a ser conquistada e repensada e poderia acontecer com uma nova música, um diferente movimento, um outro giro. “A felicidade não é um absoluto, é um processo, um movimento, um equilíbrio, só que instável, uma vitória, só que frágil, sempre a ser defendida, sempre a ser continuada ou repensada.” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 88).

O desejo de felicidade e o encontro com o riso, presentes nas mulheres da ciranda, parecem depender da ação delas e da capacidade de amar. “Só queremos o que depende de nós;[...] trata-se de aprender a desejar o que depende de nós, aprender a querer e agir, trata-se de aprender a desejar o que é, isto é, a amar.” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 87).

Na ciranda da Alegoria e Efeitos do Bom Governo se poderia concretizar a felicidade com o conhecimento, com a ação e com o amor. “Trata-se na ordem teórica, de crer um pouco menos e de conhecer um pouco mais; na ordem prática, política ou ética, trata-se de esperar um pouco menos e de agir um pouco mais; enfim, na ordem afetiva ou espiritual, trata-se de esperar um pouco menos e amar um pouco mais.” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 89). Há o movimento da ciranda no presente, porque o presente seria o único lugar do real, e a relação com o futuro parece ser uma relação de prazer, de saber e de poder.

O riso observado na ciranda se relaciona com o amor pela presença da felicidade no amor. “O verdadeiro conteúdo da felicidade é a alegria, pelo menos a alegria possível. Ora, toda a alegria tem uma causa: toda alegria é amor. Quando nos regozijamos com, é isso que se chama amor [...] o amor que regozija e compartilha.” (COMTE-SPONVILLE, 2005, p. 105). O riso seria resultado da busca pela felicidade e pelo amor, porque parece não haver felicidade sem amor.

As mulheres da ciranda, na obra observada, representam as virtudes e parece ser importante o amor para acontecer a justiça. “As virtudes, quase todas, só se justificam por esta falta em nós de amor. [...] O amor nos destina à moral e dela nos liberta. A moral nos destina ao amor, ainda que ele esteja ausente, a ele se submete.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 311). As virtudes nos ensinam sobre o

amor, a felicidade e a construção do riso coletivo. As virtudes podem servir como uma reflexão para os indivíduos se conduzirem social e politicamente.

As virtudes representadas pelas mulheres que dançam ciranda na obra de Lorenzetti se relacionam aos valores que são próprios do homem e que dependem da razão, do desejo, da educação, do hábito e da memória. Essas virtudes estão ligadas ao agir, ao fazer, à ação. As virtudes presentes na ciranda tem a ver com os elementos democráticos da igualdade, da diversidade, da liberdade, da solidariedade e da participação porque, também, dependem da educação, do hábito e da memória. Os elementos democráticos dependem da postura do homem no seu dia-a-dia. “A virtude de um homem é o que o faz humano ou, antes, é o poder específico que tem o homem de afirmar sua excelência própria, isto é, a sua humanidade [...] é nossa maneira de ser e de agir humanamente, nossa capacidade de agir bem.” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 9).



FIGURA 3 – LORENZETTI. ALEGORIA E EFEITOS DO BOM GOVERNO NA CIDADE E NO CAMPO (DETALHE)

Das quatro virtudes cardinais na Alegoria e Efeito do Bom Governo, a Prudência, a Temperança, a Justiça e a Fortaleza, a Justiça parece ser a mais

importante para o bom governo, porque todas se relacionam, dependem e estão a serviço dela. A Justiça garante o bem-estar do povo. “A segurança que proclama ser ali o reino da Justiça e todos podem viver e trabalhar sem medo [...] A justiça não só educa e assegura a harmonia como pune os maus cidadãos que a ameaçam.” (ALMEIDA, 1999, p. 106).

As virtudes representadas na ciranda, Prudência, Temperança, Justiça, Fortaleza, Fé, Esperança, Caridade, Paz, Magnanimidade e Sabedoria, se relacionam com o riso pela dimensão de harmonia manifestada em todas essas mulheres. Na ciranda aparece o riso prazeroso e alegre, resultado do bem-estar construído pelo próprio homem. A dimensão da alegoria do riso presente na ciranda corresponde à construção da democracia trazendo esperança, união e transformação.

Na obra *Alegorias e Efeitos do Mau Governo na Cidade e no Campo*, a Justiça está amarrada aos pés do tirano. Ninguém está em concórdia, e a tirania prevalece. A tirania é representada na figura do Satanás à sua direita e pelos vícios conspirativos: o Furor, a Discórdia e a Guerra; e como contraponto às virtudes teologais, os pecados da Soberba, da Avareza e da Vanaglória. A tirania seria uma oposição ao governo democrático. No governo tirano não há ciranda. Nele parece existir desigualdade, desrespeito às diferenças, falta de solidariedade, desamor, violência, de modo que as pessoas não são livres e não participam das decisões políticas, econômicas e sociais de tal governo.



FIGURA 4 – LORENZETTI. ALEGORIA E EFEITOS DO MAU GOVERNO NA CIDADE E NO CAMPO, A CORTE DA TIRANIA

Como efeitos do mau governo na cidade e no campo, encontramos as guerras, os assaltos, as traições, a desarmonia e a discórdia. “Na cidade governada pelo Tirano, os criminosos estão à solta ameaçando pessoas.” (ALMEIDA, 1999, p. 108).

Na obra o efeito do riso estaria no ridículo de todos esses vícios. E, rindo deles, se poderia tentar encontrar um outro riso, que poderia estar presente na felicidade, no amor e na satisfação com a própria vida. O Riso como transgressor da ordem para, em decorrência, poder acontecer uma mudança e um novo riso. “O riso pode tornar-se incômodo e até mordaz, quando nos força a ver o lado burlesco da sociedade.” (COUTINHO, 2003, p. 94). Um exemplo desse riso está presente em uma brincadeira da cultura popular, o teatro de bonecos mamulengos. Esse teatro baseia-se na improvisação livre do ator e na centralização da peça em personagens-tipos. O mamulengo manifesta o cotidiano do povo de uma determinada região: sua esperança, sua fé, seu labutar e seu sofrer. Ermilo Borba Filho estudioso da cultura popular e umas das principais referências sobre o estudo do mamulengo, escreve que “os bonecos assumem as posturas mais extravagantes, mas não perdem o seu caráter de familiaridade, de pessoas por nós conhecidas” (BORBA FILHO, 1987, p.

87). Alguns dos personagens-tipos principais são: o Benedito, que seria o trabalhador rural, negro, esperto, tonto e pobre, e o Capitão João Redondo, que seria o fazendeiro, rico e latifundiário. Nas aventuras provocadoras de muitas gargalhadas, Benedito vence o Capitão. Esse teatro faz críticas ao mau governo, e o riso seria provocado pela inversão da ordem.

A Justiça seria a virtude que traria a harmonia e a concórdia. A Justiça, sendo uma virtude completa, compõe todas as outras e compreende a inteligência, a prudência, a coragem, a fidelidade, a generosidade, a tolerância. É fundamental “resistir antes de tudo à injustiça que cada um traz em si mesmo. É, por isso, que o combate pela justiça não terá fim” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 95). Essa mesma questão se relaciona com a construção da democracia, que também será algo a ser construído a cada dia, enfrentando nossas próprias dificuldades.

Uma afirmação que revela tanto o que acontece como o que deveria acontecer pode ser evocada numa Máxima. Para Almeida “a Máxima faz-nos voltar à virtude da Prudência: memória, inteligência, previdência; o passado rememorado no presente para bem agir no futuro” (ALMEIDA, 1999, p. 114).

A Prudência educa a memória para uma realização futura porque reconstrói nossa memória, “produzindo imagens para serem lembradas em meio às emoções da vida presente” (ALMEIDA, 1999, p. 115).

4 ESTRADA DA ROSA

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo [...] Quando ele gargalhou, fez-se a luz [...] Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. (MINOIS, 2003, p. 21).¹⁷

O papiro de Leyde diz que o universo nasceu de uma grande gargalhada, do riso nasceram os deuses, a luz, a água, a geração, o destino, o tempo, a alma e o Hermes, que pode simbolizar, também, o conhecimento, “o deus do hermetismo e da hermenêutica, do mistério e da arte de decifrá-lo” (CHEVALIER, 1999, p. 488). O que torna, talvez, curioso e instigante estudar o riso e a sua aceitação. Parece que o humor se relaciona com nossas posturas, nossa maneira de agir, de pensar, de sentir e de produzir conhecimento.

De acordo com Minois, para algumas teorias, “o riso é uma manifestação de orgulho, de vaidade e de desprezo pelos outros” (MINOIS, 2003, p. 362). Essas teorias parecem defender a ordem, a imobilidade das instituições, dos valores e das crenças de um mundo civilizado. O riso parece agressivo, destruidor, já que fere princípios. “A visão oficial e séria do mundo, representada pela estética clássica, insiste no permanente, no estável, no identificável, no diferenciado e só vê no grotesco insulto, sacrilégio, vontade subversiva de rebaixamento.” (MINOIS,

¹⁷ Fragmento de um papiro de autor anônimo que data do século III, o papiro de Leyde.

2003, p. 159). Dessa forma, o riso se comporta como movimento de desequilíbrio, trazendo o caos e questionando a estabilidade. Por isso, seria preciso controlar o riso.

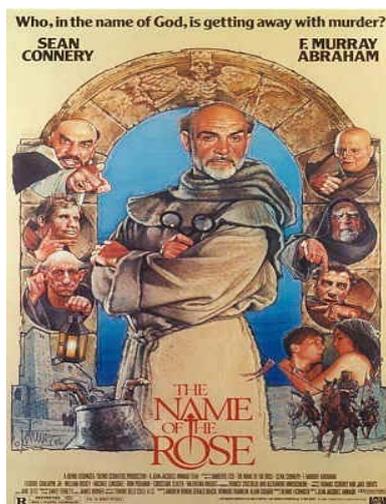


FIGURA 5 – FILME O NOME DA ROSA

O filme *O nome da Rosa*¹⁸ retrata a proibição do riso pelo cristianismo em determinado momento da história. Para o escritor, filósofo e lingüista italiano, Umberto Eco, autor da obra em que foi baseado o filme, “o riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus” (ECO, 1983, p. 533). Não se permitia o riso por se tratar de uma religião carregada de seriedade e rigidez. Quanto mais séria mais a sua inversão provocaria o riso. A violação dos tabus poderia fazer rir. Os maus zombariam de Deus. O riso, então, seria um comportamento estritamente humano e, por isso,

¹⁸ O NOME da Rosa. Direção: Jean-Jacques Annaud. EUA, 1986.

alheio ao mundo divino. O riso seria símbolo da decadência humana e da inversão da ordem. “O riso vai se insinuar em todas as imperfeições humanas e, por isso, tornou-se diabólico.” (MINOIS, 2003, p. 113).

O filósofo grego Aristóteles, ao definir a tragédia e a comédia, disse: “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] a diferença que separa a tragédia da comédia: procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1992, p. 105).

Para Antônio Freire, filósofo estudioso da cultura grega, a origem etimológica do vocábulo tragédia e sua evolução semântica tem-se derivado do canto do bode ou canto dos sátiros mascarados com peles caprinas. Do ponto de vista histórico, admite-se que a tragédia grega originou-se do ditirambo.

O ditirambo era uma composição lírica, entusiástica até ao paroxismo, em honra de Dioniso. Acompanhado de danças, era a princípio improvisado. [...] O culto de Dioniso, caracterizado por algazarra e ébria exaltação [...] divergente em todos os pormenores do culto tributado aos deuses, tinha caractere totalmente orgíaco. [...] Deste clima de gargalhadas infernais, de mascaradas carnavalescas se originou a comédia. A tragédia, de caractere sério, doloroso, triste não podia provir diretamente de exibições tão grotescas e macabras. De fato, a par desta nota hilariante e burlesca, havia momentos mais concentrados, em que se entoavam canções plangentes e se faziam reflexões sérias e tristes sobre as decepcionantes vicissitudes da vida humana: daqui nasceu a tragédia. (FREIRE, 1985, p. 70).

Para Margot Berthold, que realizou um trabalho a respeito da história do teatro, a origem da comédia reside nas cerimônias fálicas e canções que eram

comuns em muitas cidades gregas. “A palavra comédia é derivada de *Komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor.” (BERTHOLD, 2001, p.120).

A *Poética* de Aristóteles, que discorre sobre a comédia, é retratada no filme *O nome da Rosa* como uma obra proibida que, em virtude da Inquisição, não se conseguiu recuperar. Umberto Eco fala do perigo de se estudar a obra de Aristóteles, porque pode-se adquirir sabedoria e legitimar a inversão da ordem.

Não importa se durante a festa produzir-se-á na terra a epifania do mundo ao avesso [...] o riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece tolo, portanto, controlável. Mas esse livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri [...] o aldeão se sente patrão [...] este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. (ECO, 1983, p. 533).

A respeito do segundo livro de Aristóteles, que trata do riso, Umberto Eco escreveu que a comédia revela o conhecimento.

A comédia nasce nas *Komai*, ou seja, nos vilarejos dos camponeses, como celebração jocosa após um banquete ou uma festa. Não narra homens famosos e poderosos, mas seres vis e ridículos, não malvados, e não termina com a morte dos protagonistas. Atinge o efeito de ridículo mostrando homens comuns, defeitos e vícios. Aqui Aristóteles vê a disposição ao riso como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo [...] de fato nos obriga a reparar melhor, e nos faz dizer: eis, as coisas estavam justamente assim, e eu não sabia. (ECO, 1983, p. 530).

O riso tem também vínculo com os medos, os desejos e os sonhos dos homens; rindo, se pode ridicularizar e criar um escudo para enfrentar o medo. “O riso mais profundo é aquele que desvela e detalha as inquietudes, as angústias, os desejos, os sonhos, os sentimentos perturbadores escondidos nos sentimentos dos homens.” (MINOIS, 2003, p. 196).

Para Minois, na Idade Média, o mundo cômico foi excluído do domínio sagrado e tornou-se a característica essencial da cultura popular que evoluiu fora da esfera oficial. A fusão entre o cômico e a seriedade cristã marca toda a religião popular medieval. “Até o século IX tudo se limita ao grotesco com grande liberdade cômica [...] o regime feudal, jovem, é ainda relativamente popular e a cultura popular, muito poderosa, assume naturalmente a continuação das saturnais, ao passo que a cultura religiosa oficial é muito fraca para impor proibições.” (MINOIS, 2003, p.144). As saturnais se referem a Saturno, que simboliza “o herói civilizador, em particular, aquele que ensina o cultivo da terra” (CHEVALIER, 1999, p. 806). O reino de Saturno foi, segundo os mitos, considerado a idade de ouro. “Trata-se de um retorno mítico a essa época feliz e desaparecida, época de igualdade, de abundância, de felicidade. A alegria propiciada por esse retorno periódico manifesta-se pelo riso, e o riso alimenta-se dos rituais e das práticas que acompanham essas festas.” (MINOIS, 2003, p.97).

Para Mikhail Bakhtin, historiador e filólogo russo e importante teórico da literatura contemporânea, “a idéia de carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, experimentadas como um retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro” (BAKHTIN, 1999,

p. 6). Bakhtin defende a contestação subversiva da cultura popular cômica em sua análise sobre o carnaval. Nas formas dos ritos e dos espetáculos, Bakhtin define o carnaval como a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. O riso seria festivo, alegre e benfazejo. “É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e de espetáculos cômicos da Idade Média.” (BAKHTIN, 1999, p. 7).

A visão cômica de Bakhtin se liga à liberdade. Seria uma vitória em relação ao medo do sagrado, do proibido. “Durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação.” (BAKHTIN, 1999, p. 7). Há o triunfo do corpo e de suas necessidades através da liberdade de expressão e da abundância presente. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.” (BAKHTIN, 1999, p. 3). Esse riso não seria individual; seria coletivo, social e universal. O riso provocaria uma contestação social e a subversão da hierarquia. A inversão de valores provocaria o riso. “Por isso, todas as formas e os símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.” (BAKHTIN, 1999, p. 10). O riso para Bakhtin apresentaria uma característica transgressora porque estaria presente em um sentido da vida que propõe uma profunda transformação.

Para Bakhtin, as festividades e a alegria presente nelas, têm uma relação marcada com o tempo e estão relacionadas com os períodos de crise. A alegria é harmonizadora. “As festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem.” (BAKHTIN, 1999, p. 8). A morte e a renovação constituem os aspectos marcantes

da festa. “Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que revestia-se na segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância.” (BAKHTIN, 1999, p. 8). A festa arranca o povo da ordem existente. “O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.” (BAKHTIN, 1999, p. 8). O riso festivo atinge todas as pessoas e, por isso, seria universal. “Esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas, ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Segundo Minois, a Igreja do período medieval acabou tendo que aceitar as manifestações festivas do povo e criou suas próprias festas religiosas. “O mais eficaz é criar festas cristãs para substituir as pagãs [...] É preciso aceitar a presença do riso.” (MINOIS, 2003, p.183).

Umberto Eco também aponta para o fato de as festividades populares serem controladas pela Igreja, e o riso perder o sentido transgressor da ordem.

O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a Igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições [...] Mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistério dessacralizado para plebe. (ECO, 1983, p. 532).

Minois acredita que o riso festivo passou a ser utilizado a favor do poder e da ordem vigente. Quando o riso passa a pertencer às festas religiosas e a ser

institucionalizado pela Igreja e pelo poder, o sentido transgressor do riso desaparece porque ele reforçaria a ordem existente.

Na Idade Média, o riso é largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado [...] tanto no humor profano como no humor sagrado. (MINOIS, 2003, p. 191).

Conforme Minois, esse riso permitido não ameaça a ordem social. Ele a reforça, demonstrando o lado grotesco e irreal de seu contrário. O riso serviria para mostrar falhas e humilhar o que sai dos padrões estabelecidos.

O riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. [...] Ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo do bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina. (MINOIS, 2003, p. 174).

Ao longo da história o riso apresentou diferentes funções. O riso manifestou-se em benefício da transgressão da ordem ou a serviço do poder. Por isso, no riso existe uma dimensão contraditória e ambivalente. Ele pode estar a favor da transformação ou da manutenção da ordem. Em alguns momentos da história, será desprezado e, em outros, bem acolhido, dependendo da rigidez da

sociedade. Quando o período histórico é muito rígido, como o relatado no filme *O nome da Rosa*, haverá um desprezo ao riso. O riso vai ser proibido, rejeitado.

Minois, numa reflexão a respeito do riso afirma que nossa época permite um tipo de riso presente no que chamou de sociedade humorística. Na atualidade, “o humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta [...] O mundo deve rir para camuflar a perda de sentido [...] tendo esgotado todas as certezas” (MINOIS, 2003, p. 554). O riso da sociedade humorística pode ser considerado como um riso industrial, quer dizer, um riso fabricado com objetivo de consumo de mercadorias para a manutenção de lucro e a serviço dos interesses capitalistas. O riso que denominarei de industrial se contrasta com o riso artesanal presente em muitos rituais. O riso industrial faz parte da Indústria Cultural.

Max Horkheimer e Theodor Adorno, sociólogos e filósofos alemães da Escola de Frankfurt¹⁹, criaram conceitos como o de indústria cultural e o de cultura de massa. Para Adorno e Horkheimer o riso presente na indústria do divertimento e do consumo seria para a manutenção de todo um sistema.

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. [...] Este o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. [...] O triunfo sobre o belo é realizado pelo humor, pelo prazer que se sente diante das privações bem-sucedidas. Ri-se do fato que nada tem de risível. O riso sereno ou terrível, assinala sempre um momento em que desaparece um temor. [...] O rosto tranqüilizado é como o eco da vitória do poder. [...] A indústria dos divertimentos continuamente o recebe. Nela o riso toma-se um instrumento de uma fraude

¹⁹ Escola de Frankfurt foi o nome dado a um grupo de filósofos e cientistas sociais do final dos anos 1920, de tendências marxistas, que se associa diretamente à teoria crítica da sociedade.

sobre a felicidade. Os momentos felizes não o reconhecem. (ADORNO, 2002, p. 188).

O riso industrial parece trazer a indiferença, a desmotivação da massa e a ascensão ao vazio existencial que parece servir para camuflar uma aparência de estar tudo bem e sem problemas. Esse riso parece trazer a mensagem de consumir para ser feliz. Isso ressalta uma postura individualista em face da coletividade. A força disso reside em seu acordo com as necessidades criadas e não no simples contraste quanto a essas necessidades que reforçam e confirmam todo o sistema.

Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinado integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo é só uma fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. (ADORNO, 2002, p. 185).

O estilo da autenticidade do riso industrial desaparece na indústria cultural como o equivalente estético da dominação e da obediência à hierarquização social. “A indústria cultural, por fim, absolutiza a imitação. [...] Assim a indústria cultural, o estilo inflexível de todos, revela-se como a própria meta daquele liberalismo de que se censurava a falta de estilo.” (ADORNO, 2002, p.180).

O riso industrial parece estar carregado de um sentido vazio, presente nesse mundo da aparência, não aprofunda a percepção da realidade e nem transgride a ordem.

Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento. [...] Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência. (ADORNO, 2002, p.192).

O riso industrial parece não relativizar o poder do Estado, da economia, para propor novos valores e posturas. “O riso atual é o da morte dos deuses e dos valores, o que lhe tira toda a força corrosiva.” (MINOIS, 2003, p. 621). O riso industrial parece ser vazio de sentido porque o seu maior objetivo seria o consumo para gerar lucro e produzir riqueza para poucos. Esse riso não questiona a sociedade, mantendo desajustes sociais de fome, miséria, desemprego e violência.

Em cada espetáculo da indústria cultural, a frustração permanente que a civilização impõe é, inequivocamente, outra vez imposta. [...] O princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades, como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto em, por outro lado, antecipadamente, organizar essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e tão-só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. (ADORNO, 2002, p. 189).

O riso industrial estaria inserido em um universo do consumo midiático no qual impera o efêmero e a moda no âmbito da Indústria cultural. “O novo tirano que

zomba dos valores morais: o índice de audiência, ele próprio agente do Deus supremo, que é a economia.” (MINOIS, 2003, p. 622).

Este riso aparece em todos os meios de comunicação: no jornal, na rádio, na televisão e no cinema e parece ser difundido sem o poder provocador e a intensidade transgressiva. “Um novo estilo descontraído e inofensivo, sem negação, nem mensagem.” (MINOIS, 2003, p. 620).

Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante. (ADORNO, 2002, p. 175).

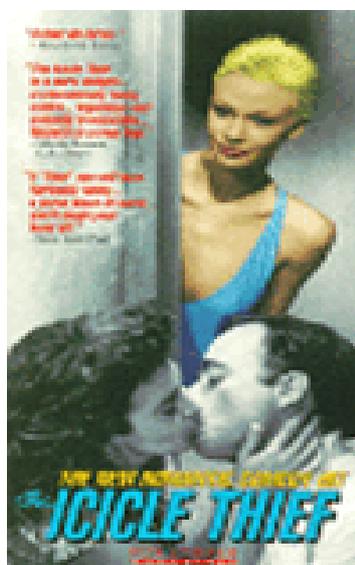


FIGURA 6 – FILME LADRÕES DE SABONETE

Podemos observar no filme *Ladrões de sabonete*²⁰ o riso industrial. Esse filme retrata um diretor de cinema que irá passar o seu filme neorealista, sobre o período pós-guerra, na televisão. O riso industrial irrompe nos comerciais trabalhados nos estúdios da televisão que interrompem a exibição do filme.

O estúdio é o local da memória, do artifício, da arte de transformar cenários, objetos e pessoas naquilo que, talvez, jamais seriam na vida real, mas que ali se tornam exemplos modelares da vida burguesa apregoada pela televisão [...] contam uma história cujo final feliz é a realização de um desejo, sempre de consumo. (COUTINHO, 2003, p. 103).

A partir de uma pane que acontece no estúdio da televisão, o filme e os comerciais de televisão se misturam e o diretor quer salvar o seu filme.

As situações risíveis no filme *Ladrões de sabonete* são aquelas que nos forçam a olhar para a tela da televisão e perceber o seu duplo caráter. O que garante que o filme neo-realista em preto e branco possa ser visto na tela é a empresa que vende o produto anunciado no comercial em cores, que interrompe o filme, realizando, em estética e política, a narrativa da televisão, que não é só a do filme ou só a do comercial. Tudo acontece como se, ao lançar mão de situações risíveis, fosse possível perceber com mais clareza o capitalismo em sua autonarração naquele momento. (COUTINHO, 2003, p. 95).

²⁰ *LADRÕES de sabonete*. Direção: Maurizio Nichetti. Itália, 1989.

Maurizio Nichetti retrata o conflito entre a linguagem cinematográfica e a televisiva quando o filme quer mostrar uma realidade de desemprego e de desajuste social vivida no período pós-guerra, enquanto a televisão apresenta o riso industrial presente nos comerciais. “Se a narrativa da televisão interfere no filme e, portanto, na própria imagem cinematográfica, interfere também na manifestação do pensamento e das idéias ou, pelo menos, o condiciona.” (COUTINHO, 2003, p. 87).

O riso industrial parece invadir e se impor ao filme *Ladrões de sabonete* através dos comerciais de televisão e do consumo de produtos estrangeiros. Parece haver um choque cultural entre a norte-americana que entra no filme italiano e a mulher italiana que entra nas propagandas estrangeiras. Esse choque seria percebido, por exemplo, pelas diferenças de língua e hábitos de consumo que são impostos pela propaganda e por todo o sistema. As mulheres, nas propagandas, aparecem como celebridades passageiras. “Na indústria cultural desaparece tanto a crítica como o respeito [...] sucede o culto efêmero da celebridade.” (ADORNO, 2002, p. 208).

Aparece, também, a indiferença e o individualismo da classe média que assiste ao filme sem pensar sobre o que está acontecendo. Essa atitude pode nos revelar que “a televisão não permite a expressão do pensamento, devido ao processo que se estabelece no interior das emissoras, que são regidas pela pressão da audiência e pela urgência [...] são feitas para serem aceitas instantaneamente” (COUTINHO, 2003, p. 87).

No filme *Ladrões de sabonete* o diretor não consegue salvar seu filme e a supremacia da televisão e do consumo ocorre quando ele mesmo aparece aprisionado dentro desse sistema que faz parte da televisão.

Já que o produto reduz continuamente o prazer que promete como mercadoria à própria indústria, por ser simples promessa, finda por cindir com a propaganda, de que necessita para compensar a sua fruibilidade. [...] Enricheira-se na propaganda o domínio do sistema. Ela reforça o vínculo que liga os consumidores às grandes firmas. [...] Só quem pode pagar as taxas exorbitantes cobradas pelas agências publicitárias é quem já faz parte do sistema. (ADORNO, 2002, p. 209).

Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, no texto *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*, registram a utilização desse riso industrial pela sociedade humorística chamada por eles de falsa sociedade. Na falsa sociedade o riso estaria a serviço do consumo e parece não transgredir a ordem, não questionar, não criticar e nem inverter valores. É um riso conformado.

Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma lebre e a arrasta na sua totalidade. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, na associação social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. A coletividade dos que riem é a parodia da humanidade [...] o princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades que podem ser satisfeitas pela indústria cultural [...] de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e tão-só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. [...] O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer. (ADORNO, 2002, p. 191).

A função da reprodutibilidade do riso industrial no universo midiático estaria em benefício do sistema capitalista. O riso industrial aparece para o consumo e para vender produto.

O riso industrial assume o objetivo de manutenção da ordem capitalista existente servindo para promover o consumo. No riso industrial poderia estar presente, além dos aspectos de consumo, todos os mecanismos risíveis utilizados pela tecnologia para a manutenção de um sistema capitalista, desviando o pensamento para qualquer análise e prática de transformação e melhoria da sociedade.

Nem todo riso usado pelas tecnologias na televisão ou no cinema pode ser considerado riso industrial. O riso, passando para o terreno da tecnologia, pode exercer o papel político de manutenção ou inversão da ordem dependendo de seu objetivo.

A presença do riso industrial na sociedade não consegue perder a dimensão de outros risos presentes, que são críticos e propõem algo novo. Há, portanto, diferentes risos sendo construídos e convivendo em nossa sociedade. Larrosa, professor de teoria e história da educação da Universidade de Barcelona, aponta que o riso pode ser perigoso. “O riso é, certamente, ambíguo e perigoso [...] só na prova do perigo pode estar a verdadeira salvação.” (LARROSA, 2004, p. 181). O perigo do riso está em sair da ordem, do controle e das regras pré-estabelecidas. O riso cria a possibilidade de se ter pensamento próprio, criatividade e autenticidade. Isso traz instabilidade para qualquer sistema de poder.

Alguns risos permitem uma abertura para a consciência e para a criatividade. “É o riso que se encarrega de manter essa tensão dialógica em que a consciência se abre, se desprende e se coloca continuamente para além de si

mesma.” (LARROSA, 2004, p. 175). Essa liberdade permite inovações, descobertas e criatividade para fazer surgir algo novo e diferente.

Larrosa enfatiza a importância do riso ser um exercício para a construção do pensamento e a desconstrução de conceitos fixados, de verdades absolutas. O riso questiona toda a seriedade e tudo aquilo que se aceita sem nenhuma dúvida. O riso destrói certezas. No permanente questionamento da certeza se pode criar novas idéias e mudanças. O riso permite a superação de si mesmo.

O riso objetiva a mentira patética. Por isso, só pode entender-se em sua relação com essa mentira, com o sério que se converteu em algo pateticamente mentiroso. O que é dinâmico é a combinação de compreensão e incompreensão, de idiotice e de inteligência. O riso polemiza com o sério, entra em contato com o sério, dialoga com o sério, com essa linguagem elevada que pretende envolver o mundo e compreendê-lo e dominá-lo, com essa linguagem canonizada e aceita que não duvida de si mesma. O riso desmascara essa linguagem. (LARROSA, 2004, p. 178).

Alguns risos podem desmascarar a seriedade e a certeza absoluta das coisas. “O riso que me interessa aqui é aquele que é um componente dialógico do pensamento sério. É um pensamento essencial da formação do pensamento sério. De um pensamento que, simultaneamente, crê e não crê, que, ao mesmo tempo, se respeita e zomba de si mesmo.” (LARROSA, 2004, p. 170). O riso pode permitir a perfeição das dificuldades, trabalhar a dor humana e buscar melhorar a compreensão da finitude e da historicidade dos seres humanos.

5 ESTRADA DA CRUZ



FIGURA 7 – BOSH. CRISTO CARREGANDO A CRUZ

Diante do quadro de Bosh, Cristo Carregando a Cruz, posso observar diferentes formas de riso: o irônico, o de desespero e o tranqüilo.

Na tela de Bosh está presente o riso irônico dos personagens que olham para frente e parecem não ver o próximo. São as figuras do clérigo e do soldado. Eles parecem representar o riso pertencente ao poder e se percebe nesse riso a arrogância de se acharem superiores a outrem. É figura que tem a função de subjugar.

No filme *Caindo no ridículo*²¹ é apresentado um exemplo do riso irônico ligado ao poder. É um filme que expressa a arrogância da corte francesa. A corte francesa, em sua riqueza, luxo e glória, ri dos humilhados. Para o filósofo francês Bergson,²² estudioso do riso, “o riso não pode ser absolutamente justo. Repetimos que ele também não deve ser bondoso. Sua função é intimidar humilhando. Não conseguiria isso se para esse fim a natureza não tivesse deixado nos melhores homens um fundinho de maldade, ou pelo menos de malícia” (BERGSON, 2001, p. 147).

Comte-Sponville afirma que a ironia é diferente do humor porque não é uma virtude, é uma arma; é o riso que goza das fragilidades das outras pessoas. Esse é o riso mau, sarcástico, destruidor, o riso da zombaria, o que fere e o que pode matar, é o riso do ódio e do combate. “A ironia fere; o humor cura. A ironia pode matar; o humor ajuda a viver. A ironia quer dominar; o humor liberta. A ironia é implacável; o humor é misericordioso. A ironia é humilhante; o humor é humilde.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 234).

No filme *Os Imperdoáveis*²³ é abordado o riso irônico. Todo o conflito se desenvolve quando uma prostituta ri dos dotes genitais de um freguês e que se sentindo humilhado, corta o seu rosto. Neste filme o riso traz uma conseqüência dolorosa tanto para quem é alvo do riso, como para quem ri. A falha trágica ocorreu pelo riso irônico pelo fato de rir do outro que apresenta alguma dificuldade ou defeito. O falo é um símbolo de poder. Para o homem, alguém rir dos seus dotes

²¹ *CAINDO no ridículo*. Direção: Patrice Leconte. França, 1996.

²² A filosofia de Bergson está em estrita relação com o positivismo do século XIX e com o espiritualismo francês, com os quais elaborou uma original simbiose. Bergson busca uma superação do positivismo.

²³ *OS IMPERDOÁVEIS*. Direção: Clint Eastwood, EUA, 1992.

seria uma grande humilhação. Esse filme nos traz o riso irônico que apenas fere e não liberta.

O riso irônico presente na obra de Bosh se aproxima do humor quando critica o poder. Esse riso da ironia seria construtivo e dialético na medida em que nos traz uma reflexão, uma análise crítica em relação à realidade tratada na obra.

O riso que aparece na obra de Bosh tanto pode corresponder ao da ironia como pode ser interpretado em um outro sentido, aquele do humor, defendido por Comte-Sponville: “é essencial ao humor ser reflexivo ou, pelo menos, englobar-se no riso que ele acarreta ou no sorriso, mesmo amargo, que ele suscita” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 233). A obra de Bosh nos faz refletir as contradições das relações entre a miséria e as figuras representativas de poder. Parece criticar o sofrimento, o ódio e o desprezo dos poderosos em relação à miséria e à injustiça humana. “Podemos gracejar sobre tudo: sobre o fracasso, sobre a guerra, sobre a morte, sobre o amor, sobre a doença, sobre a tortura [...] mas é preciso que esse riso acrescente um pouco de alegria, um pouco de doçura ou de leveza à miséria do mundo, e não mais ódio, sofrimento ou desprezo.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 233).

Parece que o riso presente na obra de Bosh revela que há coragem no humor porque tem algo de libertador, de sublime e de belo. O riso parece desmascarar a tristeza, o ódio e a seriedade. “Ele transmuta a tristeza em alegria, a desilusão em comicidade, o desespero em alegria. [...] Ele desarma a seriedade, mas também, por isso mesmo, o ódio, a cólera, o ressentimento, o fanatismo, o espírito sistemático, a mortificação, até mesmo a ironia.” (COMTE-SPONVILLE, 2004, p. 234). Para Comte-Sponville, o riso parece nos revelar o ridículo de nossa própria condição.

É válido ressaltar que a palavra ironia vem da palavra *ira*. E essa ira, quando se volta contra as formas de opressão, não é degradante, mas sim transformadora. É nesse sentido conotativo que é abordado o riso, também, nas produções de Charles Chaplin. No filme *O Grande Ditador*,²⁴ Chaplin ironiza e denuncia a opressão do poder autoritário se utilizando do riso em toda a sua sutileza humorística. Ridiculariza a arrogância do nazismo mostrando a fragilidade e a vulnerabilidade do poder. Trabalha com elementos da ironia e do humor, porque, mais do que raiva, ele confere um grande amor pela humanidade.

Na obra de Bosh, observa-se, também, o riso desesperado que está representado na figura da miséria, da loucura e do sofrimento. Eles se comunicam com o olhar e se entreolham e apresentam um riso grotesco que revela a realidade. “O grotesco engendra o riso porque ele atinge a essência das coisas, desvela a natureza profunda do ser. O grotesco é um mergulho violento no mundo das aparências.” (MINOIS, 2003, p. 535). Esse mergulho nos revela o lado sombrio da realidade. Seria um riso de horror, um riso perturbador. O riso grotesco mostra o lado cruel e absurdo do homem de todos os tempos.

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de muitos povos. A origem do nome grotesco se relaciona com um tipo de pintura encontrada em escavações feitas em Roma, em fins do século XV. “Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). [...] Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais,

²⁴ *O GRANDE Ditador*. Direção: Charles Chaplin. EUA, 1940.

animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si.” (BAKHTIN, 1999, p. 28). Esse achado propiciou a vitalidade futura e produtiva para as imagens grotescas.

Na obra de Bosh há a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso, as figuras humanas desordenadas e desproporcionais como característica importantes do riso grotesco. Para Wolfgang Kaiser, escritor alemão estudioso do grotesco, “o riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, daquele sorriso em que há ainda uma dor” (KAISER, 1986, p. 58).

O grotesco, na obra de Bosh, rompe com os padrões clássicos de pintura. O estilo grotesco foi considerado em alguns momentos da história como uma violação das formas e proporções naturais. “Enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado á cultura popular, estava separado dela e, ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista”. (BAKHTIN, 1999, p. 29).

O riso grotesco parece trazer o universo caótico do humano que revela o caráter enganador da estabilidade do mundo. “Quanto mais o espírito está seguro [...] mais o homem desaprende a gargalhada – que é necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da positividade da existência.” (ALBERTI, 2002, p. 15). O riso poderia trazer a integração e a consciência do ser para que se possa ir mais além. “O defeito não faz rir enquanto defeito, e sim porque, enquanto desvio da ordem, nos revela o ‘outro lado’ do ser.” (ALBERTI, 2002, p. 202).

O riso grotesco se alterna com a ironia. O riso irônico, debochado, raivoso, com finalidade moralizante e conservadora, que zomba dos vícios e das

coisas novas “é sucedido por um riso inquieto e perturbador, que provoca mal-estar” (MINOIS, 2003, p. 94).

O riso presente nessa obra de Bosh não se limita a rir do que seja inferior e atípico, não se limita a criticar os vícios e os comportamentos desviantes e a rir do outro com significado de depreciação. Percebe-se características do riso grotesco, em que o humor critica a realidade do mundo pela deformidade dos rostos e das figuras miseráveis. “O humor não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor [...] não temos nada estável à nossa volta.” (BAKHTIN, 1999, p. 37). A estabilidade seria desconstruída pelo riso.

O riso grotesco nos leva a ter um olhar novo sobre o mundo que se desestrutura e se decompõe de forma monstruosa e ridícula. “Diante desse mundo instável, incerto, desconcertante, o espírito hesita e, se decide pelo riso, é um riso seco e sem alegria.” (MINOIS, 2003, p. 94).

Observa-se em Bosh o mundo com um olhar diferente. A loucura aparece como sendo “uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da ‘verdade’ oficial.” (BAKHTIN, 1999, p. 35).

A função da loucura que está presente na obra de Bosh parece liberar o homem para relativizar seus valores, suas posturas e seus pensamentos. Pode criar as condições para uma nova forma de ver e estar presente no mundo. Essa loucura parece fazer descobrir o caráter relativo e limitado do homem. Parece destruir “a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que

ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 1999, p. 43).

O sofrimento é caracterizado pelo desespero do olhar, pela falta de dentes, pelas figuras feias e distorcidas. No riso grotesco está presente o mal-estar, a inquietação e até o medo está associado a ele. O riso grotesco “desmascara o que há de bruto e de bestial no homem, explora o fantástico [...] o riso aparece no choque entre a fantasia e o medo” (MINOIS, 2003, p. 535). Esse riso retrata a desordem e o caos. Rimos por estranhá-los e por não aceitarmos a situação revelada pelo sofrimento. “O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura tranqüilizadora, tornando-se monstruosa.” (MINOIS, 2003, p. 94).

Na obra de Bosh, os diferentes risos da ironia, do humor e do grotesco permitem relativizar e criticar a ordem existente. “Permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.” (BAKHTIN, 1999, p. 30).

A instabilidade do mundo presente no quadro de Bosh pode servir como fonte de inspiração para o riso que poderia acontecer pela superação do sofrimento ou como fonte de angústia pela dialética do contrário. Na obra, registra-se a superação pelo contraste do lado luminoso com o lado obscuro.

A sombra se opõe à luz. A sombra pode ser simbolizada como “tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõem a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis” (CHEVALIER, 1999, p. 843). A luz pode trazer maior consciência da sombra ao assumi-la, permite sua evidência, e pode tornar o aspecto sombrio

benéfico: “a consciência do contrário é difícil de vivenciar e mais rica de possibilidades” (CHEVALIER, 1999, p. 843). A luz, nessa obra de Bosh, parece se relacionar com a obscuridade se completando e alternando: “sua significação é que assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, uma época sombria é sempre seguida, em todos os planos cósmicos, de uma época luminosa, pura, regeneradora” (CHEVALIER, 1999, p. 567).

O sofrimento presente na obra de Bosh, pode ser uma inspiração para o riso desde que o tenha superado. Para Bergson, as duas condições essenciais para o riso são a insociabilidade da personagem e a insensibilidade do espectador. “A comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigirem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo a inteligência.” (BERGSON, 2001, p. 6). Para Bergson, o cômico é propriamente humano. O riso pressupõe entendimento prévio e cumplicidade com quem ri. O riso tem uma função social e é um gesto social. “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. [...] Nosso riso é sempre um riso de um grupo.” (BERGSON, 2001, p. 5).

Para Bergson o que há de risível é a quebra da rigidez do mecânico. Quando algo sai do padrão, do convencional, do estabelecido, do habitual leva ao riso. O riso exerce uma função útil. “O riso é simplesmente efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza ou [...] por um longuíssimo hábito da vida social.” (BERGSON, 2001, p. 146). O exagero e a deformidade presentes na obra de Bosh permitem essa quebra de rigidez do mecânico. Bergson afirma que o riso pode ter função de punição.

O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingase por meio dele das liberdades praticadas contra ela. Ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade. [...] O riso, reprimindo as manifestações exteriores de certos defeitos, nos convida, para nosso bem, a corrigir esses mesmos defeitos e a nos melhorarmos interiormente? (BERGSON, 2001, p. 146).

Acrescento a Bergson que o riso pune não só quem é objeto dele, mas afeta, também, a todos os que riem.

O psicanalista freudiano Daniel Kupermann afirma que “para Freud o horror terminou por ganhar primazia sobre o riso, a angústia sobre a alegria; o elogio do humor freudiano sendo a exceção” (KUPERMANN, 2003, p. 33).

Os filmes *Feios, sujos e malvados*²⁵ e *O príncipe dos mendigos*²⁶ retratam o riso grotesco presente no riso desesperado da miséria humana. Esses filmes mostram a reprodução da relação de exploração do sistema político e econômico no cerne da população miserável. Eles mostram a perda de valores, de princípios e de dignidade humana. São miseráveis querendo derrubar, massacrar e dominar outros desafortunados por meio da corrupção, da infidelidade, da violência. O riso aparece para pensarmos e termos consciência sobre o lado podre e miserável do ser humano. Em tais filmes parece ser preciso que o riso nos faça perceber o lado obscuro, grotesco e miserável de nossa existência para se tornar transformador.

²⁵ *FEIOS, sujos e malvados*. Direção: Ettore Scola. Itália, 1976.

²⁶ *O PRÍNCIPE dos mendigos*. Direção: Menahem Golan. EUA, 1989.

Kupermann defende que o riso se coloca a serviço de uma ilusão criativa. Para ele, o riso é feito processos sublimatórios. O sentido da sublimação enfatiza seu caráter de potência criativa. O riso é uma forma de sociabilidade na qual não há a imposição da proibição, do pensamento e do desejo. O riso se torna importante porque antes que os significados se tornem palavras, o mundo se torna sentido de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós nos afetamos.

Os mesmos elementos capazes de provocar a experiência do estranho podem também fazer rir. [...] É uma herança da categoria estética do grotesco [...] como expressão maior da experiência tragicômica de horror mesclado ao sorriso [...] que assiste à ruína simultânea da ordenação do mundo – antes garantida por Deus. (KUPERMANN, 2003, p. 32).

O riso grotesco do filme *Feios, sujos e malvados* é retratado no cotidiano de uma família que mora num barraco em uma favela de Roma em um ambiente de miséria. Giancito mora com a esposa, os dez filhos, as noras e os genros, os netos, a mãe e outros parentes em um mesmo cômodo. Uma prostituta vive e dorme com ele na mesma cama que sua mulher. O filme focaliza a precaridade e o lado degradante da vida humana. Os personagens parecem se odiar, mas não conseguem viver um sem o outro; estão sempre unidos em sua miséria. Vivem no meio de ratos, da sujeira e do esgoto aberto. Há todo um desajuste social dentro da família. Há violência doméstica, roubo, infidelidades, traições, tentativa de assassinato. Há estupros, agressões físicas, tiros e facadas no ambiente familiar. Não há privacidade e tudo parece ser encarado pelos habitantes da casa com naturalidade, de forma habitual e normal. As crianças vivenciam toda essa

situação e são acostumadas desde pequenas com isso. Há precariedade no trato e no cuidado com as crianças.

No filme *Feios, sujos e malvados* o lado animal do homem supera o humano. Os personagens são guiados pelos impulsos libidinosos, carnais e escatológicos. As pessoas são mostradas tendo relações sexuais, fazendo suas necessidades fisiológicas e comendo de forma grosseira, no meio da sujeira. Existe disputa pelo pouco dinheiro que possuem. As pessoas para sobreviverem roubam e enganam os outros. Se aproveitam da esclerose da avó para roubar o dinheiro de sua aposentadoria. Um explora o outro. A opção de sobrevivência para as mulheres é serem prostitutas, catadoras de lixo ou empregadas domésticas. As pessoas aparecem como egoístas, cada uma buscando os seus interesses próprios. Acordam no meio da noite para brigar. A solidariedade não existe. Unem-se apenas quando se organizam para destruir, matar e roubar. As autoridades e a polícia mostram-se negligentes com os fatos que ocorrem. Alguns personagens cantam e bebem buscando fugir da realidade em que vivem e como solução para esquecer os problemas. No almoço de comemoração de um batismo, onde parece haver um clima de paz e de solidariedade, alguns personagens colocam veneno de rato na comida. O sonho de uma vida melhor é vislumbrado pelo mundo bonito apresentado nos comerciais de televisão, em que o dinheiro, o luxo e o conforto reproduzem realizações e felicidade. O consumo parece ser a solução para eles saírem daquela realidade opressora: “Compre e será feliz”. Ao final do filme, a menina grávida parece representar a perpetuidade e a continuação dessa vida miserável. Na obra de Bosh, as figuras distorcidas e desesperadas se assemelham às figuras miseráveis desse filme por apresentarem características que fazem parte do universo dos bufões.

As características dos personagens do filme *Feios, sujos e malvados* sugerem bufões ao representar o lado grotesco do ser humano pelo exagero que revelam a deformidade humana e os seus vícios.

O bufão representa o que revela a dualidade do ser, “é a outra face da realidade [...] uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a consciência irônica” (CHEVALIER, 1999, p. 147). O bufão funciona como o bode expiatório da sociedade ou da própria pessoa, que não é capaz de assumir-se em todo o lado incômodo do ser humano. “O bufão é um fator de progresso e de equilíbrio, sobretudo quando nos desconcerta, pois obriga a buscar a harmonia interior num nível de integração superior. Ele não é um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.” (CHEVALIER, 1999, p. 148).

O riso grotesco do bufão, no filme *Feios, sujos e malvados*, parece não poder ser rejeitado ou condenado. Ele terá que ser compreendido para possibilitar uma nova ordem, mais compreensiva e mais amorosa. O riso grotesco, no filme e na obra de Bosh, por revelar as fragilidades humanas, poderia levar a uma dimensão de alegria pela compreensão e pela possibilidade de superação dessas falhas.

Para Kaiser, no conceito de grotesco se encontra “a deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento” (KAISER, 1986, p. 75). De acordo com Kaiser, o riso grotesco corresponde a uma forma nova de combinação entre o cômico, o ridículo e o bufão e o outro aspecto do grotesco constituído pelo disforme, pelo horroroso. “Na representação provocadora de riso

e desfigurada, reina um apelo, um chamado à transformação.” (KAISER, 1986, p. 62).

A sensação de que a arte tenha vida deve estar acima dos aspectos de beleza e feiúra. O humor constitui parte essencial do grotesco. “É preciso amar a humanidade para penetrar na essência particular de cada um.” (KAISER, 1986, p. 84). Seria necessário mergulhar no demasiado belo e no demasiado feio para ser possível compreender o humano. Na obra de Bosh, o belo e o feio estão presentes.

Os aspectos do grotesco não se esgotam com o cômico–burlesco e o monstruoso–horroroso. O grotesco abandona o modo de conceber que só vê a forma externa, bela, e passa a enxergar as coisas em suas relações profundas obscuras e luminosas.

O filme *O príncipe dos mendigos* se baseia numa peça de Bertolt Brecht, dramaturgo alemão que, também, foi diretor e teórico de teatro. O filme utiliza uma técnica teatral de Bertolt Brecht chamada efeito de distanciamento. No teatro, distanciar seria despertar uma atitude crítica no espectador daquilo que está sendo representado. Para Gerd Bornheim, filósofo brasileiro, estudioso de Brecht, “a chave de todo trabalho de Brecht está na palavra distância [...] entre o espectador e o palco, entre o ator e o personagem” (BORNHEIM, 1992, p. 69). Há uma quebra da “quarta parede”, isto é, elimina-se a separação filme e espectador com a figura do narrador que fala diretamente para o espectador. Todos os elementos cênicos, a música, o texto, o ator, o cenário, não induzem os espectadores à ilusão, não visam à criação da empatia entre o espectador e o filme ou a peça teatral. O efeito de distanciamento tem a função de fazer que o espectador não se envolva emocionalmente com o filme e pense a respeito da

realidade mostrada. No filme *O príncipe dos mendigos* observam-se a exploração entre os próprios mendigos e o funcionamento da sua organização criminosa. O príncipe dos mendigos, personagem principal, é o mais bem vestido entre os mendigos e lidera uma quadrilha que rouba e assassina. Esse príncipe, protegido pela polícia corrupta, apresenta uma vida cheia de traições e infidelidades. O riso grotesco presente no filme o diferencia de *Feios, sujos e malvados* pelo seu caráter, aparentemente, mais inofensivo, festivo e alegre.

Retornando à análise do riso na obra de Bosh, percebemos que ele revela o lado feio, a sombra, e, também, a luz e a leveza. O riso tranqüilo aparece nos rostos iluminados e contrasta com o aspecto sombrio da obra. Esses rostos estão com os olhos fechados e expressam tranqüilidade e leveza. Essa transfiguração de expressões para o aspecto luminoso da obra cria expectativas de mudanças e de construção de um novo mundo. “O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá a luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria, da mudança e das transformações.” (BAKHTIN, 1999, p. 42). Na obra de Bosh, o sofrimento presente no Cristo que carrega a cruz aparece como a morte e a renovação inseparáveis da vida e parece superar o temor pela luminosidade presente.

O riso tranqüilo presente no quadro de Bosh também se percebe em um trecho do poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Canto ao Homem do Povo* Charles Chaplin. Nessa poesia o riso parece trazer uma idéia de renovação para a vida.

E a lua pousa
Em teu rosto. Branco, de morte caiado,
Que sepulcros evoca mas que hastes
Submarinas e álgidas e espelhos
E lírios que o tirano decepou, e faces
amortalhadas em farinha.

[...]

O rosto branco, de lunar matéria,
face cortada em lençol, risco na parede,
caderno de infância, apenas imagem
entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe,
sozinha, experiente, calada vem a boca
sorrir, aurora para todos.

(DRUMMOND, 1999, p. 199).

Comte-Sponville diz que “é ridículo levar-se a sério. Não ter humor é não ter humildade, é não ter lucidez, é não ter leveza, é ser demasiado cheio de si, é estar demasiado agressivo, é quase sempre carecer de generosidade, de doçura, de misericórdia” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 229).

A obra de Bosh apresenta contrastes entre os diferentes personagens. Esses contrastes nos risos libertam do medo e permite alegria à obra. O humor grotesco parece que “libera de tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso [...] a liberdade absoluta que caracteriza o grotesco não seria possível num mundo dominado pelo medo” (BAKHTIN, 1999, p. 41).

6 ESTRADA DA FESTA



FIGURA 8 – GOYA. O ENTERRO DA SARDINHA

No quadro que abre este capítulo, O Enterro da Sardinha, de Goya, parece que as pessoas, interrompendo o cotidiano de suas vidas, manifestam a alegria de viver e celebram a vida. A festa seria uma figuração imaginária de uma realidade desejada. O grupo que dança poderia estar representando ou comemorando algum acontecimento importante para a sua vida. O riso parece se relacionar com a manifestação do prazer de participar dessa comemoração importante para a vida dessas pessoas, que se sentem fazendo parte de um grupo. Escreve Huizinga:

Na época das grandes festas o grupo social celebra os acontecimentos principais da vida da natureza levando a efeito representações sagradas que representam mudança das estações, o surgimento e declínio dos astros, o crescimento e o amadurecimento da colheita, a vida e a morte dos homens e dos animais (HUIZINGA, 1999, p.19).

Numa festa está presente a comemoração, com-memória. Essa festa parece ter uma relação com o tempo, com a celebração de algo guardado na memória e compartilhado por todos. A festa se torna tradição quando passa de geração a geração, transmitida pela oralidade e pela vivência. Todos compartilham o acontecimento ou fato importante para suas vidas. O riso festivo apresenta aspectos que se relacionam com a construção da memória de todos e de cada um. Existe na festa o recordar, que seria o voltar ao coração. A festa está estreitamente ligada à vida social, política, econômica e religiosa de determinada localidade.

Para Gustavo Côrtes, estudioso da cultura brasileira, as festas revivem um acontecimento e se relacionam com a tradição por ser de aceitação integral, coletiva e espontânea. Elas “resgatam e perpetuam no imaginário coletivo traços culturais dos nossos antepassados. O elemento básico para a sua instauração como realização coletiva e popular é sua tradição” (CORTÊS, 2000, p. 14).

Côrtes afirma que as danças nas festas brasileiras “são a própria essência da manifestação popular, cada qual com sua função específica. [...] Assim, danças de caráter profano, sagrado, dramático, guerreiras ou teatrais eclodem durante as diversas comemorações” (CORTÊS, 2000, p. 14).

As festas brasileiras populares incorporam o sincretismo presente nos diálogos e conflitos entre várias culturas: a ibérica, a africana e a indígena. Elas se relacionam com a memória pelos mitos que revivem, pelas suas histórias, pelas suas crenças e pelos seus valores. Elas fazem sentido com a compreensão do seu significado, do que elas representam, da identidade que une os participantes, do riso, do prazer e da liberdade que elas proporcionam.

As festas como manifestações da cultura popular se modificam com as mudanças da sociedade em que estão inseridas. Elas fazem parte “dos diversos modos de pensar, sentir e agir de um povo, presentes em seu contexto sociocultural historicamente construído” (CORTÊS, 2000, p. 13). A maioria das comemorações populares no Brasil segue as datas dos festejos institucionalizados pelo catolicismo.

Para Maria-Gabriele Wosien, estudiosa de mitos e ritos, quando um rito como a festa se transforma em mero espetáculo, é destruído seu poder universal e se desintegra de sua característica primordial de uma vida nova. Parece que o espetáculo passa a ser uma forma mecânica, repetitiva e sem sentido.

Quando o rito se transforma em mero espetáculo que tenta exercer influência sobre o homem, ao invés de comungar com Deus, destrói e seu poder universal se desintegra. A religião se separa da dança, a arte do trabalho; o sagrado torna-se entretenimento profano e os antigos rituais, relegados para as margens de uma nova vida, degeneram em costumes sociais, transformando em jogos e danças folclóricas. (WOSIEN, 1997, p. 14).

Há festas que apresentam características comuns à visão primitiva do tempo, cíclica, não linear: uma sucessão infinita de nascimentos e mortes, quer dizer, sempre um fim para um eterno recomeço. No Brasil, observam-se as festas de ciclos natalino, junino e carnavalesco. “Destacam-se as festas em homenagem ao Divino e as festas em torno do boi, presentes, também, nos três ciclos em diferentes regiões do Brasil.” (CORTÊS, 2000, p. 15).

O ciclo natalino comemora o nascimento de Jesus Cristo e nele destacam-se as pastorinhas, as folias de reis, os reisados.

São uma constante, nesse período, a presença dos autos, peças teatrais de caráter moralizador e que tiveram origem na Idade Média. [...] A linguagem simples e o enredo fácil de ser compreendido fizeram desses teatros uma importante forma de catequização dos índios brasileiros pelos padres jesuítas portugueses. (CORTÊS, 2000, p. 19).

A Festa do Divino é uma das mais tradicionais festas católicas do país. Faz homenagem ao Divino Espírito Santo e ocorre em quase todos os estados brasileiros. Sua importância cultural está em suas variadas manifestações religiosas,

novenas de Pentecostes, missas e procissões que ocorrem simultaneamente às folias, folguedos e teatros dos quais toda a população das cidades que promovem a Festa participa. Passado cinquenta dias da Páscoa, inicia-se as comemorações do Divino. Na bandeira carregada frente a um cortejo leva a figura de uma pomba, representando o Divino Espírito Santo. Os foliões seguem o cortejo cantando, dançando e tocando instrumentos musicais. As danças mais importantes e que se destacam são as cavalhadas, o Moçambique, o pau-de fita e as pastorinhas.

A origem das festas carnavalescas remonta às celebrações do deus Baco, ou Dionísio, consagradas à fertilidade e ao vinho nos chamados bacanaís da Grécia e da Roma antigas. Nesse culto “tinham lugar ritos orgiásticos, durante os quais o iniciado se abandonava por completo à sua natureza instintiva e, por conseguinte, à experiência plena do poder criativo de deus. O agente iniciador era o vinho e um dos múltiplos símbolos do culto era o bastão, coroado por um cone fálico” (WOSIEN, 1997, p. 19).

No Brasil, o carnaval absorveu o batuque, a celebração de ritmo e dança do negro, destacando-se o samba e o frevo. “O carnaval europeu apresentou entrelaçamento com elementos oriundos da raça negra e acabou por dotar o festejo brasileiro de seu aspecto único e diferente no mundo, sinônimo de alegria e pujança.” (CORTÊS, 2000, p. 20).

Nas festas juninas comemoram-se os festejos em homenagem aos três santos do mês: Santo Antônio, São João e São Pedro. As fogueiras, símbolo máximo da comemoração, estão relacionadas às tradicionais festas pagãs existentes na Europa antes da chegada do cristianismo, realizadas em homenagem aos deuses da fertilidade, em que se comemoravam as boas colheitas e o fim do inverno. Existem inumeráveis ritos de purificação pelo fogo – em geral, ritos de

passagem – característicos das culturas agrárias. “Com a ascensão do catolicismo, a Igreja tentou acabar com as festas profanas, mas não tendo sucesso associou-se aos santos existentes no período. [...] A atração pelo fogo usado nas festividades desse santo facilitou o processo de catequização dos nativos brasileiros pelos padres.” (CORTÊS, 2000, p. 22).

As festas juninas retratam o universo rural: as danças de quadrilha são comemorações relacionadas à colheita, à festa do milho e há o divertido teatro denominado casamento da roça.

A festa do auto do boi, no Brasil, tem sua particularidade manifestada por suas cores, danças e músicas. A origem dessa festa se relaciona ao fato de o boi ser “um personagem sempre presente no processo de colonização, por constituir importante fonte de renda, sendo, dessa forma, um ponto comum de interesse. Conseqüentemente, surgiram lendas, narrativas e cultos em torno da figura do boi” (CORTÊS, 2000, p. 26). Acredita-se, também, que os negros africanos que vieram escravizados para o Brasil trouxeram a adoração ao boi, na comemoração do boi acontecia a morte e a ressurreição do deus. “Os jesuítas também contribuíram para a sua divulgação através da catequização dos povos indígenas, com a realização de pequenas apresentações de enredo acessível, em que o bem invariavelmente vence o mal.” (CORTÊS, 2000, p. 26).

Retornando ao quadro de Goya, a festa parece aguçar todos os sentidos humanos pela busca do prazer proporcionado a eles.

O elemento visual seria todo o aspecto estético presente na festa: as cores, as formas e a distribuição dos elementos que a compõem que têm significado simbólico para os participantes. Para Harvey Richard Schiffman, estudioso da sensação e da percepção humana, os sentidos são fundamentais para a própria

sobrevivência humana. O aspecto visual proporciona “efeitos estéticos e emocionais, influenciados por associações e preferências. [...] Chamam nossa atenção, chegando mesmo, muitas vezes, a monopolizá-la, realçam o mundo, instigam nosso senso estético e, o mais importante, fornecem informações” (SCHIFFMAN, 2005, p. 84).

Na festa de Goya pode haver a estimulação do paladar e do olfato pela abundância de comida. A palavra paladar vem do sentido de gosto, cognato do latim *gustare*, que significa provar; e o vocábulo olfato vem do latim *olfacere*, que quer dizer cheirar. “Além de o paladar e o olfato serem ambos ativados por estímulos químicos, suas funções estão inter-relacionadas e, em conjunto, produzem caracteristicamente uma pressão sensorial integrada.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 327). Acontece interdependência do paladar e do olfato na ingestão de alimentos e muitas qualidades gustativas atribuídas aos alimentos se devem, na verdade ao seu aroma. “Com a redução de aroma nos alimentos até seu consumo pode diminuir.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 327).

Os apetites, ou desejos intensos, compensatórios do paladar costumam surgir de uma necessidade nutricional, fisiológica e prazerosa. No ser humano a aceitabilidade e a palatabilidade de certos alimentos se devem à educação e ao hábito, bem como a uma combinação de efeitos sensoriais advindos do aroma, da temperatura e da textura. “Muitos temperos, especiarias e condimentos específicos têm origem étnica e seu uso é culturalmente associado. Ou seja, cultivamos ou adquirimos gosto por determinados alimentos. [...] Algumas culturas e grupos étnicos saboreiam alimentos que outros considerariam intragáveis.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 338).

Durante as festas, todos os sentidos do ser humano que dão informações vitais para a sobrevivência podem ser estimulados e relacionados ao prazer. No filme *A Festa de Babette*²⁷ ocorre um banquete em um pequeno povoado. O paladar durante essa festa é aguçado e quebra a rigidez da cultura das pessoas pelo prazer de deleitar os alimentos e as bebidas oferecidos por Babette. O filme narra a vida de duas irmãs que são filhas de um pastor. Elas vivem em uma pequena vila na Dinamarca. Babette é uma refugiada de guerra civil ocorrida na França e vai trabalhar na casa dessas irmãs como governanta. Na festa do centenário de nascimento do falecido pastor, Babette é autorizada a realizar um desejo: preparar um delicioso banquete à francesa, e ela o faz com muita competência e fartura. Tal banquete rompe o receio de vivenciar o novo para as pessoas do povoado e quebra a rigidez e o conservadorismo existentes na comunidade. O prazer no deleitar o banquete suaviza sentimentos e pensamentos. Os rostos endurecidos dos personagens, à medida que transcorre o banquete, se suavizam trazendo leveza. A festa transgride o hábito e o cotidiano daquelas pessoas, transforma a vida delas e reforça a integração. As pessoas lembram momentos importantes de suas vidas e as suas máscaras caem extravasando seus sentimentos escondidos e reforçando a afetividade entre todos. Terminado o banquete, na rua, elas se dão as mãos, fazem uma ciranda e cantam.

Bakhtin acredita que a partir da metade do século XVII assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivo das formas dos ritos festivos em virtude de a festa ser relegada à vida privada, doméstica e familiar. “Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu

²⁷ *A FESTA de Babette*. Direção: Gabriel Axel. Dinamarca, 1987.

caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo.” (BAKHTIN, 1999, p. 30). A festa de Babette seria uma festa doméstica e familiar numa pequena comunidade, entretanto, ela não corresponde às afirmações de Bakhtin porque traz elementos transgressores para a construção de uma nova ordem e realidade.

O prazer relacionado aos sentidos e às percepções proporcionado pelas festas pode trazer lembranças que ficam guardados na memória. Uma comida, uma música, uma dança, a beleza de um lugar, tudo pode fazer as pessoas recordarem momentos alegres e divertidos. “A memória para os odores é acurada, sendo em certos casos superior à memória para estímulos visuais. Além disso, em condições apropriadas, os odores associados a eventos e a objetos funcionam como pistas mnemônicas eficazes.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 357).

A memória, para alguns sentidos humanos, deve-se grandemente às associações emocionais e às ocorrências desses sentidos em certos contextos emocionais. Os sentidos quando estimulados são capazes de nos excitar emocionalmente. “É comum observar uma marcante alteração na expressão facial de alguém que é exposto a um mau cheiro [...] de modo similar, odores geralmente apresentados em situações agradáveis e relaxadas são capazes de gerar depois uma sensação de bem-estar.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 352).

Na obra de Goya, verificamos que a dança é uma atividade comunitária, na qual se unem as cores, o som, o ritmo, o movimento e o riso festivo. A dança expressada parece descarregar as tensões psicológicas, no jogo dos membros do corpo, que desemboca em movimentos ritmicamente regulados, no bater de palmas e no movimento dos pés.

Nas festas, a audição é o sistema sensório perceptível estimulado pela presença das músicas e das danças. “Em muitos aspectos, esse sistema auditivo facilita os intercâmbios. O sentido da audição fornece uma fonte de informações vitais sobre o que está ocorrendo em nossas imediações.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 231). Os sons que ouvimos são criados por uma forma de energia mecânica. Nas festas, os sons apresentam mudanças e variações na amplitude, na intensidade e no timbre. “As ondas sonoras se caracterizam por variações de frequência que estão relacionadas à experiência psicológica do que é auditivamente percebido; a amplitude, ou intensidade, está relacionada com o volume; e a complexidade, com o timbre.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 250).

Na festa da obra de Goya observa-se o contato físico entre os participantes, percebido pelo sentido da pele, ou seja, pelo sentido cutâneo. Ao se tocarem ou serem tocados troca-se afeto, percebe-se o outro, sente-se frio ou calor e experimentam-se sensações prazerosas ou dolorosas. “No entanto, a sensibilidade cutânea não se restringe a esses eventos sensoriais gerais. Também somos capazes de experimentar sensações complexas e misturadas.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 300).

No quadro de Goya, a dança parece proporcionar uma integração do mundo interno com o mundo externo. O homem, “no momento da dança, volta a se sentir uno consigo mesmo e com o mundo que o rodeia. Na experiência da crise e do êxtase, a este nível profundo, recai sobre o homem uma afinidade universal, um sentido da totalidade da vida” (WOSIEN, 1997, p. 9).

Com a dança, um outro sentido humano se manifesta: o sistema de orientação, equilíbrio e consciência do movimento corporal. Diferentemente das sensações do que se vê, se ouve, se toca, se saboreia e se cheira, as sensações de

orientação e de movimento corporal, muitas vezes, passam despercebidas. “Elas são vitais no desempenho da maioria de nossas atividades motoras que envolvam alterações do corpo, como manutenção de equilíbrio e postura [...] está em movimento e coordenando o movimento corporal geral com o ambiente.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 290).

Para Wosien, a dança seria a expressão artística mais antiga do homem, a qual expressa sua experiência de vida. “O homem primitivo dança em qualquer ocasião: por alegria, por dor, por amor, por medo; ao amanhecer, na morte, no nascimento. O movimento de dança proporciona-lhe um aprofundamento de sua experiência.” (WOSIEN, 1997, p. 9).

A dança no quadro de Goya concebe a recriação dos acontecimentos da vida e da maravilha da existência numa representação rítmica e com variada abundância de formas imaginadas. Parece refletir o drama da vida com suas próprias formas criadas.

Ao expressar suas experiências internas, o homem compreende melhor o caráter das imagens que se geram em sua psique, graças às quais pode-se relacionar com a criação exterior. Assim, não se pode separar as ações externas das experiências internas, porque a essência de ambas é a integração e a integridade. (WOSIEN, 1997, p. 12).

A festa na tela de Goya parece representar um tempo outro, o tempo sagrado, eterno e intemporal, que se referiria ao aqui e agora. O homem, ao tornar-se uno com toda a criação, experimentaria alegria de viver. Seria um momento vital de êxtase. “A mente se encontra no estado crepuscular, além do pensamento e da

vontade, onde há algo que a move, da mesma forma como, em nossos melhores momentos, experimentamos a sensação de estarmos imbuídos da vida.” (WOSIEN,1997, p. 11).

Na pintura de Goya pode ser que a realidade intemporal, primordial da festa, se manifeste liberando as pessoas de tensões emocionais; com isso “se engendra nova esperança em relação às necessidades humanas que surgem na vida individual e seus equivalentes sazonais da natureza e do cosmo, para garantir a felicidade eterna que se alcançará com a transformação final” (WOSIEN,1997, p. 13).

Para Wosien a dança ritual “na maioria das épocas históricas, e para a maioria dos povos, constituiu a principal preocupação vital; dela surgiram posteriormente todas as artes” (WOSIEN,1997, p. 14). A dança poderia deter algum poder, repetindo e comemorando a experiência por nela conter reflexão sobre a realidade.

O ritual fortalece o crescimento da consciência ao proporcionar-lhe um marco de referência. O ritual da dança de todas as épocas é um autodelineamento do homem em desenvolvimento; por analogia, impulsiona-o a ultrapassar os confins da consciência e a saltar sobre o abismo existente entre a espontaneidade e a reflexão. (WOSIEN,1997, p. 14).

A festa presente no quadro de Goya poderia ser uma cerimônia sagrada para levar o grupo a uma intensa emoção compartilhada, pela qual se criaria um poder, mediante o qual poder-se-ia estabelecer a comunicação com a divindade e trazer superação a todo temor.

O homem primitivo vivia num estado de contínuo terror que justificava a perpétua celebração de ritos mágicos, destinados a manter longe os aspectos pavorosos da vida. Todo acontecimento inesperado despertava o medo e a suspeita, e cada nova atividade levava a marca do temor da transformação. Por isto, cada fase importante se iniciava com um rito mágico para evitar o mal e favorecer o bem. (WOSIEN,1997, p. 17).

Goya, em sua obra, retrata uma alegria coletiva. As danças, as músicas, as representações, tudo constitui parte integrante da festa operando uma interrupção da vida quotidiana. A festa se relaciona com a representação de um ideal de vida almejado. Diz Bakhtin:

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo [...] A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais (BAKHTIN, 1999, p. 8).

A festa de Goya traz uma característica de ser espontânea e não ser obrigatória. Quando as festas são obrigatórias, acontecendo por uma simples repetição sem sentido, sem inovação e sem ousadia, parece que o riso desaparece porque perde a dimensão da liberdade, da criatividade e do prazer. A festa de Goya parece não consagrar uma ordem social estável, imutável, e a perenidade das

regras que regem o mundo presentes nas hierarquias, nos valores, nas normas e nos tabus religiosos, políticos e morais. Nessa festa parece haver igualdade e liberdade, e o riso está presente. O riso festivo se relacionaria com a liberdade, a coletividade e o desejo de estar juntos e compartilhar a vida.

Na tela, a festa se liga à liberdade de se estar festejando, pela ousadia e espontaneidade da brincadeira dos participantes e pela independência e autonomia do grupo em relação a qualquer ordem social externa. Esses fatores levam ao aparecimento do riso.

No quadro de Goya, o riso, também, seria construído com a solidariedade presente na relação de amizade e companheirismo. Parecem estar presentes a cooperação e a interação de todos os participantes. Poderia ser uma construção de paz e de amor. Quando existem brigas entre os participantes, perde-se o sentido da festa. As danças das festas quando relacionadas com o tema de guerra serviriam para o fortalecimento do grupo.

Há o sentido de coletividade pelo respeito às diferenças e a busca da união e da igualdade entre todos. Essa coletividade seria uma vivência compartilhada pelo contato vivo, material e sensível, “que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desapareceria provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (BAKHTIN, 1999, p. 9). O riso seria compartilhado e construído pela solidariedade.

Na obra de Goya os organizadores e as lideranças que promovem a festa podem ser eles próprios e há uma manifestação de solidariedade e comprometimento da comunidade com a festa. A dança e a música integram os participantes e o riso envolveria a troca afetiva entre todos.

A criatividade da festa na obra de Goya pode estar relacionada com os elementos morte e renovação, e capacidade de superação do sofrimento para se criar um mundo novo e diferente. “Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte.” (BAKHTIN, 1999, p. 11).

A festa presente na tela poderia ser a representação da idealização do social e do político como uma crítica à sociedade ou aos sofrimentos da vida. As comemorações festivas poderiam se relacionar com o ideal de justiça e de felicidade desejada e simbolizada por elas. As festas podem representar uma transgressão à ordem vigente. As pessoas que dela participam durante as suas manifestações sentem-se libertas para se fantasiarem e se expressarem fugindo às regras convencionais e hierárquicas estabelecidas na sociedade. O riso festivo pode fazer sair coletivamente das normas da ideologia dominante.

A todos esses aspectos abordados pode ser acrescentada a simbologia das festas como uma representação dos elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. Esses elementos se relacionam com alguns rituais de fecundação, nascimento, morte, regeneração, e levam à percepção de um fim para um eterno recomeço. A simbologia desses elementos da natureza durante as festas também corresponde à psique humana que atua de forma inconsciente e consciente em sua intelectualização e espiritualização.

A festa na obra de Goya pode estar ligada ainda ao elemento da natureza terra. Segundo Chevalier “identificada com a mãe, a terra é símbolo de fecundidade e regeneração. Dá a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo” (CHEVALIER, 1999, p. 879). A festa de Goya

simbolicamente pode se relacionar com a tentativa de superar conflitos e desafios da vida.

A superfície plana da terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraconsciente. Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência do ser humano. (CHEVALIER, 1999, p. 880).

O quadro de Goya pode ter relação com acontecimentos importantes como o nascimento, a puberdade, o casamento, a batalha, a vitória, a morte, a caça, a época da sementeira e da colheita, assim como com qualquer ocorrência repentina, inexplicável e atemorizadora que interrompesse a vida da comunidade.

A obra de Goya pode se relacionar com significações simbólicas da água. “Podem reduzir-se a três temas dominantes: fontes de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam variadas combinações imaginárias.” (CHEVALIER, 1999, p. 15).

Na obra de Goya o símbolo da água liga-se à alegria e ao encantamento proporcionado aos participantes, na festa poderia nascer o amor. Para algumas culturas “junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles nasce o amor e os casamentos principiam” (CHEVALIER, 1999, p. 16).

Na festa pode estar presente o elemento água como fonte de fecundação da alma, da existência humana e das flutuações dos desejos e dos sentimentos. “A

água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas. (CHEVALIER, 1999, p. 22). Por isso, na festa da tela de Goya podem estar presentes águas amargas do coração. “O homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria, essa santa amargura se transmutará em júbilo.” (CHEVALIER, 1999, p. 19).

Na festa de Goya, também se encontra o elemento ar como um símbolo de espiritualização, da beleza e da superação das dificuldades da vida. “O ar é o meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu. [...] É conquista de um ser outrora pesado e confuso que [...] escutando as lições da imaginação aérea se tornou leve, claro e vibrante.” (CHEVALIER, 1999, p. 69).

A festa na pintura de Goya pode se relacionar com o elemento fogo por corresponder, também, ao coração. “Essa última relação, aliás, é constante, quer o fogo simbolize as paixões, quer ele simbolize o espírito ou o conhecimento intuitivo.” (CHEVALIER, 1999, p. 440).

Na festa de Goya o fogo poderia simbolizar ação fecundante, purificadora e iluminadora. Pode estar presente na liberdade erótica da sexualidade existente. “Mas ele apresenta, também, um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra.” (CHEVALIER, 1999, p. 443).

O quadro de Goya poderia prender-se ao simbolismo do fogo graças à intelectualização, e isso “afasta o homem cada vez mais da condição animal. Ao prolongar o símbolo nessa direção, o fogo seria o deus vivo e pensante” (CHEVALIER, 1999, p. 442). O fogo da festa poderia simbolizar o intelecto, a consciência, com toda a sua ambivalência.

A obra de Goya poderia se relacionar com os ritos iniciáticos de morte e renascimento. “Certos ritos crematórios têm, como origem, aceitação do fogo na qualidade de veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos.” (CHEVALIER, 1999, p. 442). Assim, na ocasião de certas festividades comemorativas de um falecimento, acende-se fogueira. Como a chama do fogo, a elevar-se para o céu, a festa poderia representar o impulso em direção à espiritualização. Mas a festa poderia também representar o aspecto vacilante do fogo.

O intelecto, em sua forma evolutiva, é servidor do espírito. Mas a chama também é vacilante, e isso faz com que o fogo também se preste à representação do intelecto quando este se descuida do espírito. [...] O fogo, fumegante e devorador, numa antítese completa da chama iluminante, simboliza a imaginação exaltada, o subconsciente, a cavidade subterrânea, o fogo infernal, o intelecto em sua forma revoltada. (CHEVALIER, 1999, p. 443).

No quadro de Goya a festa parece homenagear ao mesmo tempo os aspectos luminosos e obscuros da vida. No aspecto obscuro poderia haver encontro com a morte presente nesse ritual de festa. Segundo Wosien “o mistério da morte constitui o maior desafio que a mente humana enfrenta, e os primeiros cultos que se conhecem são os dos mortos” (WOSIEN, 1997, p. 15). Parece que a morte representada nas danças, no aspecto luminoso, revela o mistério mais profundo da vida para produzir mudanças e transformações. Para Wosien, “quando o deus se atém exclusivamente aos aspectos luminosos ou bons, e os aspectos obscuros e

malignos se transferem por completo a outro, como na idéia cristã de diabo, é que tem início a proibição da dança” (WOSIEN,1997, p. 17).

Na festa, o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é, também, símbolo de purificação e de regeneração. Na festa poder-se-ia se reencontrar um aspecto positivo da destruição. “A água é também purificadora e regeneradora. Mas o fogo distingue-se da água porquanto ele simboliza a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela luz e pela verdade, ao passo que a água simboliza a purificação do desejo, até a mais sublime de suas formas, a bondade.” (CHEVALIER, 1999, p. 443).

Na obra de Goya o riso festivo poderia estar relacionado com a luta contra a ignorância. Poderia ser uma libertação para a criação, a proteção, a destruição e a transformação que supera a escravidão ou qualquer outra forma de opressão e simboliza a promessa de paz. Na festa da obra de Goya a utilização de máscara poderia ser facilitadora do processo catártico e de transformação para propiciar um novo nascimento do ser.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas.** In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ALMEIDA, Milton José. **Cinema: arte da memória.** Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- _____. **Imagens e sons: a nova cultura oral.** São Paulo: Cortez, 1994.
- ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Imprensa Nacional, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento.** São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte.** São Paulo: Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus, 1984.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços.** São Paulo: Unesp, 2003.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisiologia e espírito do mamulengo.** Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BURNIER, Luís. **A arte secreta do ator: da técnica à representação.** Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Athena, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

- COMTE-SPONVILLE, André. **A felicidade, desesperadamente**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O ser-tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- _____. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CÔRTEZ, Gustavo. **Dança, Brasil!** Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- COUTINHO, Laura Maria. **Educação da sensibilidade**: encontro com a professora Maria Amélia Pereira. Brasília: Editora UnB, 1996.
- _____. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília, Plano Editora, 2003.
- ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM, 1974.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1999.
- _____. Qu'est qu'un clown? In: FABRI, J.; SALLÉE, A. (Org.) **Clowns et farceurs**. Paris: Bordas, 1992.
- FREIRE, Antônio. **O teatro grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.
- FREUD, Sigmund. **Os Chistes e sua relação com o inconsciente** (1905) (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.) v. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- KAISER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005.
- MARCHAND, Pierre. **A música dos instrumentos**. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratrusta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Rideel, 2005.

PROP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

SCHIFFMAN, Harvey Richard. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danças sagradas**. Rio de Janeiro: Edições Del Prado, 1997.

8 ICONOGRAFIA

BOSH, Hieronymus. Cristo Carregando a Cruz. Óleo sobre madeira. Gante, Bélgica, 1490.

GOYA, Francisco de. O Enterro da Sardinha. Óleo sobre madeira. Madri, Espanha, 1813-1814.

LORENZETTI, Ambrogio. Alegoria e Efeitos do Bom Governo na Cidade e no Campo. Afresco. Siena, Itália, 1337-1340.

_____. Alegoria e Efeitos do Mau Governo na Cidade e no Campo. Afresco. Siena, Itália, 1337-1340.

PORTINARI, Cândido. Ronda Infantil. Óleo sobre tela. São Paulo, Brasil, 1932.

9 FILMOGRAFIA

- A ESTRADA da vida*. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954.
- CHICO Fumaça*. Direção: Victor Lima. Brasil, 1958.
- I CLOWNS*. Direção: Federico Fellini. Itália, 1970.
- A VIAGEM do Capitão Tornado*. Direção: Ettore Scola. Itália, 1990.
- O CIRCO*. Direção: Charles Chaplin. EUA, 1928.
- ABRIL despedaçado*. Direção: Walter Salles. Brasil, 2001.
- A MAÇÃ*. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã, 1998.
- EM BUSCA da Terra do Nunca*. Direção: Finding Neverland. EUA, 2004.
- O NOME da Rosa*. Direção: Jean-Jacques Annaud. EUA, 1986.
- LADRÕES de sabonete*. Direção: Maurizio Nichetti. Itália, 1989.
- CAINDO no ridículo*. Direção: Patrice Leconte. França, 1996.
- OS IMPERDOÁVEIS*. Direção: Clint Eastwood, EUA, 1992.
- O GRANDE Ditador*. Direção: Charles Chaplin. EUA, 1940.
- FEIOS, sujos e malvados*. Direção: Ettore Scola. Itália, 1976.
- O PRÍNCIPE dos mendigos*. Direção: Menahem Golan. EUA, 1989.
- A FESTA de Babette*. Direção: Gabriel Axel. Dinamarca, 1987.