

Notas sobre um palhaço e sua arte tênue

Marcelo Santana Ferreira¹

100

I. Arrumando um lugar para a lembrança: televisão e domingo

Não havia domingo sem que nos detivéssemos diante da televisão, abrigando os sons que vinham da rua com nossos próprios modos de falar português. Havia o português regulado, dos militares que tinham saído da pobreza, convertendo os dias de fome da infância e da juventude em dias de fartura, eram dias de pão, macarrão e refrigerante. Era meu pai, absorto em seus próprios pensamentos, com seu cigarro como bússola das horas do dia. Havia o português das mulheres que, desde cedo, deviam se dedicar à rotina de seus filhos e marido. Era o português vacilante da minha mãe, enunciado de forma entrecortada, envergonhada e sobrevivente, na mesa de refeições. Confusa diante da construção de frases nos jornais que tinham sinais de interrogação ou exclamação, minha mãe nos enchia de orgulho, semi alfabetizada, com todos os dentes na boca, entusiasmada com o armário cheio de sacos de arroz e de feijão. Havia o português dos meus irmãos, trabalhadores, cheios de expectativas, e das irmãs, perfumadas, reticentes, alegres. Suburbanos que comíamos macarrão com frango aos domingos.

¹Professor Associado de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Mestre e Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Tão recorrente quanto o cardápio na mesa era o humor da televisão. Não tinha começado, para minha geração, a angústia que se confundia com a música de entrada do programa dos *Trapalhões*, prenunciando o fim do domingo. Mussum, Dedé, Didi e Zacarias. Os quatro artistas nos faziam esquecer por quase uma hora a continuidade monótona dos dias. Hoje, gostaria de falar a respeito do Mussum, a personagem que muta a língua portuguesa, parodiando as transformações pelas quais passa em seu itinerário vivo pelos meandros da cidade. Antônio Carlos Bernardes Gomes se transmutou em Mussum, tendo nascido em 1941 e morrido em 1994. Tinha muitos apelidos, incursões pelo campo musical e se tornou membro de uma trupe de artistas que possuíam muitos talentos. Mussum era o artista negro do quarteto, tendo herdado seu nome artístico como humorista a partir de uma piada de Grande Otelo nos bastidores de um programa de televisão. *Synbranchus marmoratus*, o peixe que se parece com uma cobra e que secreta grande quantidade de muco, tornando muito difícil segurar o animal, encontrado na América do Sul. Mussum, peixe preto, difícil de segurar, um menino negro do Lins dos Vasconcelos que esprou seu português gaiato pelas casas de pobres e da classe média nas últimas horas de duração dos domingos.

Mussum morreu jovem. Divertindo crianças e adultos, o artista negro mesclava em sua representação uma concepção da vida no morro, das noites na cidade e da extensão da importância política do botequim e da possibilidade de pendurar a conta, fazer uma *pendureta*. Falando abertamente do consumo de bebidas alcoólicas, a graça era também se esquivar dos preconceitos e estereótipos lançados à sua cor, aos seus cabelos, aos seus pés. E os minutos mais engraçados se solidificavam em nossa memória suburbana, Mussum em um bar, dividindo uma sequência de cerveja com o ator Tião Macalé, que não tinha os dentes da arcada superior na boca, cantando efusivamente. Didi, representado por Renato Aragão, se esquivava de permitir que a conta seja paga posteriormente. Mussum e Macalé serão enquadrados por um guarda, negro como eles².

² “Mussum armando uma pindureta”, disponível em Youtube, 2007.

As imagens estão encharcadas de elementos que são constituintes de nossa experiência cultural no Brasil. Temos um homem negro fazendo graça, junto a outro homem negro. O garçom, nordestino e piadista, afirma que precisa fechar a conta dos *engenheiros*, daquelas pessoas nobres e importantes. O escárnio é parte da piada, afinal de contas, os dois homens que bebem não estariam em nenhum posto privilegiado e representam isso. Parodiam a exclusão, na tentativa de se esquivarem do pagamento da conta. Mas a cena representada nos traz mais elementos que apelam pelo nosso zelo. Faremos isso a partir do Mussum.

Quando revemos as imagens de um passado tão próximo a nós, costumamos lidar com melancolia ou definitiva certeza de que, agora, somos outros. Revendo o bairro, a casa em que nossa família morava, os meninos e meninas com quem brincávamos, imagino, quando escuto a voz de Mussum na cena descrita anteriormente, que o artista nos legou um presente, ou melhor, há naquela entoação um índice do passado que é, simultaneamente, uma viabilidade de compreensão da alegria como projeto político diante da mortificação e da obriedade. Primeiro, o fragmento cantado: “Lá no morro/ Quando eu olho pra baixo/ Acho a cidade uma beleza/ E quando eu estou na cidade que eu olho pra cima/ Fico contemplando a natureza” (Almir Baixinho, Dona Fla, Marujo, 1970).

Os pontos de vista na cidade, do alto, a cidade é uma beleza e uma promessa, um texto desconhecido, a cidade destroncada do morro, dos trabalhadores mais empobrecidos e da mão de obra descartada na continuidade da história do capitalismo mundial. A cidade está embaixo. Em cima, a natureza. Os meninos abandonados pelo Estado, por políticas públicas, pela temporalidade da cidade em que se tenta se salvar e continuar existindo. Pobres, periféricos, crianças subalternas, cantores de samba, o povo do morro, o povo excluído, arrancado da possibilidade de continuar vivo, ocluído quando se define a cidade, reduzido a sua condição de natureza. Será possível que essa natureza interrompa a reiteração da exclusão e do esquecimento? Deixemos de lado, apenas por um momento, a cena do programa, ou melhor, aguardemos que possamos fazer alguma coisa com a sua lembrança e sua atualidade.

São dicotomias e binarismos que regem a cidade, assim como o binarismo cômico da cena dos *Trapalhões*. O garçom nordestino caçoa do negro sem dentes e do forte negro retinto, vínculos inextrincáveis ainda fazem com que possamos rir de nordestinos e negros, nós, nordestinos e filhos de negros. Mussum ensaboado trava a língua imposta, inclusive, ao nosso riso. A natureza não está antes da cidade, não há acolhida metafísica em uma natureza que nos exima do mundo em que nos encontramos. A poética da natureza no verso do samba quer devolver o morro à paisagem do mundo. Contra a guerra naturalizada na perspectiva exploratória que produz contínuas subalternidades, a natureza está acima, está lá em cima. Walter Benjamin (2008) já havia considerado o enorme risco ético e político do abandono das gerações mais jovens ao “[...] monstruoso desenvolvimento da técnica [...]” (BENJAMIN, 2008, p.115), como aquele que se deu para a emergência da I Guerra Mundial, o uso regular e violento do “[...] frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, 2008, p.115). No contexto posterior a I Grande Guerra, no limiar entre as Guerras Mundiais, Walter Benjamin sente na própria pele, a dissolução da experiência, a desconexão do patrimônio cultural com nossa própria experiência, na dispersão das informações pelos veículos de imprensa e, poderíamos acrescentar, no vínculo exaustivo das massas com dispositivos comunicacionais, como a televisão. Além de ter diagnosticado a fragilidade do corpo humano que “resta” diante do avanço da técnica, o pensador Walter Benjamin também propunha uma abordagem política das experimentações estéticas do início do século XX, questionando a dicotomia entre cultura e natureza, quando imaginava que o tempo das obras humanas se mesclava ao tempo das estações do ano, sugerindo que os vestígios da humanidade são recentes e frágeis diante da temporalidade da natureza, chegando a defender que a figura dos narradores orais se confundia com a própria tomada de consciência do tempo inexorável pelas comunidades humanas. “[...] o olhar [do narrador oral] não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.” (BENJAMIN, 2008, p.210, modificações nossas). Há, na tentativa do pensador em caracterizar a espessura ética e estética das narrativas, uma defesa da tensão entre história natural e história cultural, o

que já poderia nos servir como referência para a transvaloração do escárnio e da objetivação a que são submetidas minorias e populações periféricas em direção a uma compreensão política de natureza. A personagem principal da nossa analítica também faria tremer o xingamento diante das múltiplas possibilidades de apropriação de sua condição de animal escorregadio.

Naturalizando o escárnio entre os subalternos, a cena d'*Os Trapalhões* ainda produz um empuxo. Nos nossos domingos familiares, a condição dos trabalhadores e dos subalternos nos embalava para fechar a semana. Como se nada mais pudesse haver de espirituoso ou crítico, senão algo que detivesse a possibilidade de conexão. Mas Mussum cantarolava parte de um samba, sem saber que morreria jovem, impregnado dos nossos próprios estereótipos cordiais e já consolidados. Tinha um sorriso bem largo, movimentos desajeitados com as mãos, dentes alvíssimos, um jeito engraçado de falar algumas palavras, mesclando línguas, como na palavra *forévis*, bunda. Impossível não saber que Mussum se referia à bunda. Um “s” a mais, distorcendo a palavra em inglês e estendendo o seu sentido. Talvez não houvesse mais graça em Mussum, se ele protagonizasse um quarteto que parodiasse outras tantas trupes de homens que se vestissem com roupas femininas e insistissem em gestualidades amplas, paroxísticas, mesmo sem muitos recursos dramáticos. Bastava Mussum, saudável e alegre, pedindo mais um copo de cerveja, entornando mais uma dose de cachaça, entoando mais uma vez a dicotomia cidadina. Mussum morreu em 1994, um ano em que nosso próprio país parecia muito diferente do que é hoje. Do que tanto ria Mussum, parecia que sua graça era exatamente sua presença na televisão. No Brasil de 2021, o humor de Mussum não seria mais possível, embora seja uma personagem sobrevivente daqueles fins de domingo.

Mussum foi possível em contexto histórico recente, exprimindo a estereotipia da representação dos corpos negros, sendo alvo de desqualificação ou escárnio por ser negro, mas incluindo em sua performance elementos dramáticos e históricos que não simplesmente coadunavam com a produção da estereotipia. A precariedade ou “pequenez” de sua arte se estruturava como artimanha estética e, também, política. Considerando a perspectiva teórica de Judith Butler (2019) em torno da

exigência ética de se definir como sujeito sempre a partir de uma remissão ao Outro, de uma remissão à precariedade do Outro que se conecta com a própria condição precária de si mesmo, podemos retornar a tentativa de compreensão de uma arte como precária. Para Butler (2019), a precariedade da humanidade se vê confrontada aos quadros de produção de rostos desumanos, como na extensão midiática da cobertura da Guerra com a Iraque nos Estados Unidos da América, em que redes de televisão consolidadas no país costumavam apresentar os rostos estadunidenses como expressão máxima do que comovia e permitia identificação, principalmente quando a vida de soldados do país era perdida.

Em oposição à humanidade desses rostos, as vidas de iraquianos não eram representadas como passíveis de comoção, até que fotos de crianças mortas por bombas estadunidenses exigiram uma crítica às condições de enquadramento e representação da vida. A precariedade é uma condição conectiva entre um sujeito (um país, uma pensadora, um pensador) e aqueles – e aquelas – que são objeto de inquietação, definidos como a alteridade diante da qual nos apresentamos. Como frear o impulso de eliminação diante daqueles que são os outros? A ontologia da precariedade pressupõe uma definição relacional de si mesmo, ou seja, a necessidade de que se defina a si próprio como sujeito ético à medida em que se define o espaço de encontro entre a precariedade da própria vida e a precariedade de outras vidas. Por sermos precários, nossa humanidade é reconhecida e representável. A condição de vidas “enlutáveis” viabiliza o reconhecimento de sua legitimidade. No outro, há sinais de sua precariedade, que viabiliza um campo relacional não violento ou excludente. O que isso teria a ver com a arte de Mussum?

A precariedade da arte de Mussum não é uma condição hierárquica inferior, mas a transmutação da presença em feitura de algo em comum. A arte tênue de Mussum é a sutileza de sua não submissão aos cânones racistas e de gênero que estavam em jogo nas mídias oficiais nos anos de 1980 e 1990. O palhaço negro respondia a todas as injúrias, permanecendo em cena, mesclando palavras modificadas aos movimentos trôpegos ou resistentes em seu próprio corpo. O programa televisivo estava carregado de injúrias raciais e de gênero, além de estar subsidiado na paródia de situações

cotidianas e extraordinárias, quando se convidava um artista para, literalmente, fazer graça com sua própria expressão artística, como foi o caso nas participações de Ney Matogrosso, Maria Bethânia e Caetano Veloso. Mussum era um palhaço de recursos pontuais e decisivos, dialogando com a parca representação de corpos negros na televisão e a perspectiva de fazer graça, interrompendo a reiteração do preconceito. Nossa memória desse tempo se coaduna com a ingenuidade da personagem, mas fundamentalmente, com a gestualidade que se arrisca entre a brincadeira e a seriedade. Como fazer entrar no jogo a nossa própria precariedade, sem perder de vista a alegria como um aspecto da persistência em continuar vivo? Um palhaço negro evidencia a força dos bares e das existências periféricas, indicando as estereotípias em curso naquele momento histórico, paradoxalmente um contexto de que se sente saudades.

106

A arte precária se relaciona, também, com a estirpe de produção estética que se forja na modernidade evocada por Walter Benjamin. As obras de arte aparentemente simples ou frágeis são aquelas que viabilizam a elaboração de uma imagem do que se conseguia fazer, por exemplo, na obra de Paul Klee que perseguia a fragilidade dos traços mais finos como aqueles que foram desenhados na infância. Aqui, falamos de Mussum como parte de um material que concerne a uma época histórica. Deixar que a injúria apareça e resistir a ela. Ser parte do material que tem uma inteligibilidade política e estética. Mussum ria, nós também ríamos. Talvez, agora, se possa compreender que havia violência e injúria também lá, no passado. O palhaço bebe, não é só estereotípias que está em jogo, é também citação do que parecia ocluído de nosso campo de indagação, como a presença de artistas negros na televisão e a natureza dos papéis que lhes eram designados. Um riso de Mussum, uma cambalhota e um verso de samba na cena lembrada. A arte precária é a arte possível na conexão com a nossa própria época. Fazer algo com pouco. Transmutar o que parece simples em motivo de graça, como contornar o preconceito, devolvendo a injúria. Com Mussum, eram injúrias em relação ao seu cabelo, devolvidas com injúrias às origens nordestinas de Didi.

A arte tênue ou precária de Mussum é uma espécie de paródia da própria existência sobrevivente, remetida à ginga e ao samba, encontrando

um espaço de expressão mesmo na raridade de oportunidades de distensão. Mussum e o seu grupo de samba percorreram aspectos da ditadura no Brasil e prosseguiram como ranhura na imagem homogênea da relação entre as classes sociais e, fundamentalmente, entre os indivíduos a partir de marcadores de raça e de gênero. A graça da personagem poderia entrar em risco se a submetêssemos apenas ao sentido de expressão ideológica de valores dominantes. A brecha para que a personagem favoreça uma orientação à alegria se dá em sua recalcitrância aos cânones. Malgrado toda injúria, o palhaço ria e escapava pelas palavras modificadas, pelo erotismo travestido de ingenuidade e impregnado de ternura. Evidentemente que a raridade de negros em papéis principais e mesmo a presença submetidas ao racismo não podem ser contornadas na compreensão do tempo que se explicita na analítica empreendida.

107

Submetidos à gestão farmacológica e moral das nossas existências, ao governo biomédico de nossa sensibilidade, talvez estejamos mais próximos das personagens medicalizadas, confrontadas à própria incapacidade de conduzirem a si próprias. A graça de Mussum talvez fosse dupla, com seus recursos quase exauridos na representação, como se bastasse que se instituisse um duplo em relação à própria existência do ator e sambista. Eram muitas palavras modificadas, como se houvesse, ao mesmo tempo, ineficiência e malandragem no uso da língua portuguesa. Mas não faltava à personagem habilidade ou capacidade, a graça também residia na variação cômica da língua portuguesa, onde se mesclava o português dito nos morros a fragmentos da língua inglesa. Para sempre quer dizer bunda, a parte de trás, o que se balança apesar do vaticínio de morte. Mussum é um animal que escorrega.

Escorregar significa, também, conseguir não ser capturado definitivamente pelas garras das normativas estabelecidas. Sambista e palhaço, o ator de precários recursos dramáticos já representava a herança da representação exótica de negros e negras em programas de televisão e, a partir da doce presença erótica no humorístico, rasurava a imagem dominante de excluído ou interrompido. Palhaços com corpos pulsantes, eu ria dos quatro. Mas a torção mais definitiva naquelas imagens foi a operada pelo Mussum. Biografia atribulada e marcada pela alegria e pelo ritmo

(BARRETO, 2014), o palhaço Mussum ergue a força conectiva do riso e das palavras ditas de forma equivocada para uma espécie de arte precária, próxima à definição estética dos artistas que operam pelo paroxismo e pela evitação, como o artista da fome em Franz Kafka (1995) que, questionado por que jejuava, respondia que não podia, simplesmente, evitar, por não ter encontrado nenhum alimento que o satisfizesse. O artista da fome considerava que sua arte se auto-explicava. Não seria Mussum uma espécie de artista que não precisava explicar sua própria representação, pelo simples fato de que existir e sorrir e esbanjar e persistir seriam justificáveis por si mesmos em um país em que os negros eram/são empurrados a subalternidade e a precariedade?

108

Escrevo esse texto no momento em que notícias se multiplicam em torno da mais recente chacina no estado do Rio de Janeiro, num lugar chamado Jacarezinho. Os destinos de meninos e meninas negras e de adultos negros e negras se consuma na eliminação como projeto político. Traumatizados por uma guerra infinda, ainda sob o jugo da administração incompetente e mortífera da pandemia de covid19, os negros tenderão, ainda mais, a aparecerem publicamente como corpos sem vida, corpos mortos. A alegria de Mussum é uma força contrária à aparição fúnebre. Escorregar pela bunda conecta, curiosamente, a personagem às minorias sexuais que fazem uso erótico e sexual do cu, exigindo a defesa de uma política sexual (GIORGI, 2011) em que o belo conceito de corpo grotesco, proposto por Mikhail Bakhtin (2008) ao se dirigir ao estudo do carnaval na Idade Média e sugerir uma permutabilidade dos objetos na obra de Rabelais, fazendo uma importante lista de objetos que se tornam limpa-cus, que se tornam mediadores de uma permutabilidade entre o alto metafísico e científico e o baixo erótico (BAKHTIN, 2008, p.327), nos ajuda a compreender que a resistência se faz pela rasura dos marcadores de gênero e da integridade das identidades.

Um corpo grotesco é uma representação do corpo sem as hierarquias médicas e científicas, em que a parte de cima do corpo está resguardada pelas funções intelectuais e as partes inferiores pela nutrição e defecção. Comer, cagar, falar, foder são verbos mesclados no corpo resistente do artista, imortalizado como personagem na trilha sonora de *Saltimbancos*

Trapalhões, quando Chico Buarque foi convidado para adaptar algumas músicas do seu álbum *Saltimbancos* para um filme dos *Trapalhões*. “No intervalo tem cheirinho de macarrão/ E a barriga ronca/ Mais do que um leão/ Quero um prato/ Cê tá louco/ Quero um pouco/ Cê tá chato/ Só um pedaço/ Cê tá gordo/ Eu te mordo/ Seu palhaço” (CHICO BUARQUE, 1981). E a letra persiste: maxicambalhotas, extracambalhotas, maxipirulito, ultravioleta. São movimentos amplíssimos que Chico Buarque imagina para os palhaços dominicais. Mussum fez as cambalhotas mais miúdas, curando a língua de sua dominação voraz e o corpo, de sua divisão regular. O palhaço saberia que se pode escorregar pela bunda? Sob a premência do projeto totalitário, é o risco do estupro e o medo que escondem nossos corpos; sob a gestualidade gaiata do palhaço, homens se transmutam em crianças inquietas, dão exemplos péssimos de conduta, pois convidam a embriaguez para ser esperança de disfuncionalidade das normativas. Beber *mé*, cantar samba, mexer de forma talentosa os próprios pés. Gestos apaziguados de aprendizagem televisiva, entornados em direção à rua e à cidade, que não seriam mais espaços neutralizados. O palhaço veio do morro e seu corpo não foi ocultado nas imagens do programa dominical. Temos diante de nós aquilo que desapareceu diante de nós, as décadas de mixagem entre a poética de Chico Buarque e a performance trôpega do palhaço preto.

Maxicambalhotas e ultravioletas são aspectos de uma performance lida por um dos compositores mais importantes da música popular brasileira, mesclando-se aos gestos resistentes de que podemos lançar mão diante da operação ininterrupta de políticas de gênero e de raça que já não se constroem em se explicitar no nosso país. A estereotipia do sentido recreativo do racismo na televisão brasileira não operava sem uma região paradoxal de resistência, como aquela formulada pelas cambalhotas e esperteza de Mussum. Trôpego e sorridente, a personagem parecia não abdicar da alegria. Uma personagem risonha, assim, se aproxima do regime ético defendido por Mizoguchi e Passos (2021) quando procuram pensar a relação entre arte, clínica e política: “o tráfico negreiro, a escravidão, a diáspora africana, o genocídio da população negra foram e são tecnologias

de uma política de afetos tristes que quis impor um banzo estrutural na sociedade capitalística que vivemos.” (p. 103).

O “banzo estrutural” a que os autores aludem é o oposto da composição da personagem cômica Mussum. Há uma anedota sobre a paulatina assunção de papéis principais em programas de televisão por Mussum que busca explicar a passagem das risadas em segundo plano para as risadas protagonizadas por uma personagem central. A arte de Mussum se assenta no riso, na destreza em indicar a injúria, não abdicando da graça. O próprio apelido foi sendo incorporado gradativamente pelo artista, incorporando-se a uma estratégia não dicotômica na relação com os temas propostos no programa de televisão. Sabemos que a animalização de populações periféricas é uma estratégia de desqualificação moral e política, como se faz com os corpos negros. No entanto, em Mussum, trata-se de um *devir*, em que uma zona intermediária em que jorram narrativas alegres não se substancializa. Do peixe preto à elaboração da personagem risonha, recolhe-se a condição insurgente do riso e da música, o reavivamento da alegria como aposta ética e orientação narrativa. Rir era parte inerente do repertório do palhaço. Os efeitos daquelas imagens podem ser recolhidos na problematização do presente e do passado recente em nosso país.

110

II. Para sempre quer dizer bunda

Bunda é uma palavra de origem bantu, que só passou a se referir a uma parte do corpo humano, a partir da relação dos portugueses colonizadores com a vista das nádegas grandes e duras das mulheres escravas arrancadas de parte de África para o Brasil. Uma língua bunda pode ser defendida como uma língua em que há mixagem de distintas línguas, o que, de certa forma, obrigou intelectuais brasileiros como Monteiro Lobato a criarem distinção entre a língua bunda e a língua mais formalizada e comportada dos dominantes colonizadores. Mussum nos divertia fazendo uso da bebida alcoólica que, gradativamente, seria objeto de grande preocupação médica e social com o destino dos trabalhadores, por intermédio do controle exercido sobre os seus corpos. Mas falava uma língua bunda, uma língua que não se encontraria nos dicionários ou nos livros. Cômica e erótica, a personagem nos lembrava, a partir da cena, que sempre se pode contar com a bunda para

não ser despejado da própria alegria, energia conectiva e, ao mesmo tempo, destrutiva. Uma língua em que se pode guardar a bunda: também *gays* e experiências sexuais dissidentes eram parodiadas no programa dominical. Com a bunda e com o cu, a semana difícil era mandada à merda.

A performance de Mussum nos remete ao grande interesse forjado por Walter Benjamin em torno das vanguardas estéticas da primeira metade do século XX, que refaziam uma espécie de conexão terna com o presente, por intermédio do pessimismo e da fidelidade à própria época. No ano de 1933, Walter Benjamin (2008) fazia um quadro controverso da estirpe de homens que começaram com pouco, se tornando construtores, já que havia lhes sido legado o pouco que o próprio século lhes oferecia, uma vez que a própria experiência lhes era subtraída. Construtores, sugere Walter Benjamin. “[...] é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 2008, p.114).

111

A amplitude da noção de nova barbárie no pensamento de Benjamin é célebre. A que o pensador judeu alemão, perseguido politicamente, empobrecido economicamente, desqualificado academicamente, estaria se referindo quando diagnosticava uma estirpe de construtores bárbaros que começavam com pouco, impelidos a ir para a frente, implacáveis operadores a partir de uma tábula rasa? Se refere a Descartes, Paul Klee, Bertolt Brecht, Adolf Loos, Paul Scheerbart, quadro amplo, sem dúvida, heterogêneo do início ao fim. Interessa na citação a Paul Scheerbart o fato de que a linguagem de suas personagens, de sua “gente” recuse “[...] qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo.” (BENJAMIN, 2008, p.117). Nomes desumanizados dados às personagens, bem como dos russos do início do século XX que dão aos seus filhos nomes que aludiam à Revolução, como Outubro. Não há nenhuma renovação técnica da língua, nos lembra Benjamin, mas uma mobilização a serviço da transformação da realidade e não da sua descrição.

Os novos bárbaros não se ajustam à barbárie imposta a milhões de seres humanos e a milhões de animais submetidos aos distintos sentidos do projeto da modernidade como contínuo processo de colonização. A barbárie

do projeto nazista não tem correlação com a atitude da nova barbárie que busca construir, apesar de ter herdado muito pouco ou apenas as ruínas de seu próprio tempo. Conduzindo sua performance com poucos recursos, Mussum talvez possuísse mais amplitude como membro de um grupo de samba. No entanto, sua escassez dramática forja uma espécie de duplo em relação aos meninos que moram em Lins de Vasconcelos, os cantores suados que pisam o terreno narrado muitas vezes da Mangueira, a Estação Primeira, por onde trens lotados de gente pobre encharcam a cidade de muitos outros sentidos indiscerníveis. No âmago de sua exploração econômica incansável e reiterada, homens e mulheres quando não são mortos como animais de sangue que se esfria rápido, sacodem o corpo no samba. O sentido de samba como movimento alegre e resistente como investida estética numa nostalgia do passado perdido (e no desejo de um futuro em comum) possuem complexidade que não será devidamente discutida aqui, mas não é possível contornar a magnitude de uma expressão popular que tenderá, gradativamente, no Brasil dos anos 1990 em diante a desandar em imagens da naturalização da eliminação de jovens negros e periféricos. A eliminação de corpos negros coincide com o próprio sentido do projeto da modernidade, com a emergência das práticas coloniais. A morte naturalizada de negros e negras nunca deixou de ser um aspecto daquilo mesmo que nos constitui como nação. No entanto, o projeto biopolítico contemporâneo – que não se realiza sem a execução de uma tanato-política, conectando-se com a própria noção de necropolítica – não oculta mais a evidente eliminação de existências negras, o que se radicalizou nas ineficientes racionalidades desenvolvidas em torno dos problemas que a pandemia de covid-19 colocou para diferentes países e continentes.

Houve uma captura televisiva nos anos de 1973 daquilo que se podia chamar de cultura popular na Itália fascista, o que, guardadas as devidas proporções, pode ser relacionada à deglutição do popular como preconceituoso, grosseiro, violento, racista e, paradoxalmente, vitimista. Sobre uma época que se desfazia diante da magnitude do fascismo, Pasolini (2020) imaginava que a cooptação do elemento popular pelo fascismo se desenhava, também, pela sua inclusão, de forma deteriorada, pela

representação da televisão e da propaganda: “a realidade lança sobre nós um olhar de vitória, intolerável: o veredicto é que aquilo que amamos nos foi tirado para sempre.” (PASOLINI, 2020, p. 181). Aquilo que fora perdido pela geração de Pasolini se fulgura como a lembrança da ternura, da retidão nas relações entre os indivíduos, que no convite reiterado do fascismo, passam a abrir mão de sua liberdade diante da grandeza de um país austero.

No programa de televisão, havia um negro sambista que gostava de se embriagar e um palhaço que imitava com muita desenvoltura o artista Ney Matogrosso ou fazia paródias hilárias de canções de Chico Buarque. O que foi feito dessa junção ingênua e efetiva de performatividades dissidentes de gênero com a malandragem de um homem que bebe reiteradamente? Algumas décadas após o programa popular dos *Trapalhões*, a televisão brasileira foi inflacionada por programas de televisão em que a humilhação do popular, a grosseria com loucos e desavisados se tornaram alguns dos elementos que propiciariam, sem nenhum deslize aparente, a conexão da vítima com seu opressor por intermédio de um governo que não mede esforços para ridicularizar a cultura popular, impondo-lhe o papel de bobo intermitente, além de suicida convicto. Dos gracejos viris e superficialmente violentos dos programas dominicais, alcançamos as franjas de um país que perdeu parte de sua graça.

A graça de Mussum não era capturável como infantilidade, mas docilidade erótica. Escapar pela bunda, pela língua e pelo muco escorregadio que se espalhava pelo corpo em seu *devoir* animal são protótipos de uma forma de fazer política que reconhece nos animais alguns gestos que são fundacionais para uma crítica ao humanismo excludente das elites fascistas e de seus agitadores em diferentes níveis sociais. A obsessão pela falta de vergonha, o apagamento da ternura na relação com os outros e a estigmatização da pobreza como reservatório permanente para usos eleitorais tornou opaca a comicidade de Renato Aragão imitando Ney Matogrosso. Nunca fomos tolerantes, de fato. Um artista no palco está subtraído de seu erotismo, quando nos referimos a ele como uma pessoa. Talvez, por isso, seja pertinente conceber a arte de Mussum como uma espécie de gestualidade mínima, quase inofensiva, uma liminaridade frágil entre os folguedos da infância, a indicação desastrada do nosso preconceito

e também a audácia de uma experiência poética. Por isso, gostaria de defender a arte de Mussum como uma arte de fronteira animal/humana.

Evidentemente que essa fronteira não encontra similitude com a perspectiva da animalização de negros por intermédio de práticas políticas excludentes e violação de direitos. A fronteira animal/humana defendida aqui implica numa politização das diferenças entre as espécies e numa possibilidade de conexão entre atributos considerados inferiores nos animais e a experiência de se forjar humano. A imaginação literária e televisiva no Brasil do século passado estabeleceu uma distinção rígida entre as espécies, o que pode ser objeto de uma inquietação quando se pensa sobre a experiência política das minorias e das populações periféricas. Poder forjar-se em outra política de relacionalidade com os animais se configura como oportunidade de desfazer a condição definitiva da natureza humana. A arte de Mussum, neste sentido, seria uma espécie de performance em que características do peixe preto intensificam a compreensão dos gestos hilários e resistentes da personagem: escorregadia, insubmissa. Contra a injúria da animalização como insulto, a possibilidade de conexão com a força disruptiva de um animal. Walter Benjamin (2013) problematiza a sua conexão com os animais, ao se dirigir às etapas da sua caça às borboletas quando era criança, chegando a defender um limiar de indefinição da natureza do caçador antes de capturar uma borboleta, a caça. Reportando-se à semelhança, o pensador buscava introduzir a discussão sobre a diferença e o limiar estabelecido entre vidas de indivíduos de distintas espécies para pensar a infância como categoria política, nos ajudando a defender a importância política de uma relação não hierárquica entre a humanidade e os animais.

É preciso transmutar a injúria em virtude política. A dissociação dos animais da intervenção sobre o destino da humanidade e da vida é parte da perspectiva fascista e capitalista que procura sugar toda a possibilidade de uso dos corpos animais. Ao mesmo tempo, a objetificação de algumas de nossas características como animais e o desejo de que superemos a proximidade com os animais através de nossa idealizada ontogênese, impede que brincadeira, invenção e conexão sejam levadas em consideração

quando pensamos em definição inacabada de humanidade. Como nos orienta Giorgi (2011),

A morte animal emerge, assim, como um mecanismo essencial, constitutivo de definir, de certo modo, o humano como hierarquia normativa e como superioridade ontológica: para produzir a exceção humana, para produzir o humano como exceção em relação às outras criaturas viventes, um animal, ou o animal, tem de morrer. (GIORGI, 2011, p.201)

Assim, não é aleatório que minorias raciais e sexuais sejam injuriadas na recorrência a atributos animais que as retirariam do escopo do exercício de definição da natureza humana. Para nossa perspectiva, no entanto, só a integração do resto e do animal, por intermédio de uma experiência conectiva que não seja simplesmente utilitarista, poderia recolocar a infinitude da noção de humano, o não definido de uma vez por todas (MASSUMI, 2014). O que isso tem a ver com o muco escorregadio de Mussum?

III. Para finalizar, mas apenas em parte

115

A personagem do palhaço foi tematizada de muitas e variadas formas. A personagem de Mussum foi explorada aqui, como imagem restante de uma época da qual não cansamos de nos separar. A raridade de negros na televisão lhes impunha papéis e ordenações. Mussum traz em sua história diversos aspectos que confirmam o *continuum* entre as relações sociais cotidianas e as políticas de imagem em curso no nosso país e em grande parte do mundo. Asfixia de negro televisionada na destituição de um limiar de suportabilidade, as imagens informativas tornam o totalitarismo cotidiano e consumível, já que memes ou *fake News*, nudez ou assassinato, podemos encontrar de tudo na gestão ininterrupta de nossa perplexidade. Mas, Mussum também traz a festiva citação dos botequins, espaços públicos densos e incontornáveis em nossa sociabilidade brasileira (SIMAS, 2019). Figura de singulares recursos dramáticos, seu maior drama seria não ter podido gargalhar. Para além do que se pode recuperar de Mussum, podemos fazer algo a partir do Mussum, palhaço de gestos irrequietos, da língua bunda e da bunda para sempre. Vivendo a ausência dolorosa do carnaval em 2021, uma rápida espiada na rede mundial de computadores pode fornecer

alguns vestígios do que o palhaço preto nos fez. Aparecer na televisão, ser artista numa época de perseguição explícita às dissidências, terminar com muitos “s” as palavras e tornar uma palavra, legado híbrido da língua.

Tentando não idealizar a personagem, o intuito foi de conseguir destacar a sua arte tênue, sua língua bunda, de um conjunto de dispositivos de gestão de nossa sensibilidade e de nosso desejo. O intuito é de fortalecer possibilidades de leitura em que o aparentemente banal nos auxilie na interpretação do presente. Quando Walter Benjamin sugeriu uma estirpe de homens bárbaros e defendeu a emergência de uma barbárie positiva, não deixou de considerar a situação histórica que vivia visceralmente. Um subsídio para a barbárie positiva é o caráter destrutivo, paradigma fragmentário de uma atitude ética diante da fragilidade da vida e da reiteração da morte e da vitória dos inimigos, que não tem cessado de vencer, como se tornou evidente no Brasil contemporâneo. Meia dúzia de atitudes tênues, de perguntas formuladas, de gargalhada inesperada, de graça virtuosa, de presença corajosa e de enunciações que comunicam apenas o arbitrário e o poético de uma língua podem nos auxiliar a persistir no exercício crítico, recorrendo a improváveis instrumentos.

116

Afirma Walter Benjamin (2014) em uma inesgotável imagem do pensamento: “o caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma atividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior do que qualquer ódio” (BENJAMIN, 2014, p. 97). Ódio ao passado não nos parece a atitude mais certa em relação a necessidade de elaboração política do passado, que ainda é presente e relampeja em momentos de perigo coletivo e pessoal, como indicara Benjamin. Destruir e construir são os dois verbos que sustentam o ethos benjaminiano. Necessidade de ar puro e de espaço livre, para nós, implica em poder narrar o passado, de forma a que ele não se torne um estorvo. Além disso, continua Walter Benjamin (2014)

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas [...] Como vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa. (BENJAMIN, 2014, p.99)

A célebre citação de Walter Benjamin nos auxilia a defender uma espécie de trabalho arqueológico atento à magnitude do presente sobre enunciados históricos, materiais históricos e imagens temporais, como aquelas que concernem à rememoração, como atitude corajosa diante do esquecimento compulsório. Para nós, a rememoração dos dias de domingo em que víamos Mussum na televisão traz acoplada ao programa a expectativa de futuro que se desenhava para nossa geração. Dentro em pouco, viveríamos a abertura política e uma sucessão de movimentos sociais em que raça, ancestralidade e crítica à heteronormatividade seriam temas preciosos. Ainda é possível mobilizar a expectativa de futuro que ainda existe no passado, como sementes germinativas de trabalho ético e estético que ainda precisa ser feito. Um palhaço preto, com um nome artístico que sugeria um caráter escorregadio e em cuja língua imaginava que a bunda podia se chamar *forévis* é uma personagem de estirpe próxima ao anjo da história, a desajeitada personagem conceitual formulada por Benjamin, premeida entre os escombros do passado que sobem aos céus e a tempestade do progresso que a empurra para o futuro. Motivos teológicos e materialistas mobilizaram Benjamin a considerar a salvação como expressão de uma prática rememorativa e curativa. Mussum não era um anjo, mas uma personagem desajeitada, às vezes travestida, às vezes com roupas curtas que não ocultavam o seu corpo. Gargalhar era uma entoação leve, errar o português era a atitude comezinha para milhões de espectadores que, dentro em breve, despertariam em mais um início de semana.

Para mim, o palhaço ensinou a escorregar pela bunda e a insistir na tradução das línguas bunda nos devidos exercícios de coragem, camaradagem, graça, humor e invenção de caminhos por entre as ruínas do presente. Era um produto, mas arrancar Mussum de sua condição de mercadoria é um modo de persistir na energia conectiva da alegria, “[...] um regime concreto de sentimentos” (SODRÉ, 2017, p.225) que não sucumbe à centralidade da razão ocidental quando se busca definir a noção de verdade da ciência experimental como universal. Muniz Sodré (2017) procura defender um *pensar nagô* que não é deficitário quando remetido à racionalidade ocidental expressa no conhecimento científico. Considerando

a importância da narrativa e de um renovado regime ético em relação à tradição, o pensador pode nos ajudar a fechar a discussão proposta aqui, uma vez que se dedica a defender a importância da alegria na definição de *um ethos* resistente, possível a partir de uma leitura das narrativas originárias de povos que foram escravizados.

Para Muniz Sodré (2017) a alegria é a condição de possibilidade do conhecimento que emerge na vida prática, passível de ser relacionada com o conceito de experiência em Walter Benjamin (SODRÉ, 2017, p.225), que é uma base inesgotável da prática de narrar, exercício que mobiliza e integra ouvintes a uma tradição, por intermédio da propagação de histórias que vão se avolumando com a passagem do tempo. Ora, entendemos que essa possibilidade de validação do conhecimento, por intermédio de uma conexão com a narratividade da própria existência, se conecta de forma definitiva com os fragmentos de gestos e palavras utilizados pela personagem Mussum, que garante uma leitura das imagens viabilizadas pela televisão, uma vez que havia nessas imagens um confronto entre injúria e riso, enraizamento do riso na injúria, possibilidade de desfazimento da injúria por intermédio de uma estética singular e de uma maleabilidade do gestual, imprescindível para o enfrentamento do presente e para o estabelecimento de uma relação crítica com a tradição, pelo caráter vivo de projetos inauditos e menosprezados que ainda podem nos ajudar em detrimento da destruição pura e simples da beleza, do requinte e do desejo de forjar novas histórias em conexão com as histórias que foram emudecidas e que, inapelavelmente, concernem a nós, aqueles espectadores dos anos de 1980 que somos aturdidos pela grosseria renitente do fascismo. A complexidade das questões emergentes a partir da aproximação com a personagem em análise no artigo se relaciona, decisivamente, com o sentido histórico do riso. Do que ríamos nos anos de 1980? Do que as próprias personagens hilárias riam? Que lugar a alegria ocupava lá no passado, servindo-nos de orientação possível em relação ao presente, na tentativa de apropriação dos textos grandes e pequenos, quando nos sentimos convocados a insistir na conexão não violenta com a alteridade, submetendo algumas evidências históricas ao crivo do pensamento? Mussum nos ajuda a nos apropriarmos de parte do passado recente, como figura emblemática de um enfrentamento, nunca de uma submissão.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Juliano. *Mussum forevis: samba, mé e Trapalhões*. São Paulo: LeYa, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GIORGI, Gabriel. “A vida imprópria. História de matadouros”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011. p.199-221.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1, 2014.

MIZOGUCHI, Danichi; PASSOS, Eduardo. *Transversais da subjetividade: arte, clínica e política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. São Paulo: Editora 34, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

Vídeos

Mussum armando uma pendureta. Brasil, TV Globo de Televisão, 2007, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NhvnXsCkJ8>. Acesso em: mai. 2021.

Músicas

Almir Baixinho & outros. *Lá no morro*. Originais do Samba, São Paulo, RCA, 1970.

Chico Buarque. *Piruetas*. Os Saltimbancos Trapalhões, São Paulo, Ariola Discos, 1981.

Resumo: A partir da lembrança da participação de Mussum no programa humorístico *Os Trapalhões*, o artigo sugere notas de estudo sobre parte do percurso do ator e sambista, buscando relacionar sua arte tênue ou pequena com a força epistemológica e política da resistência à brutalidade do fascismo, que opera por captura e produção de estereotipia. Recorremos ao pensamento de Walter Benjamin no artigo.

Palavras chave: Mussum; caráter destrutivo; Walter Benjamin; fascismo.

Abstract: Based on the memory of Mussum's participation in the humorous program *Os Trapalhões*, the article suggests study notes on part of the actor and samba player's journey, seeking to relate his tenuous or small art to the epistemological and political strength of resistance to fascism's brutality, which operates by capturing and producing stereotyping. We used Walter Benjamin's thinking in the article.

Key words: Mussum; destructive character; Walter Benjamin; fascism.

Recebido em: 11/05/2021

Aceito em: 06/06/2021