

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Juliana Leal Dorneles

Pelo vigor do palhaço

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Juliana Leal Dorneles

Pelo vigor do palhaço

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Doutora Suely Belinha Rolnik.

SÃO PAULO
2009

Banca Examinadora

Profa. Dra. Suely Rolnik (orientadora)

Prof. Dr. Cassiano Quilici

Profa. Dra. Christine Greiner

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

Prof. Dra. Elisabete V. Dorgam

Profa. Dra. Kátia Maria Kasper
Prof. Dr. Peter Pál Pelbart
(suplentes)

Agradecimentos

À todos os palhaços que assisti, interagi e citei, às Firulichas Luciane Olendski Querubim, Fernanda Lantz Veia Lambida, Michelle Leão Patativa, Ekin Marques Leontina, Melissa Dornelles Roliça, Leo Maciel Leopoldo, André Mubarak; ao meu grande amigo Frederico Galante que se foi para o Pará, Nando Bolognesi Comendador e aos Fantásticos Frenéticos Nereu Afonso da Silva Bonito, Paulo Federal Adão, Vera Abbud Emily, Claudia Zuccherato Zuzu e Emilio Terron; a toda equipe do Mediclown: Felipe Gomes Moreira Calabreza, Milena Miluca, Carina Prestupa Batata, Fabiana Carqueijo Puntchiléia, Danilo Dal Farra Gastão, Marina Ak Walda, Thais Povia Chocolate, Bruna Rodrigues Machado Amora, Douglas Chefinho; aos mestres Jango Edwards, Cristiane Paoli Quito (e toda equipe do antigo Estúdio Nova Dança), Ana Elvira Wuo e Cida Almeida; aos palhaços e equipe do Jogando no Quintal especialmente Márcio Ballas e Fernando Caldeira por ter emprestado os DVDs; à equipe do Sustentáculos Allan Bennati, Álvaro Lages, Camila Graziano, Caju, Lívia Rios, Patrik Aguiar, Marcos Cestari, Ignácio de Antônio, Guilherme Tomé, Ronaldo Cahin,; aos rueiros Mário Filho, Tomás de Aquino, Nathalia Coelho, Bruce Araújo; às amigas Leticia Cestari e sua família que é minha também; à Priscila Jácomo Brigitte, Paula Preiss Jairo, Vanessa Dutra, Fabiana Serroni Perosa, Melissa Panzutti Gema, família Ayala; ao Teatro de Anônimo por organizar os Anjos do Picadeiro, à Luis Carlos Vasconcelos por conceber o Riso da Terra; aos professores do núcleo de subjetividade Suely Rolnik orientadora, Luis Orlandi, Peter Pal Pelbart ; aos colegas (todos – não posso citar todos...): Fabiane Borges, companheira dos finais felizes, Rafael Adaime, esquizoanalista do DVD, Edson Barrus, cão agregador, Mariana Marcassa, Kekei, Flávia, Thais, Bete, Paula Chieffi, Andréa Amparo, Marta Soares... À Tânia Mara Galli Fonseca, onde tudo começou, à Kátia Maria Kasper pela inspirante qualificação, à Claudia Berliner pela escuta, ao Wander Wildner y sus canciones de amor; ao meu pai Érico Dorneles e minha “boadrasta” Carmen Britto, aos meus irmãos que me fazem rir muito, sempre muito engraçados e inteligentes Lívia Leal Dorneles, Luíza e Lucas Dorneles, à minha avó Tita, sempre rápida, e meu avô Didi (in memorian), à minha prima Alessandra Nahra por discutir tudo comigo sempre; à minha mãe pelo apoio incondicional e irrestrito e, claro, por sua explicação da diferença entre um sorvete e um picolé; ao amigo Alessandro Zir que me ajudou a transformar pensamentos em palavras escritas; e finalmente à Fapesp que me concedeu a bolsa para realização deste doutorado.

Resumo

Este trabalho trata da arte do palhaço naquilo em que a arte pode acordar algo de morto no vivo. Trata também do apreço que a cultura contemporânea nutre pelo riso e pelo humorismo no século XXI. Para isso, construímos nosso signo de arte no palhaço com a ajuda da teoria dos signos em Deleuze & Guattari, bem como da observação de espetáculos, cenas e acontecimentos cômicos de palhaços, além da própria experiência da pesquisadora com a linguagem. O humor do palhaço se faz na quebra com as expectativas, na trapaça aos planos de referência e aos planos habituais, e na coragem de se expor ao fracasso e à desilusão. Chegamos à conclusão de que a incorporação cega ao culto do humor de azeite social é uma armadilha para o artista cômico, mas que o vigor do signo de arte e provocação do risível é independente da sociedade humorística.

O riso precisa do caminho de referência, para poder quebrar. Viver sem o plano de referência é a ilusão contemporânea do homem evolutivo, que acha que é possível substituir a vivência do plano de referência pela flexibilidade que não leva nada a sério. Mas para o humorista, até este plano da flexibilidade é digno de piada quando ele se torna um plano de referência. O efeito de um riso de palhaço é tal qual o efeito dos ratos pretos que saltitam dos becos escuros nos filmes de terror, e sua arte é talvez de uma ordem quase acidental.

Este trabalho pretende assim fazer valer o que de vigor tem no palhaço como signo de arte e assim contribuir para as discussões sobre o riso e o humor no contemporâneo, bem como suas implicações clínicas, políticas e estéticas. Apresentamos junto com a tese um DVD com cenas de alguns palhaços citados, que marcam o tipo de reflexão que se confere na tese.

Palavras-chave: palhaço, humor, riso, sociedade humorística, teatro, arte.

Abstract

This study deals with the clown's art inasmuch as art can reawaken something dead in the living. It also deals with the value that contemporary culture nourishes in laughter and humorism in the 21st century. To this purpose, we have developed our sign of art in clown with the help of Deleuze and Guattari's signs' theory; through the observation of clown shows, scenes and comical happenings; as well as through the researcher's own experience of clown's language. Clown's humour happens in the rupture of expectations, in the fraudulent dismissal of plans of reference and routine plans, and in the courage to expose oneself to failure and disillusion. We arrived at the conclusion that the blind incorporation of the cult of humour as an "oil for social interaction" is a trap to the comic artist, but that the vigour or the art's sign and the provocation of the laughable is independent of the humouristic society.

Laughter needs the path of reference in order to break it. Living without a well structured reference plan is the contemporary illusion of the evolutionary men, who thinks that it is possible to substitute the living experience of the reference plan for the flexibility that takes nothing seriously. However, for the humourist, even this plan of flexibility is worth a joke when it becomes a reference plan. The effect of a clown's laughter is similar to the effect of small black rats that jump off dark alleyways in horror films, and the clown's art is perhaps something of an even more accidental order.

This study intends to make valuable what is vigorous in the clown as a sign of art and as such to contribute to the discussion around laughter and humour in contemporary society, as well as looking into its clinical, political and aesthetic implications. Alongside the thesis is a DVD that contains scenes of some of the cited clowns, which punctuate the type of reflection used in this thesis.

Key-words: clown, humour, laughter, humouristic society, theatre, art.

Sumário

Prólogo -----	8
Apresentação -----	11
PARTE 1: O SIGNO PALHAÇO -----	18
Capítulo 1: Palhaço, jogo e estilos cômicos diversos -----	21
1.1. Jogo e estado de jogo -----	22
1.2. Ser/ estar bobo -----	25
1.2.1. Observando o campo -----	27
1.2.2. <i>The boy with the blue hat</i> -----	30
1.2.3. E... -----	31
Capítulo 2: Elementos técnico-estilísticos -----	33
2.1. Qualidade de mediação, fracasso e crueldade -----	33
2.2. Quebra da quarta parede e escuta dos acasos -----	47
2.3. Triangulação -----	50
2.4. Tempo e erro -----	51
Capítulo 3: Problemas e conflitos -----	55
3.1. O palhaço e a sinceridade -----	55
3.2. Criaturas de entres -----	58
3.3. Desarmonia -----	59
3.4. Palhaço e improvisador -----	61
3.5. Tortadas -----	62
3.6. Homens, cachorros e inversões -----	64
3.7. Elisabeth The Queen, crítica especializada -----	66
3.8. O choro no travesseiro -----	67
3.9. Palhaço? Não, psiquiatra. Psiquiatra? Não, palhaço -----	69
PARTE 2: SOBRE O RISO E O HUMOR -----	72
Capítulo 1: O riso em questão -----	73
Capítulo 2: Humor -----	82
Capítulo 3: Signos do humor no palhaço -----	87
CONCLUSÃO -----	95
GLOSSÁRIO DE PALAVRAS -----	100
Tese de palhaça -----	104
Referências bibliográficas -----	112

Prólogo

G.D. – O fundo da arte, com efeito, é uma espécie de alegria, sendo mesmo este o propósito da arte. Não se pode ter uma obra trágica, pois há necessariamente uma alegria em criar: a arte é forçosamente uma libertação que leva tudo a explodir, começando pelo trágico. Não, não há criação triste, há sempre uma *vis comica*. Nietzsche dizia: “o herói trágico é alegre”.¹

Conheci a arte do palhaço através de oficinas ministradas por pessoas de teatro. Na época, esta prática era vista como uma linguagem cênica, como um treinamento para o ator e também como uma possibilidade de ser um palhaço. O que aprendi com os mestres no Brasil tem suas raízes na escola de Jacques Lecoq (FRA), que nos anos 1960 trouxe o clown² como método de formação de atores. Minha primeira mestra, Ana Elvira Wuo, aprendeu as oficinas com Luis Otávio Burnier (fundador do grupo LUME/Campinas), que estudou com Lecoq e Phillippe Gaulier em Paris nos anos 1980.

Colocada diante da história dessa prática e de sua incorporação antropofágica pelos artistas de teatro brasileiros, aprendi que o caminho do palhaço não era um simples vestir o nariz vermelho. Havia rituais, aquecimento, técnicas e muito trabalho para se chegar no “estado” – aquele em que o palhaço produz a palhaçada. Além da técnica, que variava de jogos a treinamentos físicos, éramos colocados em relações hierárquicas com o mestre, com os colegas, com objetos, etc. E havia ainda o passado, digamos arquetípico, da figura do palhaço: a inadequação cômica, o louco, a criança.

¹ Deleuze, Gilles. *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.174.

² Clown ou palhaço. Essa nomenclatura já foi exaustivamente trabalhada por pesquisadores como Federico Fellini (1986), Mario Bolognesi (2003), Luis Otávio Burnier (1994), Kátia Kasper (2004), dentre muitos outros. A distinção clássica dos termos se refere a clown como o artista do teatro e *music hall* e o palhaço como o artista do circo e da rua. Outra distinção possível é pela etimologia das palavras: o termo clown vem da comédia anglo-saxã que satirizava os *clods*: rústicos do interior desadaptados à cidade grande; já palhaço vem de *pagliaccio*, termo italiano para designar um personagem cuja roupa era recheada com a mesma palha (*paglia*) que recheava colchões. No Brasil prefere-se utilizar a palavra palhaço porque é a palavra portuguesa para o mesmo ofício. Nesta tese usaremos os dois termos seguindo uma via intuitiva e de sonoridade da frase escrita – que ora fica melhor com um clown, ora com um palhaço.

No ano de 2001 iniciei o Mestrado para pensar o palhaço no contexto da cultura contemporânea. Nessa dissertação se esboçam princípios de uma crítica dessa arte, cujo material de pesquisa no Brasil era bastante escasso.

Foi quando participei do *Riso da Terra*, festival internacional organizado por Luis Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu, em João Pessoa/PB. O contato com artistas palhaços estrangeiros, mais velhos e experientes, fez um *looping* na minha cabeça. Simplesmente tudo o que eu pensava se modificou. Não havia mais teatro, atores, palhaços, circo, performers... Havia única e exclusivamente palhaços se relacionando com o vivo e o não vivo no momento em que os vivos e os não vivos se apresentavam como vivos ou não vivos. Era como se só houvesse palhaços, não mais pessoas, e como se tudo se tornasse clownesco. Sentar à mesa era uma aventura. Os palhaços aconteciam a todo momento, em cenas que não eram mais cenas, mas o jeito de eles serem. E eu me perguntava: isso ainda são pessoas? Quando havia uma dupla de palhaços juntos, a piada ampliava, o tempo expandia. Lembro de um dia em que eu estava comendo um sanduíche e os palhaços Jango Edwards e Peter Ercolano vieram sentar-se comigo. Eles já chegaram com aquela cara de deboche. Peter pediu fogo para acender o cigarro. Jango lhe deu uma pedra. Um falava italiano, o outro inglês. Não precisavam de mais nada, eles se divertiam um com o outro, independentemente da língua.

Eu era tomada por piadas e, cada vez que ria, alguma coisa se ampliava em mim, entendia algo mais sobre mim. Eu demorava para entender as *blagues*... eu simplesmente acreditava. Eu olhava para aqueles palhaços enormes e eles me apresentavam uma careta, ou um pé, ou uma barriga, ou uma colher no olho e o outro emendava alguma coisa. Eu assistia e, de repente, lá estava eu propondo alguma coisa, eles riam e o meu gesto virava jogo, mesmo que tivesse sido apenas uma tentativa de comunicação. Era uma outra possibilidade de estar na relação que se apresentava, sem explicações, sem contratos, sem informações prévias, sem carteira de identidade que precedesse cada um no encontro. Era só estar ali e jogar. Talvez a única condição fosse esta: para jogar, é preciso estar nu. É um jogo limpo, em que você não finge sua intenção. Até os mais canastrões tinham um lugar no jogo, sem que se fingisse que o fingimento deles não estava acontecendo. E cada pessoa de repente tinha um lugar que ela nunca soubera que tinha, o lugar de seu palhaço

naquela relação. Me apaixonei por esse lugar. Estar era a coisa mais alegre que eu já tinha experimentado na vida.

Foi assim que comecei.

Apresentação

Apresento-me. É um dia ensolarado e estamos visitando uma senhora de mais ou menos 90 anos. Junto com ela tem mais outras visitas no quarto. Puntchiléia, curiosa, sai logo perguntando se ela conhece aquele monte de gente ali. É óbvio que ela conhece, mas por educação, por simpatia, ou por achar que a palhaça pudesse mesmo estar estranhando a presença dos outros, a senhora sorri e responde que sim. São seus filhos e netos. *E o marido?* – pergunta a palhaça notando que faltava alguém na família. “Morreu.” Diz, com a maior naturalidade do mundo. Que gafe, eu engulo seco... Mas a Puntchiléia sai com essa: *É, isso acontece*. A senhora dá risada: “É mesmo, não é?” Começa todo mundo a rir. É um momento esquisito para mim, porque a conversa das duas fica engraçada e eu me sinto trapaceada no meu sentimento de que fora uma gafe. Agora, quem está fora de lugar ali sou eu e é como se estivessem rindo de mim porque eu era a única entre eles que não sabia que a morte acontecia, sendo que essa era a obviedade das obviedades... Isto é engraçado e parto para compartilhar com eles.³

Eu queria saber tudo sobre palhaços. Como pode tanta naturalidade diante de tanto imprevisto? Que riso é esse que é tão engraçado, divertido, leve e, ao mesmo tempo, sensível e inseguro? Eu sentia o engraçado, mas queria mais. Eu queria não só ser palhaça, queria dominar a arte da emoção e da cumplicidade, além de fazer as pessoas gargalharem e me amarem.

Comecei a me misturar, um exercício de escutar encontros com palhaços; assistir suas cenas e situações cômicas, teatrais ou não, protagonizadas por atores, palhaços ou não, ao vivo ou relatadas por terceiros, confiáveis ou não, no período de 2000 a 2009. É por isto que esta tese não se trata de um exercício de análise técnica, tampouco se trata de uma compilação de *gags** de palhaços. Esta tese é um trabalho do pensar em relação ao

³ Episódio que ocorreu em uma visita aos pacientes adultos do Hospital Alvorada de Moema, aproximadamente em meados de maio de 2007. As palhaças eram as Dras. Puntchiléia e Valentina (eu), do projeto Mediclown (Santo André).

* Ver glossário.

que me parece único na arte do palhaço. Mas este único do palhaço não veio sozinho, veio com suas condições de produção no contemporâneo, os lugares possíveis onde ele se manifesta, a preferência por determinados tipos de humor, a pedagogia, as estrelas de ontem e de hoje, suas relações com a sociedade e seu vício em fazer rir.

Desde que me apaixonei por palhaços, foram muitos encontros e questionamentos. Como organizar uma tese que comportasse tudo isto? Optamos assim por dividir o trabalho em duas partes, tendo como guia a problematização sobre dois campos: 1) o palhaço como signo⁴ e sua arte; e 2) o riso e o humor tratados sob uma problemática contemporânea. Como parte do trabalho, fizemos um DVD⁵ com cenas que nos inspiraram e continuam a nos inspirar. E, como forma de referenciar alguns conceitos, fizemos também um glossário de palavras que se encontra em anexo. Por fim, temos a parte da tese de palhaça, que é melhor olhar do que explicar.

Como guloseima atrativa do pensamento, temos o gosto pela filosofia deleuzeana e uma forte inspiração por Nietzsche, embora raramente o citemos no texto por conta da complexidade de sua filosofia, que exigiria que nos dedicássemos muito mais a seus trabalhos do que pudemos de fato fazê-lo neste período.

Palhaços, o que são? Quais signos eles tem que manipular para serem palhaços; e ao mesmo tempo, quais signos artísticos se abrem no movimento deles como signos, e que quebram os hábitos, nos quebram as pernas, nos derrubam as certezas? E antes de tudo, que afetos eles mobilizaram em nós a ponto de dedicarmos uma tese à sua figura?

O palhaço se faz numa constelação sígnica de riso, afetos, olhares, gestos, corpos, vozes, arrotos, rebeldias, inocências, teatros, circos, danças, andares, velocidades, desconstruções, trapaças. Trata-se de um artista se constituindo enquanto signo palhaço, e, sendo palhaço, precisa lançar mão de vários saberes a fim de sê-lo, tais como a porosidade a um estado de apenas ser, a potência cômico-simpática, habilidades dramatúrgicas e

⁴ A noção de signos que trabalhamos é a de Deleuze & Guattari (1980) especialmente nas obras Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil platôs volume 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p.62; bem como em Deleuze, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

⁵ As cenas presentes no DVD foram filmadas pela pesquisadora e/ou cedidas pelos artistas. Algumas cenas do DVD estão descritas na tese e fazem referência ao número do vídeo no DVD; outras cenas no DVD não estão citadas na tese, mas como são clássicos, resolvemos colocá-las; por fim, outras cenas são citadas na tese mas não temos os respectivos vídeos. Sendo assim, DVD e tese podem ser assistidos juntos ou separadamente.

circenses, presença de espírito e visão de mundo. E há que convidar o público a ter uma experiência consigo, experiência de via dupla, na contra-face teatro vida. O palhaço quebra a quarta parede⁶ – a separação clássica entre atores e espectadores –, trazendo o plano situacional do presente. Nesta desconstrução dos planos de referência que ele mesmo constrói ou onde ele se apóia, mesmo que momentaneamente, ele se torna tanto um signo que se refere a um personagem (o palhaço), quanto um signo artístico (que junta o passado num estilo presente, abrindo um mundo por vir).

Muitas coisas a ele se impõem durante esta viagem. Ele está sempre na escuta dos planos de referência outros que porventura se apresentem na sua jornada cênico-relacional. A piada vem desta experiência da escuta de tais planos onde ele pode vir a transitar em formatos de dança teatro objetos circo casa comida embalagens animais⁷ (assim mesmo, sem separação, nunca trata de tornar-se, mas sim de inspirar-se sem com isso perder aquilo de ainda pequeno que torna a coisa o que ela é).

Só existe palhaço no momento da palhaçada, o que implica este signo numa dependência da cena de desconstrução. Sendo que a desconstrução pode ser tanto forjada na cena de teatro quanto acontecer no âmbito das relações cotidianas. É nos palhaços de palco que referenciamos esta tese por conta de sua visibilidade e por conta também de que quando o artista abre o palco para a improvisação, este implica uma arena de surpresas e

⁶ A “quebra da quarta parede” é quando se dá o rompimento da parede imaginária que separa atores e público, com um comentário ou um olhar direto do ator para o público – o que coloca o público em relação direta com a encenação e por vezes participando mesmo dela.

⁷ Ao escrever esta frase não pude deixar de lembrar de uma cena que sempre volta à minha cabeça. Vou descrevê-la aqui por essa insistência, mas também porque um palhaço me disse: “me cite na sua tese, senão ninguém vai lembrar de mim.” (e eu acreditei). Esta cena foi vista num dos “Midnight clowns”, com Cláudio Carneiro, Domingos Montagner e pernas: “O homem gato” - *O Incrível Homem Gato é apresentado pela primeira vez ao público brasileiro. Trata-se da história de um bebê que após um terrível acidente de carro, foi arremessado a uma longa distância, caindo no quintal de uma família de deficientes visuais. Estes, por sua vez, o confundem com um dos filhotes da gata da família e deixam o bebê aos cuidados da Chaninha, que o cria como um gato.* Fonte: <http://blog.doutoresdaalegria.org.br/2009/05/05/quando-voces-achavam-que-eles-tinham-sucumbido/>

A bizarrice da história, somada à sobriedade da narração de Domingos, bem como a presença do homem gato formado na frente por Cláudio Carneiro e pernas de Tatiana Thomé (que não aparece), causam um estranhamento que demanda certa atenção. Tudo é estranho: o corpo do homem gato em si, parado, a narração, os testes que Domingos lhe aplica e aos quais o homem gato é indiferente... Até que o narrador conta como homem gato é uma criatura muito higiênica e eis que o homem gato entende e esboça uma reação: se lambe... começa pelas mãos, até que abre as pernas e faz a higiene entre elas. Detalhe: fica evidente que as pernas não são do Cláudio, sendo assim presenciamos uma cena de sexo oral ao vivo (mesmo que por cima da roupa de gato). É chocante e divertido! Causa um estranhamento de fato. Todo mundo ri e nossos sentidos estão bagunçados, como posteriormente comenta a crítica especializada Elisabeth The Queen: “Eu acho que você está é gozando da nossa cara!” O próprio Cláudio disse outra vez: “Eu não sou um palhaço, eu sou um cientista do humor”.

de provas de vida e morte. Pode ser cruel encarar o público apenas com alguns signos do palhaço postos em relação, frágeis às vezes. Mas é deste risco que o palhaço gosta; e como veremos, é neste risco do instável que se engendram muitas de nossas especulações. O palhaço inverte o medo da cena, assim como inverte os modos como as coisas vem sendo pensadas: não é mais um palhaço que quer ocupar a cena, são os que vêem a cena que querem ver um palhaço em cena.

O palhaço bagunça tanto os signos corriqueiros de determinação e referências que quase se estabelece como um outro signo do próprio humano. Levado às últimas conseqüências, se constitui como um estilo de vida que se sobrepõe ao homem que outrora ele era. Alguns deles dizem ter se tornado palhaços com a experiência na palhaçaria profissional; o que é instigante, já que boa parte deles também diz que todos nós já nascemos palhaços, sendo que tornar-se palhaço é acordar (para sempre) essa “naturalidade” infantil que a educação e a socialização debilitaram. É impressionante como nossa ânsia por permanência se atualiza em toda parte, até no signo trapaceiro do palhaço.

Esta visão da indistinção entre vida cotidiana e performática está presente em boa parte dos palhaços da geração de 1930-1950. Já a geração posterior, chamada de *nouveaux clown*⁸, aprendeu que palhaço não se faz, mas se é, e admira os palhaços que são. Grande parte prefere colocar graus de entrega entre a cena e a vida, distanciando-se de qualquer tipo de ordem para o próprio palhaço e misturando os campos da palhaçaria e do ator. Pode-se ver, sim, a manifestação do palhaço “na vida”, no sentido de terem comportamentos e temperamentos extravagantes. O que é também discutível, visto que basta chegar perto de alguém para ver o quão diferente e extravagante a pessoa pode ser.

Independente do ser ou não ser, trabalhada num grau elevado, a potência cômica de alguém, seja numa improvisação, seja num espetáculo marcado, é uma habilidade relacionada às tecnologias humanas de escuta, sensibilidade, presença, caricatura cômica.

⁸ *Nouveaux clown* é um termo que se refere a um movimento de artistas cômicos contemporâneos que saíram do picadeiro tradicional do circo de lona, especialmente nos anos 60, e foram fazer suas *gags* em espaços diferentes como teatros e *music halls*. É correlato do movimento do novo circo, um circo simplificado com mais mobilidade. Um grande precursor de todos os novos clowns foi o palhaço suíço Grock (1880 – 1954).

Enfim, talvez só bem velhinhos possamos pensar se nos tornamos clowns ou não e se isto é permanente ou não. Quanto a nós, acreditamos em palhaços. E temos uma adoração tanto por aquilo que ele provoca como ilusão identitária (sustentada pelo estilo de cada artista), quanto pelo movimento do devir palhaço.

Nesta tese, na maioria dos casos citados, optamos por cenas onde há o vislumbre do momento em que se faz o palhaço diante da situação, mais do que uma fixação deste ser sendo no modelo palhaço. Não nos interessa dizer se o ser em cena, usando nariz vermelho ou não, é ou não é palhaço, mas sim o momento em que ele se faz palhaço. Este momento é quando ele percebe a piada e extravasa nela o seu ser.

Vejamos esta cena (vídeo 13) do espetáculo “Jogando no quintal”⁹: João Grandão¹⁰, que é o juiz e está apresentando o jogo, senta no colo de um homem grande (“pessoa puff”, como ele diz). Pergunta o nome do sujeito, o sujeito responde *Elton*. João Grandão: *Elton? João* (apontando para si mesmo). E logo, dando-se conta do trocadilho: *Elton John* (como que traduzindo seu nome para o público estrangeiro). Neste momento a banda toca *Sacrifice*, hit do músico Elton John. Aqui nos encanta ver uma pessoa sendo.

É o que nos permite o raciocínio sobre a justaposição de planos de referência que permeiam a tese como um todo. Momentos em que as fronteiras se perdem, porém sem serem determinantes de um plano de referência ou outro. São justaposições de mundos, ou elementos que se mantêm na suspensão do sentido, numa espécie de rompimento simpático com a conciliação, não prevendo uma saída apaziguadora porém também não desistindo da conversa. É um espaço de suspensão do pensar. Veremos isto na maioria dos exemplos do capítulo 2 da parte 1.

Por isso nos interessamos pelos acidentes de percurso, os mal entendidos, os acontecimentos que não se rendem ao nosso planejamento. Uma sensibilidade para estes acidentes que parte para um pensar esta arte do humor. Do que se pensava e do que surpreende este pensar como em um acidente que faz rachar o plano referencial. Mas não

⁹ *Jogando no Quintal* é um espetáculo de improvisação de palhaços criado pelos artistas Márcio Ballas e César Gouveia no ano de 2002. Consiste numa disputa de improvisação entre dois times de palhaços, apresentada como um jogo por um juiz também palhaço.

¹⁰ João Grandão é o palhaço do palhaço/improvisador Marcio Ballas. A cena descrita ocorre durante o espetáculo *Jogando no Quintal*, improvisação de palhaços, no dia 28 de junho de 2008, no Teatro Santa Cruz em São Paulo.

rachar para trocar de lugar. Com o humor, continuamos na mesma direção, só que uma direção que incorpora esses acidentes no seu grau máximo de dilaceramento desta direção. O humor contemporâneo do palhaço nos oferece uma opção não excludente, mas que ao mesmo tempo desafia o foco no nosso plano de referência. Esse outro da alteridade máxima é inapreensível pelo meu aparelho pensador. E aí estamos diante de uma potência.

Eis que adentramos na segunda parte do trabalho, que significa estudar o riso e o humor percebendo seus requintes ao longo da história. Isto permite que contextualizemos certa absolutização e tendência à entrega *kamikaze* às formas do cômico no contemporâneo. Não é porque tratamos de palhaço que perderemos o pé no gosto de uma época. E o gosto de nossa época é pelo humor. É, portanto, preciso olhar esse gosto a fim de não cair na apologia do palhaço. É sim, uma armadilha falar de palhaços numa época que ama o risível. Esperamos que este distanciamento histórico redima um pouco, bem como contextualize, o nosso apreço pelo palhaço e que sustente nossa defesa de seu campo artístico rebelde.

Por último, ao escrever percebo uma vontade minha de brincar com o texto. Por ser o foco do texto, e na medida mesma em que o texto dele não se desvia, o humor provoca aqui um desvio do próprio texto. É preciso investigar outras formas de sentir o erro ou as coisas que não dão certo. Quando se desiste de achar os erros do sistema, esse sistema abandona certa ameaça e passa a ser, inacreditavelmente, visto, o que é uma outra questão instigante visto que estamos sempre vendo tudo. O que é que se passa aqui? – poderia um palhaço tranqüilamente perguntar. Ao não receber nenhuma resposta, ele mesmo responde: *Ah, isso acontece*. Sim, se morre.

O palhaço, como um estudioso das possibilidades de as coisas não darem certo, faz seus motivos cômicos girarem em torno das dificuldades de fazer uma coisa simples que seja. É a vida a dizer: me olhe de novo, e de novo e de novo. Um trabalho de se distrair dos hábitos? Um trabalho sobre indigestões?

E agora, como tudo isto se encontra com a psicologia clínica? Encontra-se com uma clínica que não suporta o apaziguamento das diferenças e a vida domesticada nas formas aceitáveis de sua manifestação. Uma clínica do por vir no seu sentido ético estético político: de escuta de mundos por vir, de busca por uma experiência do morto vivo,

indigesto, insalubre e constantemente louco por ser uma presa das referências, digressões, interpretações, determinações; uma clínica de homens sensíveis aos signos artísticos. Eis que o palhaço vem arrotar os planos de referência. O palhaço arrotar a arte, a arte arrotar o cômico, o cômico arrotar o palhaço, o palhaço arrotar um militante. É o método das associações mirabolantes. Cada um desses, quando perde o elevador, arrotar. Não os ignoremos, pois.

PARTE 1

O Signo Palhaço

Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu eu mesmo e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?

(Guimarães Rosa/ Pirlimpsiquice)

Nesta parte trataremos sobre o que é um palhaço. Objetivamente, não podemos dizer o que é um palhaço. Um palhaço não é um objeto parado do qual possamos inferir características. Entretanto, como um ser em movimento, ele realiza signos, e é a partir desta emissão de signos que o reconhecemos. Trata-se de uma natureza particular de signos, são signos estéticos, da ordem das afetações sensíveis. Portanto, para dizermos o signo palhaço, recorreremos aos exemplos da nossa experiência; sendo assim, o terceiro capítulo estará cheio destes exemplos. Não pretendemos aqui formar um conceito de palhaço, mas sim percebê-lo como cascata de signos deliciosos que capturam nosso olhar. Até porque signos artísticos segundo Deleuze são de uma qualidade superior aos demais por serem totalmente espirituais – é um signo espiritual que remete a outro espiritual – sem precisar passar pelo signo material. Inferiremos alguns pontos-chaves no palhaço a partir destes signos que nos arrebatam, mas que porém nos capturaram a partir de sua vinculação com palhaços concretos.

Signos se impõem imediatamente pela aparência das coisas e implicam nada mais do que este mero aparecer e sua remissão a um outro signo. Em geral, as associações são mais ou menos óbvias ou se não óbvias em seu conteúdo, são associações referenciadas num determinado mundo em permanente processo de continuar permanente.

O próprio ser que emana signos é um signo. O signo, como mera aparência, emana, no limite, a síntese das menores possibilidades de identificação desde o primeiro reconhecimento da coisa como signo aparente. É uma fagulha, um gesto, um piscar de olhos, que aglutina numa velocidade infinita todos os signos relacionados com aquele mero aparecer. O que captura um olhar e o alucina é dependente da aparência. Entretanto não é qualquer aparência, é uma aparência que é uma síntese de todos os palhaços que já houve no mundo, e que se realiza naquele corpo, naquele gesto, ou naquele olhar. Algo se coagula ali e captura nosso olhar. Mas nunca deixa de ser uma mera aparência que designamos como palhaço. Estamos num território que é plano de movimento, de aparecer signo e de aglutinar signos, portanto, demanda certo exercício intensivo do sensível*, como refere Suely Rolnik.

* Ver glossário.

Por isso é complicado, pois uma mesma aparência pode ser a aglutinação dos signos ou não. O que diferencia? Aqui tentamos ver onde se dá o signo palhaço independente das associações com os signos óbvios do nariz vermelho, das roupas largas e do circo.

O palhaço é um signo “careta”, que se constitui dentro de um plano de significâncias, mas se realiza enquanto identificação palhaço a partir do momento em que ele constrói um signo artístico numa cena e posteriormente destitui este signo diante de nós que até então embarcávamos na sua construção. Esta é uma explicação possível para a identificação de um palhaço; mas ao mesmo tempo, ele é um trapaceiro do plano onde o referenciamos. É quando Leo Bassi¹¹ critica o poder dos políticos e diz que acredita no poder da arte e a platéia formada em sua maioria por artistas acha incrível e aplaude e o palhaço muito delicadamente começa a manipular um singelo par de meias em cima de um piano fazendo uma linda dança; e o público chora de emoção. Mas logo em seguida a música pára, ele se senta desolado e ri: “pois é, mas isso não muda nada!” Segundo Deleuze e Guattari, dentro deste território fixado do próprio signo, há as trapaças:

Há uma trapaça fundamental no sistema. Saltar de um círculo a outro, deslocar sempre a cena, representá-la em outra parte, é a operação histórica do trapaceiro, como sujeito, que responde à operação paranóica do déspota instalado em seu centro de significância.¹²

E, como trapaceiro por excelência, só conseguimos ver o palhaço num plano de constituição sígnica e de dissolução desta constituição, desafiando os lugares e as referências que trazemos para as coisas, seja isto feito antes ou depois da performance.

¹¹ Espetáculo *La Revelación*, apresentado em São Paulo no teatro Sérgio Cardoso, em agosto de 2007.

¹² Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil Platôs Volume 2*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.64.

Capítulo 1 – Palhaço, jogo e estilos cômicos diversos

Dizem que de todas as proezas circenses, a proeza de dizer o que é o palhaço é a mais difícil¹³. A arte é sempre uma armadilha para aqueles que tentam demarcar seus territórios. Palhaço não é só uma questão de roupas largas e nariz vermelho, é uma questão de estilo de cada artista em confronto com questões como presença, persona cômica, visão de mundo, habilidades, cena, jogo, relação com o público e riso.

Citaremos alguns dos princípios do palhaço listados no *website* do palhaço Avner, the eccentric¹⁴ (Avner no DVD: vídeos 14 e 15):

- . *A função do palhaço é a de fazer o público sentir emoções e respirar.*
- . *Não diga ou mostre ao público o que pensar, fazer ou sentir.*
- . *Não diga ou mostre aos seus parceiros o que pensar, fazer ou sentir. Não aponte.*
- . *O que você pensa a respeito da sua performance é o que conta, não se ela é realmente boa ou ruim.*
- . *O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe.*
- . *Usar mímica para criar fantasia, não para recriar a realidade.*
- . *Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação.*
- . *É essencial ser interessado, não interessante.*
- . *O palhaço entra no palco para fazer um trabalho, não para provocar risos. Se houver risos, eles serão interrupções com as quais deverá lidar.*

Para Avner, ser palhaço não é só fazer rir, mas compartilhar uma experiência com o público. Qualificamos esta experiência como cômica, mas para Avner o riso da platéia é

¹³ Esta comparação entre palhaço e habilidades circenses aparece em uma citação de um artista circense, num texto que li há muito tempo e cuja referência infelizmente não consegui reencontrar. Optei por deixá-la aqui, mesmo sem saber a fonte, por se tratar de uma comparação pertinente que ilustra essa dificuldade e a insere na própria lona do circo – local onde se gesta a popularização do palhaço moderno.

¹⁴ www.avnertheeccentric.com – no *site* há 16 princípios, aqui listamos apenas os que nos interessam diretamente.

uma interrupção no jogo do palhaço, com a qual ele tem que lidar... O jogo do palhaço é um jogo de um ser acontecendo. A cena é um acontecendo sem deixar de ser cena.

Em menção ao trabalho do mestre de comédia italiana Nani Colombaioni¹⁵, Márcio Libar, coloca algo que o mestre lhe disse durante uma temporada de ensaios:

Olha, o público do palhaço é o mundo. (...) Se vocês estiverem preocupados com o riso e ele não acontecer, vocês vão se desesperar, acelerar e até mesmo apelar para conseguirem. Porém, se vocês forem bravos, tiverem convicção no tempo de vocês, pode ser que ainda assim vocês não ouçam uma risada, mas em compensação eles aplaudirão vocês de pé por 20 minutos. Então o que eu quero dizer é que o mais importante não é o riso. O mais importante é a arte. A arte do palhaço é que importa.¹⁶

A arte do palhaço é a de fazer rir em um encontro entre o artista e o público, lembrando que nem sempre rir significa gargalhar, pode ser apenas um leve sorriso, ou o que ainda nos aproxima do estado de graça. O efeito seria um estado de diversão, uma alegria engraçada, uma cumplicidade nos enganos, uma comunicação direta, permeada pelo estado de jogo que se compartilha. Mas qual é o jogo que é determinado por um sistema, mas aberto para as múltiplas possibilidades de acasos que porventura aconteçam no lançar os dados? Qual jogo é um sistema de regras e é também o próprio movimento do lançar os dados? Qual o jogo que pode prescindir das regras sem que por isso pare de ser um jogo entre os jogadores?

1.1. Jogo e estado de jogo

Pensem neste jogo acontecido em uma oficina de palhaço¹⁷: a coordenadora Quito colocou quatro sapatos no espaço, delimitando a área de um quadrado. Ela pediu que cinco pessoas fossem ao espaço e explicou: “Cada pessoa se posiciona em uma ponta

¹⁵ No DVD consta uma cena criada por Nani Colombaioni e executada por seu filho Leris Colombaioni na noite de gala do Anjos do Picadeiro 6. (Vídeo 3)

¹⁶ Libar, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008, p.140, 141. Esta é uma citação atribuída a Nani Colombaioni, um dos mestres com quem Márcio estudou ao longo de sua pesquisa como palhaço. O autor ainda adverte no livro que as citações referidas a Nani presentes não são a reprodução fiel das falas do mestre, pois passaram pelos filtros de sua compreensão e do tempo.

¹⁷ Este exercício foi realizado na oficina de palhaço ministrada por Cristiane Paoli Quito no estúdio Nova Dança, em São Paulo, em janeiro de 2004.

do quadrado. A quinta fica no meio e o objetivo é que a pessoa do meio pegue um lugar em uma das pontas. As pessoas que estão nas pontas precisam trocar de lugar, mas não querem perder um lugar na ponta do quadrado, ou seja, devem fazer o do meio de ‘bobinho.’ O jogo estava indo bem, animado para quem assistia. Torcíamos, etc. Mas então duas pessoas chegaram juntas numa das pontas e aquela indefinição não permitia estabelecer a quem pertenceria o lugar. Não quiseram recorrer à autoridade para decidir e uma delas se deu conta do sapato: nossa, onde tem sapato é o lugar do ganhador. Pegou o sapato e foi com ele ao centro do quadrado, deslocando o desenho inicial do jogo. Os outros jogadores, imediatamente e sem precisar de palavras, entenderam essa ação e continuaram o jogo agora estabelecendo que, onde estivesse o sapato, estaria o lugar do ganhador do lugar, sem se importar que fosse na periferia ou qualquer lugar daquele espaço. Então quem inicialmente trocava de lugar, passou a trocar os sapatos, não precisando mais se deslocar do seu espaço, bastando para isso que o sapato circulasse. Só que ao lançar os sapatos, alguns jogadores não conseguiam pegar, e outros pegavam, e teve um momento que vários sapatos foram lançados para o mesmo, que ficou sozinho com todos os sapatos e, conseqüentemente, com todas as pontas do quadrado. Agora não era mais um que queria um lugar, mas todos os outros que queriam um lugar, invertendo a regra inicial do jogo porém sem destituir o plano do jogo. Então todos os jogadores foram para este centro de sapatos e cada um pegou um sapato. O que ficou sem sapato foi empurrado para fora do aglomerado. Mas então alguém achou que era mais divertido estar fora do aglomerado do que dentro dele e passou seu sapato para este que estava fora.

Foi assim que se deu um jogo muito bacana, que se fazia não no seguimento das regras estipuladas, mas no que acontecia diante de cada regra que mudava por puro entendimento entre os jogadores. Cada regra permitia uma série de estados, emoções e sensações aos jogadores, e ver isto acontecendo era mais interessante do que vê-los cumprindo as regras do jogo. A regra foi subsumida por um jogo próprio que apareceu na relação dos jogadores. Não era o mesmo que iniciara, mas era um jogo assumido por todos e que funcionava, sendo prazeroso tanto para quem jogava quanto para quem assistia. Um jogo que serve de âncora para que outros venham em seu lugar.

Deleuze dedica um capítulo de seu livro *Lógica do sentido* para elucidar o conceito de “jogo ideal”. No jogo de resultados, há ganhadores e perdedores que reconhecem a

autoridade do funcionamento das regras, e é em função delas que se joga o jogo. Já o jogo ideal seria o lance dos dados, o próprio lançar os dados, atividade de estar em jogo. Não são os resultados que interessam, mas o lançar. O jogo de arte dos atores é muito mais prazeroso quando se faz sem se importar com os resultados, onde cada lance leva a outro, que leva a outras emoções e a outras regras. É um fluxo de estar em jogo onde uma manifestação provoca outra e outra e outra.

As sentenças são transições entre um lançar e outro, como na filosofia dos estóicos citada por Deleuze: nunca se é morto, sempre se é morrendo... O plano dos devires, sempre uma transição onde o ser se dá em função de suas relações.

Este é o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo.¹⁸

Neste tipo de jogo, o jogador também é passagem. Não comporta o gesto autoral das causas conseqüências. O jogador está para a continuidade e fruição do jogo; um jogo que só se realiza enquanto experiência do pensamento e enquanto experiência artística. Tudo o que se passa é, mais do que uma brincadeira, *para* a brincadeira e no interior de uma experiência de brincadeira.

Isso pode se dar tanto no exercício para o ator quanto em um show (espetáculos de improvisação, por exemplo). Na improvisação, todas as cenas são jogos com um sistema de regras, mas cuja dramaturgia é improvisada na hora. São exemplos os *matches*, *catchs* e outros formatos de improvisação como os praticados em São Paulo pelas companhias Jogando no Quintal e Cia Barbixas de humor. Esta última realiza um jogo chamado *Cenas Improváveis*, onde os jogadores se revezam criando cenas sobre, por exemplo, “piores momentos para cair a bolsa”.

É o jogador/ artista na deriva pelo território da criatividade, da inspiração pela palavra, deriva pelo mote do tema, do jogo, do respiro do colega, da referência suscitada. Qualquer acontecimento que se atualize na hora, seja no plano mental do jogador, seja no

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.63.

plano das concretudes materiais presentes no teatro, pode ser uma entrada na aventura que é esse jogar com as possibilidades de sentido.

... o humorista sabe que a vida é um fluxo contínuo e todas as formas de lógica – Pirandello as chama de ‘maquininhas infernais’ – são tentativas inúteis de deter esse fluxo. A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são: máscaras. Por isso, o pensamento do homem, quando humorista, ‘gira como uma mosca na garrafa’, procura apreender todos os lados da realidade, exercitando ao máximo, e levando ao limite, a sua percepção e o seu sentimento do contrário.¹⁹

No jogo aberto para a criação nos fluxos, ocorrem muitas coisas cômicas. É o ator se surpreendendo com sua própria reação que não é mais a reação de um personagem fixo, mas de um ser diante das circunstâncias de um jogo que ele mesmo vai criando no decorrer da cena, nas surpresas com os parceiros e consigo mesmo, na velocidade das reações espontâneas e, especialmente, na desconstrução ou justaposição de universos onde os artistas estão supostamente apoiados. Estado de jogo: uma brincadeira levada a sério, ou um sério trabalhado como brincadeira. Um limite do pensar.

1.2. Ser/ estar bobo –

Quando iniciei meus treinos como palhaça, percebia que havia um estado onde uma espécie de sintonia com a “bobagem criativa” era acionada. Este estado passou a ser o que eu considerava o estado de produção da boa palhaçada. Não era como se a palhaçada viesse naturalmente, era preciso que se produzisse um contexto inclusive corporal de onde ela emergiria. Assim, pensava eu, o artista que acessava este estado na iniciação poderia acessá-lo mais facilmente no decorrer do processo (caso resolvesse seguir a carreira de palhaço) e poderia inclusive ser tomado cotidianamente por esse estado de produção da bobagem, passando a vivê-lo como hábito na própria vida. Se tornar palhaço seria o trânsito cada vez mais fluido entre o território da vida normal e o território do bobo, podendo-se jogar ora num dos lados, ora no outro, tendendo a sair do território habitual e a

¹⁹ Saliba, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p.27.

invadi-lo com o estado do palhaço, o qual se tornaria soberano sobre todos os outros estados desse humano.

Este ser ou não ser carrega uma espécie de pregação enfática do *ser* palhaço sob todos os aspectos da vida, como um estágio mais evoluído do artista. Não colocaremos o palhaço como super herói, e tampouco colocaremos valor em sua realização como estilo de vida. Como já apontamos na apresentação, nos interessam efeitos de uma experiência *de e com* o palhaço. O efeito do trabalho com o palhaço, bem como as opções estilísticas dos artistas nos interessam, e não a pureza de seu espírito.

Palhaçar implica variar estados nos encontros. A variação é, aqui, condição de uma experiência cômica não assimilável pelo plano de referência. A condição é que o plano de referência do palhaço também possa ser furado – por um outro palhaçar. Mas, obviamente, querer paralisar a impermanência faz seu caráter impermanente se perder. Enquanto estado, enquanto efeito, cada palhaço vai instalar um universo cômico particular, que o leva tanto a ser extremamente fechado em sua cena quanto a se jogar em uma improvisação livre, ambos com o mesmo efeito de deslocamento do plano de referência. Ou seja, não se pode fugir de ser um palhaço como condição de que se efetive a variação dos planos de referência. O que é uma armadilha, pois temos que achar sim uma ponta de referência no artista que se materialize e permita que o reconheçamos como um palhaço. Não é qualquer coisa engraçada que faz um palhaço, mas o palhaço implica um estado que vive a possibilidade da variação.

Neste tipo de arte da bobagem²⁰, a experiência humana com a comicidade é própria de um ser que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da ação cômica. Este aspecto é, de fato, algo inerente à condição humana. O homem é, na perspectiva antropológica, descentralizado: ao mesmo tempo em que é corpo, é também percepção sobre este corpo. O homem faz a ação e se vê durante a ação, tem consciência do que faz. Esta especificidade é também o que diferencia homens de animais pois os animais não são autoconscientes, são centralizados. Conforme Peter Berger²¹, a experiência cômica é a de

²⁰ “A arte da bobagem” é o termo utilizado para definir a arte do palhaço cunhado por Ângela de Castro, palhaça brasileira radicada em Londres, que criou o *Why not Institute* e ministra workshops em diversos países.

²¹ Berger, Peter. *Redeeming laughter*. Berlin/New York: de Gruyter, 1997.

um riso que ocorre num homem que é, além de objeto da graça, também o sujeito que se vê no momento da graça.

1.2.1. Observando o campo

Há palhaços no teatro e há linguagem teatral clownesca. Isto quer dizer que há cenas que um palhaço produz (no teatro ou na vida), e há um exercício de produção de um palhaço (workshop), que pode ser tanto um treinamento de ator quanto um exercício de ser, dependendo de como a pessoa se relacionar com ele. Estas distinções nos dão a pensar o palhaço tanto como um exercício de si quanto como um extravasamento das pulsões cômicas da pessoa em um signo palhaço. Há pessoas que não acham que o palhaço seja um ramo da atividade humana, mas sim um estilo de vida.

Existe palhaço fora da cena? E, se existe, ele é um bobo ou ele faz um personagem bobo? O ator que faz um palhaço é um palhaço? Aqui precisamos compreender a distinção entre o que é ser palhaço como identidade e o que é ser palhaço como signo. E depois a distinção entre ser pessoa e ser uma pessoa trabalhada pelo exercício do palhaço.

Nando Bolognesi coloca que o palhaço pertence à grande família dos bobos²² e há um certo consenso de que o palhaço é um inapto, um errante. É o mesmo Nando que nos oferece outra definição: “Ser palhaço é ter talento para seus fracassos.”²³ É um ser em situação cômica, e é muito importante que tenha uma comicidade própria independente da piada. É o que Woody Allen refere como comicidade do personagem. Não é a piada que é boa, é o personagem que é engraçado:

Existe um outro tipo de diálogo, que é fantástico e mais difícil, que é o diálogo de personagem, em que não existe piada nenhuma, mas o diálogo é escrito de forma a ser representado de um jeito engraçado, por um ator engraçado. Então, evidentemente, se você lê um roteiro do Bob Hope, está cheio de piadas. Um cara pode fazer as piadas, outro também pode fazer – o Hope faz melhor, mas

²² “Grande família de bobos” é como Luis Fernando Bolognesi (Nando), o palhaço Comendador Nelson, define uma categoria mais geral onde se incluíam várias figuras cômicas, inaptos, tontos, errantes, bufões, palhaços, excêntricos.

²³ Nando Bolognesi (Palhaço Comendador Nelson). Frase publicada em matéria *Rindo de si mesmo*. Jornal Folha de São Paulo, 04 de janeiro de 2008.

qualquer pessoa pode falar aquilo, são piadas. Enquanto – simplificando muito, é claro –, se você está escrevendo um esquete para a série *Honeymooners*, do Jackie Gleason, e ele diz “*Eu vou te dizer onde a coisa está*”, não tem desfecho nenhum; o que é engraçado é *o cara*. Se você disser essas falas, elas não querem dizer nada. Mas como é o Gleason falando, ficam engraçadas, porque são graça de personagem.²⁴

O palhaço mistura uma bobice “natural” com uma bobice “artística”²⁵... Mas em geral quase todo ser humano tem algum tipo de bobice natural. Alguns tem consciência de sua bobice natural, outros não, e precisam ser pontuados a fim de virarem artistas. O bobo artista cria a cena para o bobo natural do personagem. Mas também é possível que o artista seja um bobo natural. Isto aparece quando ele realmente faz alguma coisa muito idiota (uma cena super estranha, por exemplo, que ele – e só ele – adora). É o artista que, diante de várias evidências em oposição a si, continua pensando que sua lógica está correta. Se isto vira cena, temos um artista.

Por vezes o cômico vem de uma crença do personagem no seu próprio jogo, que cria uma inadequação com as outras referências da cena. É Carlitos que, no filme *Tempos Modernos*, sai apertando os botões da blusa de uma mulher; gesto de puro automatismo de seu trabalho de apertar ininterruptamente botões em uma fábrica. Carlitos, mesmo sendo um personagem de Charles Chaplin, tem uma inadequação “natural” que se manifesta nas cenas criadas para ele. Já Charles Chaplin seria o palhaço por trás do personagem, um palhaço que cria as cenas daquele personagem bobo.

Nos *nouveaux clowns*, geração posterior à entrada do palhaço no campo teatral, é mais comum encontrarmos piadas que se auto referenciam, ou seja, de um palhaço tanto inapto quanto comentarista de sua própria inépcia. O palhaço contemporâneo atua num tipo cômico que não é tão ingênuo quanto à sua própria inadequação. Isso nos leva a pensar uma metamorfose deste fazer, que se adequa ao gosto contemporâneo e que não leva nada muito a sério (nem a sua inépcia).²⁶

²⁴ Lax, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.145 e 146.

²⁵ Nas cortes medievais havia claramente os bobos animais (anões, deformados, deficientes, pigmeus, anômalos de toda espécie) que se prestavam à diversão dos palacianos por conta justamente destes aspectos físicos; e os bobos artistas, profissionais do entretenimento que eram valorizados como profissionais do ofício. (Towsen, John H. *Clowns*. New York: Hawtorn, 1973.)

²⁶ Faremos esta discussão na parte 2.

O palhaço é *também* este espectador que se diverte consigo mesmo no momento em que produz a piada. Isto significa indicar caminhos precisos e, ao terminar um momento cômico, sinalizar, com uma piscadela, que aquilo não passou de uma brincadeira. É um cômico trabalhado com certa objetividade e que, por vezes, não deixa espaço nem para que o espectador só ria quando achar engraçado. É um tipo de condução útil quando o espectador precisa de uma ajuda para achar as coisas engraçadas.

Mas é bom lembrar que não existem regras sobre como tem que ser o humor do palhaço, se auto referenciado ou não. Uma auto ridicularização pode ser muito engraçada, além de andar a favor da criação da cena, mas também pode ser forçado e chato. As relações do artista com esta figura estão ligadas ao estilo pessoal de cada um, e como se sente mais confortável ao fazer os outros rirem.

Cada artista tem uma idéia do que seja um palhaço e, depois, de como é o “seu” palhaço pessoal. Como cada pessoa tem uma potência cômica, nem sempre a exploração dessa potência vai de encontro ao palhaço tradicional. Para Steve Lindsay: “o palhaço é um poeta que é também um orangotango”²⁷.

A consciência do quanto o palhaço é um tonto idiota, quando o ator em cena assume que está “jogando” o palhaço, a nosso ver não desmerece nem sua tosquice na cena nem tampouco o palhaço que este ator é em sua vida. Ter autoconsciência não entra, para ele, como uma justificativa e desculpa pelas ações malucas que ele protagoniza. Mas justamente por ele ser um bobo, ele se orgulha do quão bobo pode ser.

Esta autoconsciência humorística permite que o fazer do humorista se amplie em variações livres sobre temas, brincando. Por exemplo, numa de suas cenas, a palhaça Laura Hertz²⁸ (vídeo 16) arranca um tufo de pelos da cabeça e, desconsolada, vai percebendo que o tufo pode fazer variar imagens a partir do momento em que o coloca sobre partes de seu dos dedos. Tufo de pelos nas axilas, depois no peito, a mão bate no peito e gira no ar: lutador/ King Kong; tufo de pêlo na virilha, a outra mão faz o “V” paz e amor, depois fuma um baseado: hippie. Esta experiência com os símbolos cômicos é uma

²⁷ Citado por Towsen, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn, 1973.

²⁸ Laura Hertz é palhaça e mímica norte americana que atualmente reside em Paris. www.laurahertz.com. A cena descrita acima aconteceu durante a apresentação de Laura no Riso da Terra, festival internacional de palhaços produzido em João Pessoa/PB, em dezembro de 2001.

espécie de síntese dos planos de referência com os quais se brinca, como coloca Saliba²⁹: “o estereótipo é uma espécie de prêt-à-porter do humorismo, que, por sua vez, se alimenta desta sua intrínseca vocação de juntar fragmentos do passado e concentrá-los naquele instante rápido e fugidío da anedota.”

1.2.2. *The boy with the blue hat*

Era dezembro, verão. Nordeste. Palhaços do mundo inteiro se reuniam em João Pessoa/PB a fim de participar de um mega evento e não menos pretensioso em seu nome: *Riso da Terra*. Luis Carlos Vasconcelos tinha uma visionária vocação para líder de seitas. O riso ali se configurava como o avatar de um mundo mais justo, sendo os palhaços a categoria de vivente capaz de ensinar o resto dos mortais a rir. Todos os participantes do festival embarcaram neste sonho de duas semanas. Foi um pouco irreal, mas foi lindo.

Era dia e tinha sol, o céu muito azul se via pela janela do quarto. Jango³⁰ usava uma camiseta branca e um boné azul. Eu o entrevistava sobre ser palhaço e outros temas de interesse comum. O palhaço nos olhava com aquele olho azul, aquele boné azul, e aquilo tudo foi ficando tão azul, a compreensão ficou azul, mais azul do que eu podia ver o azul, e era tanto azul que eu fiquei azul e chorei. O azul foi se diluindo e vimos o palhaço ancorando a nossa entrega naquele monte de coisa azul que não se dissolvia nem com riso nem com lágrimas. Estávamos diante de algo em que não se podia confiar para a entrega, mas que não se podia negar à entrega e, mesmo em pânico, aquele era o azul mais entregue que já houvera e desejávamos ardentemente que existisse. Era essa mistura paradoxal entre o pânico e o encantamento que nos arrebatava. E o palhaço era um signo armadilha, com um azul que ele manipulava com tal eficiência que mesmo nos revelando sua natureza teatral, não podíamos deixar de ir. E ele prosseguia: “talk to the boy with the blue hat...” E caminhava pelo quarto como um garotinho com a cara mais meiga do mundo: “Why don`t you like the boy with the blue hat? ... Talk to the boy with the blue hat. ... Don`t you like the boy with the blue hat?”

²⁹ Saliba, Elias Tomé. Op. Cit. p.16.

³⁰ Jango aparece no DVD. Imagens de seu show no Riso da Terra (vídeo 17).

Tudo que queríamos era que houvesse, de fato, um “boy with the blue hat”. Estávamos diante de um palhaço... Num ímpeto de resistência tentei tirar-lhe o boné azul, mas ele se esquivou e eu continuei prisioneira. Parecia que sabia o quanto aquele boné azul era fundamental. Não consegui ficar irritada e passei a falar com o “boy with the blue hat”. Finalmente um outro palhaço chegou e Jango tirou o boné, nos libertando. Saímos do quarto correndo. Tudo bem aquilo ser a coisa mais adorável que já tínhamos visto, mas a semana estava recém começando.

1.2.3. E...

O signo palhaço não depende de um palco, basta que o sujeito manipule sabiamente os signos do palhaço e o traga para o plano da vida. É um signo que tem certa materialidade encarnada em um sujeito, mas que ao mesmo tempo tem sua materialidade estendida a um território de jogo paradoxal – forrado ora de pânico ora de encantamento, que o torna um signo artístico.

A lógica cômica é inseparável de um rosto e de um corpo e não precisa de palco nem de cena. É o signo que produz a própria cena no momento da relação. É o caso de Jango Edwards, inseparável de si e acreditando de forma violenta nesta habilidade. Ele diz: *I don't have a job. This is a lifestyle. I drink clown, I shower clown, I fuck clown, I live clown*³¹. Vendo-o, não temos como duvidar.

Este mundo clown é algo absolutamente presente na vida de muitos palhaços, loucos e excêntricos, em graus de expressão variados. Este mundo clown insiste pela existência dos signos de palhaço, cômicos, cúmplices, simpáticos. Depende muito de o quanto cada um está aberto para esta captura, embora o ser capturado por um signo dependa o mínimo de um querer.

Os efeitos, entretanto, são a própria existência de um palhaço. A antevisão de um palhaço é inseparável desta experiência “real” de um espectador diante dele. Antevisão

³¹ Entrevistei Jango em dezembro de 2001 no momento de sua vinda ao Brasil para participar do festival Riso da Terra em João Pessoa/PB.

que ocorre no lapso, na quebra do tempo, na não linearidade de seu raciocínio, no riso desbragado da ruptura com o esperado... ou num boné azul.

O signo do palhaço só se realiza porque ele faz acontecer aquele universo num lapso de tempo e espaço. A qualidade fugidia e impermanente deste mundo não significa uma ausência de plano de referência em cada palhaço. Os signos pessoais de palhaço (que como veremos podem coincidir com seu ponto de demência) se apóiam num estado de diversão intensiva, sem o qual não temos mais palhaço.

É por isto também que o exercício do artista na palhaçaria não é uma tentativa da realização de uma alegria permanente, embora o mais comum, ao se ver palhaços, seja identificá-los como a realização da utopia risível do mundo. E isto seguramente é uma armadilha para o signo que nos arrebatam justamente por fazem aparecer sua brincadeira incessante com os planos de referência.

Passaremos agora aos elementos estilísticos da linguagem teatral clownesca, onde se por um lado, o estilo aqui seja indispensável, por outro, criá-lo significa enfrentar uma codificação que vai das escolas clássicas aos *nouveaux clowns*. Há elementos técnicos neste fazer (e na linguagem que lhe é própria) que são seguidos pela maioria dos palhaços. É sobre tais elementos técnicos que agora nos debruçaremos.

Capítulo 2 – Elementos técnico-estilísticos

2.1. Qualidade de mediação, fracasso e crueldade

O palhaço nunca ri sozinho, está sempre em relação. Sua visão cômica do mundo lhe dá condições de compartilhar seu plano de referência com os demais; neste sentido, o palhaço precisa ser um mediador entre seu plano de referência cômico, o plano de referência genérico da platéia, o plano de referência de algum sujeito específico que porventura venha a brincar com ele e, também, o plano de referência que ele atribui aos objetos com os quais contracena. É Avner the eccentric³², que no espetáculo *Exceptions to gravity* (vídeo 14) joga com uma flor de pano que teima em contrariá-lo. O jogo é todo feito nesta contradição do que o palhaço quer da flor e o que a flor literalmente faz que é diferente do que o palhaço esperava. Neste mesmo vídeo, Avner aponta a indiferença da platéia ao seu equilibrismo de uma rosa sobre o nariz (o público não aplaude tão enfaticamente quanto o faz quando ele executa outros tipos de equilibrismos – porque será? A platéia não gosta da poesia?).

Algo similar propõe outro palhaço, Moshe Cohen (vídeo 2) ao comentar as reações da platéia, que ri quando ele supostamente se machuca em cena e é indiferente às suas ações mais poéticas. Para pontuar essas reações da platéia, o palhaço precisa se expor aos comentários do público, assim como enfrentar essas reações com um tipo de atitude que é frágil o suficiente para que o público sintam que possa reagir, e ao mesmo tempo forte o suficiente para se colocar perante essa reação.

Trazemos o conceito de mediação porque não se trata de uma lógica própria geral do palhaço, nem tampouco uma lógica particular de cada palhaço (embora isto exista e seja aqui relativa ao plano de referência deste). Qualidade de mediação é o conceito

³² Avner costumava se apresentar de nariz vermelho, fazendo o mesmo show que faz a 30 anos. Enquanto se apresentava de nariz vermelho, a imprensa americana não parava de dizer que seu show era de clown. Um dia, quando havia apenas amigos na platéia, apresentou-se sem o nariz, e constatou que nenhum de seus amigos percebeu que ele não estava usando o nariz. Desde então passou a não utilizar mais o nariz e a imprensa americana passou a chamá-lo de excêntrico. (Fala de Avner durante uma aula-aberta no VII festival Anjos do Picadeiro, dezembro de 2008)

relacional do palhaço, ligado a como ele interage na cena com tudo o que se passa. A mediação é uma postura que o palhaço tem diante da relação, no jogo que se torna piada.

Um dos aprendizados mais importantes para um palhaço é sobre a qualidade de sua presença. O palhaço argentino Chacovachi³³ (vídeos 8 e 9) coloca sobre a questão do ofício que:

O palhaço tem três momentos: primeiro você aprende uma técnica, a reunir o público por exemplo, a formar uma roda. Aprende a fazer rir, a gerar impacto e a rodar um bom chapéu. Você aprende o ofício, e isso leva uns dez anos. Depois, sobre o ofício, você coloca seu pensamento, sua filosofia, sua estética, seu aprimoramento técnico, sua assinatura. Você vira artista e isso demora mais uns dez anos. Depois que você domina tanto a arte quanto o ofício, pode ser que você consiga comover, e se você consegue comover, adquire um grau de maestria.³⁴

Mesmo que a princípio Chacovachi pareça apontar uma cronologia no aprendizado do palhaço, compreendemos que estes três momentos são distintos e independentes, podendo acontecer em tempos diferentes para cada artista. A importância desta citação aqui se refere à percepção de um artista sobre a relação do palhaço com o público e como esta afetação pode ser trabalhada.

Há um aprendizado sobre o estar e o emocionar, o ser querido, a sedução, a habilidade. A maestria do emocionar é quando o palhaço consegue cúmplices para seu estado de abertura para o acaso, na escuta fina para o que diverte a si e ao outro. É no aprendizado de comunicar-se com o público que se pode ver a mediação do palhaço.

Faremos agora um parêntese nesta questão e conversaremos com Deleuze e Beckett (no ensaio intitulado Proust³⁵) sobre o charme, a demência, o hábito e a arte, a fim de aprofundar algumas intuições que aqui se esboçam.

³³ Chacovachi, ou Chaco, o palhaço terceiro-mundista, é palhaço há mais de 20 anos. Iniciou sua carreira em Buenos Aires, Argentina. Seu palco é a rua, onde desempenha forte crítica social. Além de viajar pelo mundo com seus espetáculos, também fundou o Circo Vachi em Buenos Aires, central de espetáculos e formação de artistas circenses.

³⁴ Este fragmento corresponde a uma conversa (entrevista) com Chacovachi feita por Márcio Libar durante o V Anjos do picadeiro (dezembro de 2006). Está citado no livro de Libar: Libar, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008, p. 202. Também consta no *website* oficial de Chacovachi: www.chacovachi.com.ar

³⁵ Beckett, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Deleuze escreve:

As pessoas só têm charme em sua loucura, eis o que é difícil de ser entendido. O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão. Não que elas desmorerem, pois são pessoas que não desmoram. Mas, se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não se pode amá-la. Não pode amá-la. É aquele lado em que a pessoa está completamente... Aliás, todos nós somos um pouco dementes. Se não se captar o ponto de demência de alguém... Ele pode assustar, mas, quanto a mim, fico feliz de constatar que o ponto de demência de alguém é a fonte de seu charme.³⁶

Deleuze tem, em sua filosofia, um apreço por este ponto de demência e o articula com o amor. Uma qualidade especial de demência que não é abandono de si ou desmoronamento.

A demência é onde a pessoa se perde do seu estado habitual. É ali, na demência, onde há algo que a pessoa desconhece, que reside a força que lhe dá continuidade – uma continuidade necessária, pois ela é a aventura sem a qual não há criação. Sendo assim, a demência é condição para a arte. A experiência de despedida do hábito é o sofrimento; e é necessário romper o hábito para adentrar na experiência do sofrimento – o que de algum modo, implica em estar demente.

A quebra do hábito leva a signos que não tem rebite material, apenas espiritual (porque quando quebramos o hábito, encontramos sensações que compõe a experiência do sujeito que não encontraram matérias para se exprimir)... Também aqui Deleuze aponta a superioridade dos signos da arte sobre os demais signos inferidos na obra de Proust; para ele, o signo artístico não passa por outros signos materiais e se realiza enquanto signo espiritual. Daí que os signos da arte só podem ser realizados enquanto ideal abstrato.

O charme viria de um contato estreito da pessoa com esse território, e não da negação que foge desse território por temer sua desestrutura. E essa aventura, embora

³⁶ *Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com Claire Parnet, filmadas por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord.

Deleuze se maravilhe com ela, nem sempre é confortável para quem nela se empenha. Mas este é o trabalho do artista.

Nosso desafio neste pequeno parênteses será ligar esta colocação – que parece à primeira vista uma ode à demência –, com o pensamento de Beckett. Quando este último cita Proust: *Só se ama o que não se possui, só se ama o que nos leva a perseguir o inacessível*³⁷, podemos aproximar esse tipo de amor àquele a que se refere Deleuze.

A demência do outro não é algo acessível, justamente por ser o ponto onde o outro se perde. E, justamente por isso, tem uma inacessibilidade preservada. Mas aqui já falamos de uma outra ordem de signos – os signos amorosos. E estes signos amorosos não são espirituais (e portanto não são artísticos) pois ainda se conectam com a matéria do outro (precisam do outro por quem se está apaixonado).

O mundo do apaixonado é o mundo daquele que se surpreende com o amado, pois o amado é material, físico, e dotado de concretude, ao mesmo tempo, esse signo material não satisfaz o espírito, ele trai os mundos que o espírito e o hábito lhe atribuem, ele é um signo mentiroso, abrindo assim, uma aventura por domesticar esse mundo que se abre sem que nunca se possa chegar nele. É esta também uma porta para o real ideal (que poderia existir para Beckett e Proust nos estados de epifania artística ou êxtases místicos – mas quem sabe também não poderia se realizar pelo amor para Deleuze).

Então Beckett diz: *O amor; ele insiste, só pode coexistir com um estado de insatisfação, seja ele nascido do ciúme ou de seu predecessor – o desejo.*³⁸

Segundo Deleuze,

O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado. É por essa razão que é tão comum nos apaixonarmos por mulheres que não são do nosso "mundo", nem mesmo do nosso tipo. Por isso, também as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a

³⁷ Beckett. Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.53.

³⁸ *Ibidem*, p.58.

paisagens que conhecemos tanto a ponto de desejarmos vê-las refletidas nos olhos de uma mulher, mas que se refletem, então, de um ponto de vista tão misterioso que constituem para nós como que países inacessíveis, desconhecidos: Albertina envolve, incorpora, amalgama "a praia e a impetuosidade das ondas". Como poderíamos ter acesso a uma paisagem que não é mais aquela que vemos, mas, ao contrário, aquela em que somos vistos?³⁹

Livrar-se da insatisfação não é a questão para nenhum destes autores. Livrar-se dela reduziria o ser amado ao hábito, a algo previsível, e trancaria para sempre a possibilidade de amor, pois não haveria mais o contato com a imaterialidade de meu próprio universo espiritual que este signo convoca (a paisagem em que somos vistos).

Para Beckett⁴⁰ (no ensaio sobre *Proust*) o desejo se esgueira no movimento do outro que trai os hábitos onde as coisas nos são reconhecíveis. Tampouco é porque me falta algo que eu desejo o outro, mas porque o outro se positiva, existe, como força que trai o meu hábito, assim me levando para paisagens desconhecidas de mim mesmo. Deleuze também concordaria com isso, pois o desejo aqui está apoiado na traição do hábito, e não em uma falta estrutural que me faz perseguir o outro.

É este um estado de instabilidade, de fragilidade existencial, porque não se ancora mais no hábito. Não que ele seja incompleto, pois não é também uma questão de completude. O desejo é esta busca de signos para algo que não tem signo material e que só acontece pelo trabalho de espiritualização da matéria. É pelo desejo que se move, tragicamente, o gesto de criação. Desejo, em Proust, de realizar esse mundo de um ideal espiritual. Por isso a arte encarna esse desejo e tanto mais é vigorosa quanto consegue ligar signos espirituais a outros signos espirituais, em uma conversa entre signos que não remetem a nada que seja conhecido da matéria. Mesmo que a arte se encarne em uma matéria, seus signos nos remetem a outros universos paralelos à composição material, e que portanto destituem a matéria de sua forma material. Os signos de arte vão além do material pois impingem à matéria uma natureza espiritual. Não que o espiritual viesse à priori da matéria e o artista só tivesse que encarná-la na matéria, mas o espiritual surge mesmo no trabalho com a matéria e é a ela imanente*. O espiritual do signo se realiza

³⁹ Deleuze, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 57.

⁴⁰ Beckett, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

* Ver glossário: imanência.

enquanto espiritualização da matéria, onde ela não se torna mais o que ela é, mas um signo espiritual que prescinde da matéria enquanto sua opção concreta realista material.

O ponto de demência é onde não existe ancoragem possível do meu hábito, sendo assim, uma porta para o contato com as aglutinações de afetos que não tiveram signos materiais possíveis para se ligar e que portanto permanecem em um estado bruto de remissão à essência da sensação. Mas essa demência ou loucura, onde o outro se perde, é o ponto em que Deleuze consegue amar o outro, e só por conta deste movimento que é um se perder sem desmoronar. O amor reside na tentativa inútil de decifrar um mundo indecifrável, e que precisa se manter indecifrável para ser amado. Quando Deleuze percebe esse ponto de ser do outro, é aí que ele se instiga, como se antes disso não houvesse ponto possível para o amor. *É preciso que se perca...*

Entretanto, quando Beckett fala das memórias involuntárias de Proust, é quase uma impossibilidade não se arriscar por essa matéria. Esse bloco de memória pura que cristalizou num período e que não foi domesticado pelo hábito, que resta pura no tempo da primeira experiência. Há sempre muito mais modos de experiência com a matéria do mundo do que o hábito possa monitorar.

A obrigação fundamental do hábito, em torno da qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O sofrimento representa a omissão desse dever, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa seu cumprimento adequado. O pêndulo oscila entre esses dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística –, e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e aprumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos.⁴¹

O hábito seria o que persiste para nós como possibilidade insistente de olhar o mundo. Mas não há apenas isso, há esses blocos de memória pura que por vezes irrompem e tomam a vida do sujeito, de forma que ele já não pode se ver como o mesmo frente ao mesmo objeto/registro que anteriormente só lhe convocava o hábito.

⁴¹ Ibidem, p.27 e 28.

Sem essa perda do hábito a experiência se torna inócua para a criação, pois a criação reside na tentativa insolúvel de abordar esse paradoxo que ocorre quando num dado momento aquilo que é hábito deixa de sê-lo e irrompem os blocos de memória puros. Sem essa experiência não haveria arte, sendo ela sua própria condição. Aliás, não haveria conteúdo fora de uma experiência de desabituação com os registros usuais, onde disparam os mundos inabituais, o estado de sofrimento que nos liga com o real segundo Beckett.

É essa experiência de sofrimento que nos pode colocar em ligação com a essência, e aqui entenderemos a essência no sentido que Deleuze dá ao termo:

Proust se refere muitas vezes à necessidade que pesa sobre ele: sempre alguma coisa lhe lembra ou lhe faz imaginar outra. Mas, qualquer que seja a importância desse processo de analogia na arte, ele não é sua fórmula mais profunda. Enquanto descobrirmos o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito. Ao contrário, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte. Essências ou idéias são o que revela cada signo da pequena frase de Vinteuil; é o que dá à frase sua existência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou a encarnam mais do que a compõem. Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual.⁴²

Porque não se pode amar nada que não venha deste ponto onde o hábito se torna frágil, onde se está perdido. É o desastre de Baudelaire. É um limite, um limiar de delírio, de um estado onde não se está mais em si da forma habitual mas também não se está em outro. Ponto em que se está apenas em movimento. A doença do hábito é sua maneira de manter sempre o mesmo.

Para Deleuze a quebra do hábito parece (só parece) ser menos tensa. Pois aparentemente, conforme seu pensamento, é louvável a quebra do hábito. Essa quebra seria mais habitual do que se possa imaginar visto que, se este hábito nada mais é que uma síntese de fluxos em um signo identificável, por isto mesmo os fluxos uma hora ou outra irão pedir passagem. O mecanismo não tem como excluir os outros fluxos que estão todo o tempo o atravessando. E se há fluxos indo e vindo todo o tempo, o grande trabalho do

⁴² Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 38 e 39.

homem seria escutá-los e deixá-los ir e vir, afirmar os que vem, e vivê-los em sua intensidade de memória involuntária, pois a memória involuntária viria carregada pelos fluxos, de outra ordem e natureza que os habituais, mas ainda assim, fluxos. Para Deleuze talvez não haja hábito tal como concebe Beckett. Só linhas, fluxos, tracejados nas relações.

Para Deleuze, a própria essência se dá no entre, no vir a ser (de vir), ou seja, eu estou sendo enquanto ferido; eu estou sendo enquanto passo protetor solar. Se há escolhas, elas são pela afirmação de um dos fluxos, mas não cristalizam nunca nele a ponto de vinculá-lo a um hábito. Entretanto o sujeito não está perdido no seu mundo de relações, ao Deus dará dos fluxos que irrompem e sobre os quais ele não tem o menor controle. Há ainda como que um ponto estável que pode observar os fluxos, como faz Deleuze quando observa o ponto em que a pessoa se perde. Há uma atenção para os fluxos mais intensos, as linhas e intensidade que pedem passagem. Se Proust é arrebatado pelas memórias involuntárias e escreve deste lugar que traiu seu hábito, Deleuze não compreende que as memórias involuntárias traíam um hábito, pois não há, por assim dizer, um hábito seguro. E se ele é inseguro por princípio e natureza, o mecanismo de identificação e assimilação das experiências sob seu crivo não passa de ilusão, estando muito longe da verdade do espírito e da arte, e por isso, nem merecendo sua consideração. O único ato de criação possível é a passagem dos devires e das memórias involuntárias. Elas podem até amedrontar, mas são justamente o que deve passar.

Quem não tem a força de matar a realidade não tem a força de criá-la, escreve Francesco de Sanctis.⁴³

Privado por natureza da faculdade cognitiva e por sua educação de qualquer contato com as leis da dinâmica, uma breve inscrição imortaliza seu sentimento. A criatura de hábitos dá as costas àquele objeto que nem à força poderá corresponder a um ou outro de seus preconceitos intelectuais, que resiste às proposições de seu esquadrão de sínteses, organizado pelo Hábito segundo princípios de economia de energia.⁴⁴

O hábito é o que nos faz ser só o que somos e, ao mesmo tempo, é aquilo que precisamos proteger da consciência que não pode reconhecê-lo como mero hábito, sob pena de desmoronamento do que supomos ser.

⁴³ Cf. Beckett, S. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.84

⁴⁴ Beckett, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 23

Para complicar mais um pouco, encontramos o seguinte enigma que Clarice Lispector propôs ao jornalista e escritor José Castello durante um de seus encontros: Olhando um senhor velho, Clarice Lispector pergunta a José Castello: “*Porque aquele velho é velho?*” Ele diz: “*Porque deve ter seus setenta anos*”. Eis que Clarice o orienta, conforme ele descreve:

Ela ri pela primeira vez. E me corrige: ‘Você ainda se preocupa com números. Assim não pode mesmo escrever.’ Fico esperando a resposta à pergunta que ela me fez. Acho que não me dará, até que diz: ‘Aquele velho é velho porque tem medo do que é’.⁴⁵

Como escreve Blanchot:

Não basta dividir a vida do artista em várias partes irreduzíveis. Também não é sua conduta que importa, sua maneira de se proteger por seus problemas ou, ao contrário, de cobri-los por sua existência. Cada um responde como pode e como quer. A resposta de um não convém a nenhum outro, ela é inconveniente, responde àquilo que necessariamente ignoramos e é, nesse sentido, indecifrável, jamais exemplar. A arte nos oferece enigmas mas, felizmente, nenhum herói.⁴⁶

O que foge de si é o que faz com que haja o trânsito pelo miasma, pelo incerto, para além do que se é e do que se teme ser. E se Proust fala de um amor que sente pela impossibilidade de captura do objeto de desejo nas formas que se previam para ele, também está de acordo com Deleuze de que esse ponto de amor sempre escapa. Parece, entretanto, que Deleuze descobre a magia desse movimento do escapar, do se perder, enquanto que Proust descobre a sensação de estar sempre sendo traído naquilo que é habitual. Os dois amam um movimento que lhes escapa e que lhes é alheio em sua força de alteridade. E que Clarice resume no enigma: só se é (velho, por exemplo) quando se tem medo do que se é – considerando que ser é negar o movimento e a quebra de seus hábitos.

O charme, no palhaço, vem de uma estreita relação com o universo que ele convoca e enfrenta diante do espectador. Há sempre algo que se quebra, seja nas

⁴⁵ Castello, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p.26.

⁴⁶ Blanchot, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p.39.

expectativas em relação à figura, seja diante do universo que ele convoca, seja pelo erros que não cansam de ocorrer, seja pelos imprevistos do momento... é a ruptura do hábito que abre um hiato onde tudo isso explode no riso.

O modo de encarar esse desvio – pela atitude humorística que não se apavora com o mesmo, mas faz dele uma espécie de abrigo – talvez seja o que mais nos encanta nos palhaços. Conforme Pirandello⁴⁷, a diferença entre um herói que tenha elementos opostos e repugnantes, representado por um poeta dramático ou épico e por um poeta humorista é que os poetas dramáticos e épicos colocam estes elementos opostos e repugnantes do herói numa composição que seja coerente em cada ato seu. Já o poeta humorista faz o inverso, “ele *descompõe* o caráter em seus elementos; e enquanto aqueles procuram torná-lo coerente em cada ato, estes se divertem em representá-lo em suas incongruências.”

A colocação de Pirandello ainda se refere à superioridade da inversão cômica sob os formatos coerentes dos planos de referência. Este é um pensamento coerente com os modos de percepção do riso ao longo da história. Porém nossa diferença para com este autor é que pensamos que a potência do humorista no contemporâneo está para além da desconstrução. Esta potência está no movimento de se perder de seu próprio plano de referência de desconstrução, quando o humorista se perde em seu próprio campo de crítica a estas formas coerentes da vida.

Não mais um herói invertido pela relativização dos planos de referência cômico, mas um tipo de aceitação inevitável de todas as formas de compreensão sem que com isto acabe o mistério. Não o ceticismo que caracteriza a ausência de sentido do plano de referência, tampouco a realização da referência cômica em substituição à referência que perde seu sentido, mas a crença inabalável e misteriosa em algo cujo sentido não podemos sequer antever. É a crença no acidente do percurso como condição de criação cômica.

Para Hilary Chaplain⁴⁸ (vídeos 4 e 5), o fracasso é o verdadeiro trampolim para o palhaço: “*precisamos fracassar*”, diz ela, “*pois a partir daí é que há para onde ir.*” A entrega para o fracasso como necessidade da realização do signo palhaço e seu efeito

⁴⁷ Pirandello, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, p.168.

⁴⁸ Hilary Chaplain é atriz e palhaça americana. Foi entrevistada pela pesquisadora durante o V Anjos do Picadeiro, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2006.

cômico. *Precisamos fracassar...* ela diz de uma real necessidade desta realização... E qual seria a diferença entre um fracasso simulado e um fracasso precisado? O primeiro pode ser um fracasso pessoal, um desmoronamento pessoal que arrasta toda a possibilidade de brincadeira porque gruda em aspectos traumáticos da pessoa, algum lugar que ela leva a sério demais para poder brincar. O fracasso simulado também pode ser um passar pelo fracasso sem levá-lo a sério, como que forjando um fracasso depois do outro sem seguir adiante em nenhum... E o fracasso precisado do palhaço é o da percepção cênica do problema – que não passa por cima nem tampouco personaliza.

No próprio exemplo da Hilary, temos a atriz querendo de fato fazer uma cena seriamente. Ela acredita, e nós também. Mas o sapato quebra e tudo de repente depõe contra sua vontade e ela se faz palhaça no enfrentamento desses fracassos com coragem. Esta experiência do fracasso também permite a inversão de status do palhaço com a platéia. Com o fracasso, encenado ou não, temos uma espécie de isca que ilumina o signo palhaço. Lembrando que “ao ver uma luz no final do túnel, certifique-se de que não é o trem...”

O palhaço contemporâneo substitui o rir dele pelo rir com ele, apresentando uma alegria no fracasso. O fracasso não é algo possível de ser representado, é preciso estar no fracasso, experimentá-lo fisicamente, na ação e na situação cênica. Aqui, a luta do ator é real (para criar a cena) e a do palhaço é uma diversão dentro desse quadro forjado pelo ator. O ator é a parte demasiado humana que se debate para encontrar algo “real” que o conduza ao fracasso que fará aparecer o palhaço. O palhaço é a parte do artista que se deixa levar pelas coisas mais simples no jogo de escutar o próprio jogo – “a cena apresenta a sua solução, não precisamos nos preocupar em encontrá-la”⁴⁹.

O fracasso é o desejo do palhaço, pois é daí que ele apresenta sua linha de fuga* fazendo do fracasso um trampolim para a piada, ou traindo esse fracasso porque para o palhaço o fracasso não tem o peso nem o sentido do fracasso para o ator. No fracasso, morre o ator e nasce o palhaço. Nasce da morte da expectativa e do debater-se. Morre a dialética do vencedor/perdedor e ele passa a existir como palhaço.

⁴⁹ Fala do diretor Allan Benatti durante os ensaios do espetáculo “Sustentáculos” - *catch* de improvisação. Foi uma das frases mais proferidas durante cursos de improvisação, e é sempre preciso lembrar os atores disso.

* Ver glossário

No teatro, o palhaço é uma das figuras que se permite brincar com os aspectos ilusão/realidade sem por isso ter que sair do plano teatral. Trazemos um exemplo do espetáculo “Palhaços”⁵⁰, onde há um momento em que o palhaço, interpretado pelo ator/palhaço Dagoberto Feliz, começa a ter um ataque cardíaco fulminante. Ele suplica que o homem lhe dê os remédios que estão num frasco em cima da cômoda. Este homem, interpretado pelo ator Danilo Grangheia, realmente desesperado com a iminência da morte do palhaço, demora para achar o frasco e nisso o palhaço vai piorando deixando o homem ainda mais desesperado. Não há tempo, ele precisa dar as pílulas para o moribundo que neste momento já se arrasta pelo chão. Então o homem abre o frasco e do pote milagroso de remédio saltam, esvoaçantes, firulas coloridas lançadas ao ar. Esse é o remédio do palhaço para a bondade demasiadamente humana do outro.

Dados estes exemplos, voltemos agora à qualidade de mediação do palhaço, enfatizando um elemento cruel no qual apostamos... Observemos dois momentos de riso provocadas por falas dos palhaços Chacovachi e Ankomárcio⁵¹ (do grupo *Artetude/Brasília*):

Chaco: Olá menino lindo! Você prefere ganhar um balãozinho vermelho ou um azul?

Menino: O vermelho.

Chaco: Vou te dar o azul para aprender que na vida nem tudo é como queremos.⁵²

E outra:

Chaco: Menino, você gosta de viver neste mundo?

Menino: sim.

Chaco: Calma que vai passar.

Ankomárcio: ...Eu queria dizer que eu sou fruto de um projeto social. Eu antes de conhecer o circo, eu vendia drogas... (feliz) Depois que eu conheci o circo e o pessoal do circo, a minha clientela aumentou muito.⁵³

⁵⁰ Palhaços. Com Dagoberto Feliz e Danilo Grangheia. Direção Gabriel Carmona. Peça escrita por Timochenco Wehbi. Mostra encontro entre um palhaço e seu fã e discute o papel da arte e do artista na sociedade contemporânea.

⁵¹ O nome do palhaço de Ankomárcio é Chaubraubrau.

⁵² Essa *gag* geralmente está presente nas apresentações de Chacovachi, é um de seus clássicos.

⁵³ Piada proferida durante o debate após a mesa Palhaço Poder no V festival internacional de palhaços Anjos do Picadeiro. Rio de Janeiro/RJ, dezembro de 2006.

Aqui, o elemento cruel aparece indiretamente na piada mas, em ambas as cenas, a crueldade é mediada por uma atitude de extrema humildade. O palhaço não ocupa uma posição superior, estando ele mesmo vulnerável ao tipo de sofrimento que ironicamente faz emergir no outro. Pode-se dizer até que ele é o primeiro a se expor a esse sofrimento de uma forma aberta, com coragem.

Tanto com relação ao prazer quanto à crueldade ou sofrimento, o palhaço parte de uma idéia própria, pessoal, a qual tangencia percepções coletivas, como a piada de Ankomércio, sugerindo algum tipo de relação entre artistas e drogas. Essa mediação que ocorre entre o pessoal e o coletivo permite um tipo de crítica indireta, que talvez nem seja uma crítica. No caso da piada de Ankomércio, trata-se de uma crítica aos artistas? Ou seria uma crítica ao modo como o público percebe os artistas? De qualquer modo, não há lição de moral. O palhaço não aponta o dedo e diz: “você deve fazer assim”. Antes da crítica, e na própria constituição de seu espaço, o que importa é a mediação. A crítica o é sempre aos olhos de um terceiro, ela nunca congela simplesmente no palhaço ou no público, mas está em perpétua negociação entre eles: e eis que aparece aqui a exploração dos modos de ser e dos verbos em ação. O humorista explora as ações em suas infinitas possibilidades: modos de contar uma piada, modos de se equilibrar no arame, modos de cair. A mosca que dá voltas na garrafa.

O palhaço russo Slava Polunin, criador do espetáculo *Snow Show*⁵⁴, faz uma cena em que performa sua própria morte. É uma morte supostamente trágica, o palhaço aparece ferido por inúmeras flechas e agoniza cambaleante pelo palco. O exagero dos gestos e a morte, quando o palhaço cai e levanta a cabeça para dar um último suspiro, provocam um efeito cômico surpreendente. Poderíamos pensar se é uma piada com a tragédia da morte ou se apenas um brincar com a situação de encenação de uma morte (qualquer morte). Não chegaremos a uma conclusão, de fato não nos interessam interpretações, mas a exemplificação de um mecanismo singular de estar diante dos verbos e trabalhá-los no seu reverso cômico.

Radicalmente cruel ou inocentemente engraçado, o palhaço se faz num jogo cúmplice com o público, acionado pela criatividade do artista e uma certa “manha” e malícia nesta relação. Interessante apontar que esses elementos são chaves na linguagem,

⁵⁴ Este espetáculo foi apresentado em São Paulo em junho de 2007.

mas que não são técnicas passíveis de serem aprendidas senão na experimentação direta com este fazer. Poderíamos inclusive nos perguntar se estes elementos são mesmo técnicos ou se são características que o artista empresta para o palhaço e que inevitavelmente se confunde com o que é próprio da técnica da linguagem do palhaço⁵⁵.

Uma disponibilidade para mudar rápido de idéia me chama atenção. E também um algo incapturável, um jogo de mentira/verdade muito bem elaborado que você não sabia até que ponto acreditar (sendo que acreditar podia te levar ao paraíso); e até que ponto duvidar (afinal, trata-se de um palhaço...). Mas, palhaços também não são gente de carne e osso? Quem joga de acreditar? Eu ou ele? E de repente se você não acredita, você não tem sua fé desconstruída e nada tem a mínima graça.

Estes aparentes paradoxos do jogo do palhaço, que se aproveita das brechas nas falas, dos subentendidos nos textos, dos microperceptíveis movimentos do outro para apontar a ele justamente o cômico dessas coisas que ficam na borda.

O que referimos como qualidade de mediação se materializa num tipo único. É uma vida por um lado capenga, próxima do não ser, completamente entregue a ser zoadada, mas que do fundo desse desprezo manifesta um orgulho em ser. O palhaço Ankomárcio (vídeo 7), já anteriormente referido, declara: *Senhoras e senhores, vocês devem estar achando isso aqui ridículo. Mas é ridículo mesmo. Eu queria dizer que é assim que a gente ganha a vida. Não é assim que meu pai queria, mas é assim que aconteceu. Nem tudo que o pai quer dá certo.* A exposição à própria fragilidade é a potência do palhaço. Angela de Castro⁵⁶ diz que o palhaço é o perdedor feliz.

A crueldade se relaciona com o mundo do senso comum e do bom senso; enfrentá-los exige um certo jogo para driblar as imagens-clichê projetadas sobre os outros: a “mulher feia”, a “desastrada”, o “nerd”, “o caipira”, “o mal educado”, “o grosseiro”. O palhaço enfrenta com alegria os princípios desta crueldade social: a premissa de ser

⁵⁵ No palhaço, os elementos da linguagem propriamente dita e os elementos trazidos pelo artista que se expressa com essa linguagem são muitas vezes confundidos e tornados uma coisa só: o palhaço. Esta questão, embora não esteja trabalhada em sua especificidade nesta tese, permeia a maioria das questões colocadas por nós em relação a esta arte.

⁵⁶ Ângela de Castro radicou-se em Londres onde fundou o *why not institute*. Dedicou-se à performance e ao ensino do palhaço para artistas e interessados em geral. A presente fala atribuída à mestra é uma constante durante suas oficinas. Tivemos a oportunidade de fazer a oficina “A arte da bobagem” em dezembro de 2001 durante o Festival Riso da Terra (João Pessoa/PB), onde apresentávamos o espetáculo “Circo Firuliche”.

vencedor, bonito, agradável, harmonioso, respeitoso, cordato, aquele que sempre acerta... É no interior dessas premissas de organização das relações sociais que o palhaço vem se infiltrar de um jeito único: não cumprindo o *script* esperado, ele trai. Mas, ao mesmo tempo, ele tem tanta alegria nessa experimentação de uma deriva sem julgamento, que adquire o lugar público de aceitação e amor – reservado “aparentemente” àqueles que cumprem o *script* social das formas convencionais de aceitação e inclusão. O palhaço não cumpre nada disso, ele é tosco, ele arrotta, mas todos o amam. E porque? Provavelmente porque ele se joga nesse campo das inadequações e enfrenta isso com coragem, sem nunca arrefecer, e também sem mentir. Esse é o dom do artista: enfrentar a ordem que se impõe como um imperativo que ele não teria forças para cumprir pois mataria sua veia criativa, exatamente seu ponto de demência.

O palhaço não corta esse ponto de demência; é justamente com ele que se relaciona com ele sem acento trágico, sem culpa ou terror. Apenas deboche de si mesmo e alegria de ver que aquilo que não funcionou para ele não é nada assim tão pessoal. Poder brincar com esses modos, entrar e sair deles, como Moshe que aponta para a própria platéia que ela só ri quando ele “se fode”. Ou como Ankomárcio que se expõe ao ridículo dançando funk de cueca no meio da rua e diz: “é assim que a gente ganha a vida. Não é assim que meu pai quis, mas é assim que aconteceu...” Porque, aqui, o que move um ser humano no seu caminho com a arte não é mais da ordem da aceitação / inclusão. O palhaço simplesmente é assim. Foi assim que ele aconteceu. É um trâmite, um jogo, que é mais da ordem da atitude do artista com esses enfrentamentos tácitos dos planos de referência comuns do que uma técnica... Um modo de ação sem acento trágico e não uma crítica direta.

2.2. Quebra da quarta parede e escuta dos acasos

A quarta parede é a que separa atores e público, tendo como referência um tipo de teatro italiano (caixa preta), formado por três paredes concretas e uma quarta invisível, aberta para o público, o qual assiste a encenação.

O palhaço quebra esta quarta parede, tirando a encenação de um lugar intocável e, numa espécie de desmistificação, abre a mesma para a relação direta com a platéia. Esta

quebra da quarta parede se evidencia na linguagem do palhaço pela técnica da triangulação, que consiste em comentar com o público, de forma direta, aquilo que se passa na cena. Ao mesmo tempo em que encena, o palhaço conta para o público o que está acontecendo, relacionando-se com ele. Por conta de não trabalhar com uma delimitação taxativa entre atores e público, o campo teatral do palhaço abre a cena para a interlocução a partir de uma variação de estímulos que ocorram durante a apresentação, sejam estímulos de dentro do teatro ou de fora dele, como o barulho de um avião passando ou o espirro de alguém do público. A cena do palhaço fica diretamente ligada ao que se passa e se faz acontecimento de um espaço imprevisível.

Assim, também dentro de suas próprias rotinas de apresentação, muito do vigor de um palhaço aparece nos lances improvisados, quando ele se surpreende com sua própria rotina, como que num exercício de quebrar o tédio. Conforme coloca o palhaço Avner, o tempo de cumprimento das coisas que vem a fazer no palco é de 40 minutos, mas seu show tem em média 1 hora e 45 minutos, com acréscimo do material improvisado no momento.

Vejamos o exemplo de uma cena do palhaço Adão (Paulo Federal) no espetáculo *Jogando no quintal*⁵⁷. Adão escolhe uma pessoa da platéia para pedir um tema para a improvisação, e diz: “Olá, qual a sua graça?” “Karen”, é a resposta. Adão diz: “Abre a boca, fecha os olhos...” (olha para dentro da boca da moça). “Não, não to vendo nenhuma Karen aqui.” Um simples trocadilho com Karen/ cárie, que se faz a partir da similaridade sonora das duas palavras, desconcerta a cena.

Neste exemplo, só possível porque o palhaço está na relação direta com a platéia, a piada se cria no bate-volta de uma apresentação aparentemente corriqueira. Por isso mesmo a surpresa aparece de forma tão contundente. É justamente nos lugares onde menos se espera, onde o público está mais tranqüilo na relação, que se abrem buracos na cotidianidade e se instaura a bagunça no mapa onde todos transitavam até então com segurança. Uma cárie.

⁵⁷ Esta cena aconteceu durante a temporada 2007 do espetáculo *Jogando no Quintal* no teatro do colégio Santa Cruz, em São Paulo/SP.

Esse é o elemento da incongruência⁵⁸, ou a constatação compartilhada de uma possibilidade inusitada dentro de um campo de respostas esperadas. Então o público se deixa levar por esse jogo que o palhaço parece dominar tão bem. E quanto mais ele domina o jogo das desarticulações de sentidos, mais o público fica refém de sua abordagem.

Há um tipo particular de riso aqui: houve uma surpresa, uma confusão e uma aceitação desta transgressão do mapa usual pelo riso. Instaure-se uma estranha qualidade de confiança neste ser que só faz nos puxar o tapete. Tudo isso acaba formando um entendimento de que se você não se entregar como público, não haverá como rir. O público não pode ser mais esperto que o palhaço, ele não pode antecipar as piadas⁵⁹. O público faz uma aposta, literalmente. Esta é a condição da surpresa e do riso, mesmo sabendo que pode vir uma piada dali, ele nunca pode ter absoluta certeza, deve permanecer no seu plano de referência, que entrega, feliz, para o palhaço esburacar. Os próprios palhaços do *Jogando no quintal* parecem entender bem isso quando apresentam uma caixa e pedem para a pessoa sortear um dos papéis que se encontram em seu interior: “*Fecha os olhos e confia no palhaço...*” O público ri.

Numa boa palhaçaria, o próprio palhaço se coloca numa ação de investigação livre sobre as interações, podendo mudar o rumo da conversa por puro prazer de investigar as possibilidades de riso peculiares àquele encontro. Se a platéia domina um jogo, o palhaço precisa ter um outro que ela não domine, a fim de operar a traição das certezas que, nesse jogo, são coletivamente explicitadas.

Neste aspecto, é impossível “representar” um palhaço. O teatrólogo italiano Dario Fo⁶⁰ coloca que ser um palhaço demanda tempo de prática, e que o palhaço não se

⁵⁸ O paradigma da incongruência é um dos três paradigmas sobre o riso. Este tema se encontra no trabalho de diversos filósofos, inclusive Kant, que defendia a idéia de que o riso era provocado pela constatação de um elemento surpresa numa resposta esperada, e pelo alívio que causava a constatação dessa surpresa. Os três paradigmas sobre o riso serão apresentados na parte 2 da tese.

⁵⁹ É interessante observar como algumas crianças tem um prazer imenso em corrigir os erros do palhaço durante a cena. Presenciei algo assim com o palhaço Jesus durante sua apresentação no Anjos do Picadeiro 7 (dezembro 2008). Seu espetáculo é recheado de enganos, e uma criança na platéia avisava o palhaço o tempo todo sobre seus esquecimentos, como que querendo lhe ajudar, o corrigindo. O público ria da maneira como a criança se relacionava de forma pura com os supostos erros do palhaço, e o palhaço Jesus passou a aproveitar as intervenções da criança para justamente trair a obviedade de suas especulações. Ele voltava atrás nos erros que ela corrigia e mostrava que mesmo seguindo a indicação dela, a coisa continuava dando erro...

⁶⁰ Fo, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1998.

improvisa. Implica a apropriação de um tempo e uma lógica próprias, que vão se refletir nas ações executadas em cena. Mesmo numa cena formalizada e ensaiada, a qualidade de presença “viva” a qual se refere Nani Colombaioni, precisa acompanhar a ação. Fazer tudo como se fosse pela primeira vez. *Estar vivo em cena é saber ouvir a reação e a respiração do público para que as ações sejam comunicadas de forma eficiente, ou seja, no tempo justo.*⁶¹

2.3. Triangulação

Triangulação: dividir, compartilhar, comunicar diretamente com a platéia. Em relação ao palhaço e seus parceiros de cena, a triangulação é quando o palhaço olha para o parceiro, faz uma ação e depois, como descrevemos acima, compartilha o que se passou com o público, olhando diretamente para ele. É também por conta desta característica da linguagem que nada que se passa com um palhaço fica como psicologia interior, suas intenções e emoções são todas exteriorizadas para a platéia. Como não há um drama de consciência no palhaço, todos os problemas que porventura ocorram tem sua origem na ação e, portanto, devem ser trabalhados como ação.

Trazemos aqui mais um exemplo que se passou no espetáculo *Jogando no Quintal*⁶². Nesta apresentação, o palhaço Adão explica o jogo de improvisação para o público dizendo que as pessoas assistirão algo inédito que nunca mais se repetirá na vida. Há uma inquietante empolgação na sua fala, um tom que beira aquele tom típico dos pregadores religiosos. A princípio, esse modo de falar não causa estranhamento, mas então um outro palhaço (Fonseca / Marco), grita: “*Aleluia!*” e o público vai às gargalhadas.

Adão pára, um pouco surpreso, ri e agradece Fonseca. O que se passou foi que, dentro do jogo do palhaço e de uma cena proposta, Fonseca revela a desmedida de poder do outro, ao mesmo tempo em que a aceita, colocando-a no jogo e compartilhando com os espectadores. O que diferencia esta crítica fora do jogo do palhaço é que, em geral, quando há desajustes entre as pessoas, estas param para se explicar, invadem o acontecimento com

⁶¹ Libar, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008, p.136.

⁶² *Jogando no Quintal*, espetáculo de palhaços improvisadores, já citado anteriormente. Esta cena se passa na temporada de 2007 no teatro do colégio Santa Cruz, em São Paulo.

a razão e, assim fazendo, colocam a situação em suspensão. Já o palhaço resolve o desajuste no próprio acontecimento. Minois coloca que *quando argumentos fracassam, o cômico consegue*.⁶³

Com a triangulação, o palhaço abre o acontecimento e, assim, trabalha os desajustes ou desmedidas em forma de ação cênica, sem necessidade de parar tudo para explicar. Há uma espécie de reconhecimento compartilhado nesta ação, que pode tangenciar uma crítica indireta. O palhaço, como já mencionado anteriormente, não tem sua ação voltada para um ou outro, mas para todos os que estejam assistindo. E para estes “encena-se” tudo aquilo que passa pela roda do palhaço, seja de forma inocente ou irônica. A relação com o palhaço passa por uma cumplicidade no dizer, sublinhar, em detrimento do segredo do que não pode ser dito. Nada está implícito neste jogo, a comunicação se faz nesta espécie de crueza diante do inusitado.

Se algo se passa durante o encontro do palhaço com o público e é mais forte do que o que está acontecendo (como no caso do palhaço Adão, cuja postura “profética” ficou mais evidente do que a apresentação do espetáculo), isso é explicitado em um gesto, uma palavra. E, de outra parte, o público compartilha o riso porque essa desmedida estava ali, subentendida. Sempre cabe uma piada onde há subentendidos...

2.4. Tempo e erro

Nosso quarto ponto de análise é a escuta do tempo, outra característica da arte do palhaço; este se desdobra em três perspectivas: 1) errar duas vezes e acertar na terceira (técnica matemática da comédia); 2) desenvolver um tempo interno pessoal do palhaço diferente dos demais; e 3) escutar o tempo interno da realização da piada. O *timing* é uma das forças motrizes da potência risível da comédia, basta mudar os tempos de realização de uma ação para transformá-la de cômica em dramática.

O palhaço é rápido para perceber o lugar onde se pode furar o caminho usual; ao mesmo tempo é lento quando apresenta sua inaptidão para fazer as coisas como os outros. Há um tempo de demora para perceber um erro ou um desacerto: se fracassa duas vezes e

⁶³ Minois, Georges. *A História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.191.

se acerta na terceira. O erro deve ser bem pontuado, incorporando na ação cênica os tempos de comentário da cena, os tempos do pensamento do palhaço na ação, os tempos do pensamento do público.

Além da matemática da comédia, um bom palhaço tampouco prolonga o tempo de uma cena além do necessário e deve estar disposto a mudar de idéia e de *gag* caso não esteja funcionando. É o que dizem os palhaços Alberto Vitali e Carlo Colombaioni⁶⁴. Ambos, com as figuras bem marcadas do palhaço Branco (o que manda) e do Augusto (o que é mandado) colocam que: *Fazemos o espetáculo para o público. Se uma gag não funciona, imediatamente partimos para outra.*⁶⁵

Woody Allen coloca:

Quando eu escrevia, sempre começava com um monólogo mais longo – mas não era de propósito; eu só pensava: Isto aqui vai ser *fantástico*. Aí, ia para o palco e me dava conta: Ah, meu Deus, se eu falar isso agora, sinto que eles não vão dar risada, nem mesmo depois de terem dado risada das últimas seis piadas, não é por aí. Quando a gente está na linha de fogo, o corpo diz para onde ir. Você simplesmente sabe o que vai te matar. (...) Você sabe o que fazer e o que cortar, de alguma forma sente uma eletricidade no ar. Num teatro da Broadway, com a platéia ali, rindo baixo ou cochichando, dá para saber com absoluta precisão o que vai funcionar e o que não vai. Você sente a realidade do momento, é infalível – bom, infalível não, mas raramente falha. Ainda é possível se dar mal. Claro, perceber isso quando você está na frente do público e não em casa escrevendo quer dizer que sempre é tarde demais.⁶⁶

A simpatia do palhaço por vezes se forja na relação inocente que ele tem com o mundo dos outros, e isto aparece especialmente quando se comparam os tempos de um e de outro. Na perspectiva de Carlitos (no filme *Tempos Modernos*), ele de fato não entende porque a polícia o prende sendo que ele apenas tentava devolver a bandeira vermelha caída de um caminhão. O que ele não enxerga e nem pode enxergar (seu ponto cego) é a manifestação que avança atrás dele de encontro à polícia. A cena se desenvolve com o palhaço, que não tem nada a ver com a situação, sendo preso como líder de movimento.

⁶⁴ Carlo Colombaioni (1934-2008) Foi um dos primeiros a trocar a lona do circo pelo palco do teatro. Trabalhou muito tempo com o irmão Nani Colombaioni, antes de formar a parceria com Alberto Vitali.

⁶⁵ Em entrevista à TV italiana.

⁶⁶ Lax, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.144.

No vídeo 19 (Slava) e no vídeo 17 (Jango Edwards) temos exemplos do trabalho com o tempo da ação, preciso e de escuta refinada. Em ambos os casos, sentimos que estamos diante de uma coreografia, tal é a precisão de seus tempos.

O erro do palhaço é uma consequência da sua deriva singular, onde um plano de referências se choca contra outro. Diante disso, ele não adota uma postura contrária e opositora; a crítica aos planos do senso comum ou o do bom senso se faz pela inversão do jogo, que acabam por revelar incoerências dos mesmos e operar suas próprias contradições sem que se precise ir direta e explicitamente contra eles.

Há ainda um outro tipo de tempo a ser percebido numa ação de palhaço. Uma velocidade que distorce o espaço e os lugares onde ele possa vir a ser capturado por algum de nossos planos de referência. Uma cena do palhaço Chacovachi (vídeo 8) pode nos servir de exemplo. Na interação de Chaco com um menino da platéia, o palhaço está enchendo uma bexiga de escultura, e brinca com o imaginário sexual (a imagem da bexiga cheia é semelhante ao órgão genital masculino). Ele vai brincando: *Que fantasia, hein?... Mais, quero mais!*. O menino que tem por volta de 10 anos de idade está parado ao lado. Chaco olha o menino dizendo: *Jo creo que vos no comprendioôô...* Ocorrem mais algumas dessas piadas com referências adultas e de repente ouve-se um estouro. Chaco cai no chão e coloca a mão no peito. Olha para a mão e para o peito assustado, levanta rapidamente: *Dios meu, esse foi de la madre de lo menino...*

O palhaço não se deixa capturar lá onde ele é indomesticável. Ele acelera a condição temporal de entendimento de suas piadas, dando um verdadeiro cansaço no público.

Finalizamos esta parte já anunciando a próxima, com uma indisciplina do bufão Jairo⁶⁷ durante um trabalho realizado na rodoviária de São Paulo. Jairo é um bufão e, como bufão, tem aspecto de mendigo. Um policial, vendo um mendigo abordar os passageiros, não acreditou que fosse uma performance e intimou: “Quem é você?” Perguntou o policial. Jairo mendigo diz: “Eu sou você... amanhã.” O policial ficou furioso, tanto por ter errado o alvo – pois percebeu que era uma performance – quanto pela

⁶⁷ Jairo é o personagem bufão da atriz Paula Preiss, gaúcha radicada no Rio de Janeiro. A cena descrita ocorreu num trabalho contratado pela empresa Itapemirim, em 2006, que contratava palhaços para animar o saguão de embarque na época das festas de Natal.

indisciplina do Jairo que usou o próprio policial como jogo para a piada. O poder ameaçado tem mesmo muito pouco senso de humor.

Capítulo 3 – Problemas e conflitos

Então chegam palhaços. Eles não têm nada: são mendigos, lixeiros, pobres, vítimas de guerra, loucos, alternativos, mutantes. Tem algo neles que não se encaixa no viver ordinário. É o palhaço que invade o homem? É o artista que inventa o palhaço? Simplesmente aceitemos que este ser exista como possibilidade real, senão ‘do’ humano, ao menos de alguns humanos. Palhaços vivem no social mas não o levam a sério. Brincam de ser o que não são, sendo, entram tortos em um suposto plano referencial do outro e o traem. Ao invés de serem levados pela lógica que lhes atribui a torção, são eles que torcem o mundo, enganam a morte e expõem a fragilidade do hábito. Dizer, sempre dizer, sempre expor, sempre brincar. O palhaço precisa estar com alegria, correndo o risco de que quando a alegria se for, também irá o palhaço. E ele faz isso com uma espécie de naturalidade, como se não importasse, como uma displicência que nos faz duvidar da complexa construção do artista. Porque ele se faz artista nesta traição, neste fracasso, neste enfrentamento. (Lembramos uma cena do filme *Roma*, de Federico Fellini, onde o público agressivo joga um gato morto em um dos artistas no palco. O artista é frágil, mas não perde a dignidade e joga o gato de volta na platéia, continuando sua apresentação).

Agora com vocês, cenas: fragmentos de espetáculos, acontecimentos esquisitos e/ou conflitivos. O conflito aqui se dá por uma quebra de protocolo usual, seja esta quebra programada pela encenação, ou inesperada, resultante de algo que desencadeou uma experiência cômica.

3.1. O palhaço e a sinceridade

É preciso ter medo de perder o sentimento que nos faz ser palhaço.
(Chacovachi)

Muitos não gostam de palhaços, e não só por terem medo (o que já é uma afetação), mas porque os palhaços são mesmo ruins. Nós, os próprios palhaços, achamos isso de alguns palhaços. É um desafio fazer um palhaço bom, mesmo diante de uma cultura que adora rir.

Muitos atores temem as oficinas de palhaço. Em geral, o trabalho consiste em expor o candidato a uma série de exercícios onde o mesmo se confronta com dificuldades que fazem aflorar sua potência cômica. Mas isto também pode ser desesperador.

Adriana Macul, uma amiga palhaça que freqüentou em 2007 o curso de formação de atores de Phillipe Gaulier em Paris, conta que o mestre tem no clown a última etapa de sua formação e que é o único curso livre, que não depende de o aluno ter freqüentado outros estilos para poder participar. Segundo ela, no ano em que fez o curso, o grupo decidiu trabalhar o clown como montagem final, e o tema era: “Porque eu sou um palhaço ruim.” Ao adentrar no palco, os palhaços ruins deviam fazer uma declaração séria de porque eram palhaços ruins. Mas depois disso já não eram mais palhaços ruins.

Mas, porque ao dizer que são ruins, eles ficam bons?

Porque esta arte de fato não passa apenas pelo riso, é uma arte de afetação e escuta que demanda sensibilidade do artista para lidar com o tempo, a ação e a reação ao estímulo.

O desprezo que a sociedade nutre contra essa figura com suas pretensas gracinhas, é o desprezo para com aquilo que é falso, pretensioso e desonesto no próprio artista em relação àquilo que ele executa diante do público. É preciso que o artista tenha um pouco de distanciamento de si.

O próprio desta arte é o erro, a inadequação, até mesmo na piada. Mesmo quando acerta uma piada, o palhaço desconfia. Ele nunca é totalmente seguro, não vive no mundo das seguranças e garantias, é um ser dos fracassos e das distrações e tem, como já trabalhamos, um compromisso de revelar suas intenções e emoções. O público ri quando João Grandão⁶⁸ fala que não se precisa aplaudir tudo, pois isso deixa os artistas com a

⁶⁸ Cena do espetáculo de improvisação de palhaços Jogando no Quintal, dia 28 de junho de 2008, no Teatro do colégio Santa Cruz, São Paulo/SP. O apresentador João Grandão (Márcio Ballas), coloca sua visão sobre

impressão de que tudo está ótimo e que tem que continuar assim (quando o espetáculo foi uma “coisa horrível”). João Grandão fala ao público deslumbrado de uma forma cômica sem deixar de ser crítico com o próprio público. Esta revelação parece estar em função de explicitar um paradoxo para o próprio palhaço: “se o aplauso significa elogio, porque se aplaude até mesmo o que não merece elogio?” É o palhaço mediando a relação da platéia com o espetáculo. O público fica, então, cúmplice dele. Não que isto vá mudar o comportamento das platéias, mas a mediação está aí.

É preciso, então, que o palhaço tenha seu próprio termômetro do que funciona e do que não funciona. Este termômetro procede de uma experiência com a matéria que se coloca na interação que, na maioria das vezes, é intuitiva. O palhaço se faz para o público, que ao mesmo tempo devolve para o palhaço, aplaudindo ou vaiando, o sucesso ou fracasso de sua ação. Vale citar aqui outro momento de um palhaço acontecendo na interação (vídeo 11), quando João Grandão⁶⁹ conhece um coreano na platéia, cujo nome é Sang (“Sangue?”).

Mas há algo no riso com o palhaço que nos soa paradoxal e que não se esgota num “agradar” o público e, tampouco, na figura do artista sozinho com suas idéias. Há uma força que nos chega nas cenas risíveis dos palhaços; e ainda assim há algo a ser preservado nas pessoas que assistem. Estas devem estar confortáveis, não podem ser expostas de forma agressiva aos seus “buracos”, pois isto causaria resistências ao palhaço na hora. É um jogo que implica dizer tudo, porém comicamente, sem peso, sem acento trágico.

Lembro de um workshop onde um dos alunos palhaços brigava ferozmente com a professora porque ela o chamava de *Senhor*. “O Senhor... Por favor se apresente”, pediu a mestra. O palhaço retrucou agressivamente: “Eu não gosto que me chamem de senhor!” Fica aquele clima estranho no ar, ninguém esperava uma reação dessas a uma simples orientação de trabalho. Mas a mestra, também pega de surpresa, resolve investigar: “Não gosta que eu lhe chame de senhor? Porque? É uma questão de respeito...” O palhaço baixa

os aplausos efusivos ao final das apresentações. Esta colocação se apresenta como uma crítica aos aplausos efusivos da platéia nesta mesma apresentação, minutos antes, quando Fonseca, um dos palhaços da banda, em seu momento de dizer algo para a platéia, diz algo bem sem graça, mas que toda a platéia aplaudiu prontamente.

⁶⁹ *Jogando no Quintal*, dia 28 de junho de 2008. Teatro Santa Cruz/ São Paulo.

a cabeça como uma criança diante de uma confissão inevitável cujos motivos o envergonham e murmura: “É que eu me sinto um senhor...”

Lembro também do caso de um rapaz, que foi pedir uma informação a um palhaço que encontrou na rua e recebeu uma martelada na cabeça. Onde se espera mapas reais, o palhaço oferece o mapa do desvio.

O palhaço recusa-se a viver na realidade presente. Ele pressente aí uma outra. Desafia a lei da seriedade, enche o policial de sarcasmo, ridiculariza os outros atores. Por seu intermédio, nós entrevemos outro mundo que invade este e inverte as regras e os usos.⁷⁰

É um jogo de inocência, onde o juízo fica subsumido ao prazer de ver a cena e a lógica do palhaço. Um jogo de interação sensível, que nada tem de impositivo. O público todo se torna como uma criança entregue ao jogo.

3.2. Criaturas de entres

No espetáculo *Orgasmatron*⁷¹, há um palhaço⁷² que recebe o público na entrada e interage com ele, enquanto os atores se preparam no teatro. Não é um palhaço convencional, é um palhaço meio ocre, sua maquiagem não tem cores vivas, é feita de cores borradas e ele é muito alto. É uma figura de escombros, meio fantasmática, mas ao mesmo tempo sua voz é meiga e calma, inclusive diante da constatação de que os artistas ainda não estão prontos para começar o espetáculo e que ele terá que “enrolar” o público mais um pouco.

Este mesmo palhaço continua a interação dentro do teatro, com o público de frente para ele e não mais espalhado pelo espaço, como na entrada. O palhaço é como uma espécie de monitor para assuntos de espaço, um lanterninha, um recepcionista, o sujeito

⁷⁰ Lever, M. *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*. Paris, 1983, p.178, apud Minois, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003, p.187.

⁷¹ “Orgasmatron”: 1ª montagem da turma 58 da EAD, direção de Bete Dorgam, apresentada no teatro laboratório da EAD/USP de 25 de junho a 06 de julho de 2008. Fonte:

<http://www.eca.usp.br/ead/sources/CompEsp/orgasmatron.html>

⁷² “Seu Molina” – palhaço do ator Daniel Kronenberg.

que faz a ponte direta entre o público e o espaço teatral. Esta função já é um importante ponto de análise. Observei o quanto o público aprecia esta mediação. Os planos afetivos do universo cotidiano e do universo que se dará no teatro se encontram, mas também cada um habita planos singulares. Uma figura que faz essa ponte marca essa diferença e instaura um cuidado com esses territórios irredutíveis e que, paradoxalmente, por um momento, compartilhem o mesmo plano. Não se trata de qualquer passagem; mas não há nisto nada de místico, nem algo que justifique um ceticismo. Pode ser... e se for, haverá alguém ali para sustentar este paradoxo. Este é o papel do palhaço.

Outro acontecimento do qual eu derivo estas análises vem do fato de que, no dia em que assisti este espetáculo, houve um conflito na hora do início – nos três apitos que precedem a primeira cena. Quem faz estes apitos é o próprio palhaço. Ele anuncia: *Bom, agora eu devo fazer aquele sinal de que o espetáculo vai começar*. Dois rapazes do público, displicentemente, fazem um *Píiii* e riem (é um deboche do palhaço, mas também uma brincadeira do público que se sente livre para interagir). O palhaço se volta para eles, com todo o tempo do mundo e diz calmamente: *Isso! Era isso mesmo que eu ia fazer. Mas tem que ser mais alto e mais grave*. O palhaço passa a dirigir os rapazes, que no início estavam zoando e que agora ficam reféns do foco que ele lhes deu. Não há alternativa a não ser fazer o que o palhaço quer, agora correndo o risco de eles mesmos serem zoados pelo resto do auditório. Para sorte dos rapazes, eles realizam os sinais de forma justa, e se efetiva a diferença entre plano teatral / plano cotidiano. A figura que vive nesse lugar paradoxal é o palhaço; na cena que acabo de descrever, marcada por uma malícia despreziosa, o público pode habitá-lo.

3.3. Desarmonia

Em uma de suas apresentações no Circo Zanni, em setembro de 2008, o palhaço Chacovachi comprou uma briga com uma garotinha. Sempre que há algum tipo de *stress* entre o artista e o público isso fica muito evidente para a platéia. É o tipo do “oh, o que vai se passar agora...” Dependendo de como o artista lidar com a cena, o público fica contra o

artista. Mas esse não foi o caso de Chacovachi, muito por conta de sua malícia em saber dar porrada e depois fazer um carinho que sempre denota o caráter de brincadeira do gesto inicial. Neste dia, como de praxe em suas atuações, Chaco estava conduzindo uma *Ola*⁷³ com o público quando se deparou com uma criança que permanecia de braços cruzados no meio da *Ola*. Chaco ficou intrigado e foi conversar com ela. Ela o agrediu; ele perguntou se ela estava drogada... depois perguntou se alguém podia providenciar os remédios da menina... E enfim, num outro momento ainda pretendeu que a estrangulava. Foram gestos um tanto “violentos”, se pensamos que os palhaços são criaturas suaves, meigas e engraçadinhas.

Algumas pessoas do público criticaram o estrangulamento, achando que foi demais; mas me permitam fazer outra leitura do fato: Chaco talvez tenha recusado a opção pela simpatia que no senso comum marca as relações cotidianas, e afirmou aquele desconforto dentro da cena do palhaço. Ele não disfarçou que o golpe tenha acontecido, e também seu desconforto; e ao invés de simplesmente dizer “não menininha, não faça isso, eu te amo”, ele respondeu de igual para igual, com as mesmas “pedras”. E assim ganhou, pois tinha algumas pedras mágicas na ponta da língua e a menina teve que se render ao jogo do palhaço. Ela resistiu na posição defensiva até compreender que isso fazia parte de um jogo e então já não era mais sincera em sua defesa, pois o palhaço, justamente por ter dado atenção à sua agressão, proporcionou resignificá-la dentro de um jogo, de um teatro, de um circo... ela talvez tenha podia experimentar que nada havia ali para ser levado a sério, e que tudo é fluxo de encontros e das afetações que promovem. Muitos podiam ser os tipos de encontros, mas foi esse que permeou a noite e inclusive era sempre para esse lugar que Chaco voltava quando precisava conversar com a platéia. Se o palhaço não enfrenta isso não há como prosseguir; ele fica refém da platéia.

⁷³ *Ola* (ou onda): movimento realizado por torcidas de estádio. Executando coletivamente o movimento de levantar os braços, a torcida dá a impressão de uma gigantesca onda.

3.4. Palhaço e improvisador

III Festival de improvisação do “Jogando no Quintal”⁷⁴ (vídeo 12). Havia dois convidados do Colectivo Mamut (Chile), jogando a partida. Time laranja: Chabilson, Adão, Nicolas Belmar; time azul: João Grandão, Fonseca, Mario Escobar. Prova dos estilos: cada time tem até quatro minutos para fazer uma cena improvisada seguindo um estilo de interpretação teatral sorteado na hora pelo público, com um tema dado também pelo público. Não me recordo o tema do time azul, mas o estilo era “terror”. Uma criança gostou muito da improvisação e gritou que queria dar um tema para o próximo time (laranja).

O juiz, Cizar Parker, vai até a criança e ela disse: “terror”. O juiz, que não queria repetir no tema o estilo que havia sido sorteado na improvisação anterior, lhe pergunta se ela não gostaria de pensar em algo que ainda não houvesse sido escolhido e se poderia dar outro título; ela responde: “Não sei”. O juiz pede então que esse seja o tema porque poderiam ver os palhaços “se fudendo” com o tema “não sei”. Outro alguém, agora adulto, sorteia o estilo: musical. Foi então que Federal abriu a improvisação pegando um ônibus, indo pelo mundo, sem sentido. Poucos diálogos aconteceram, mas a sensação do não saber estava instalada na cena. E essa sensação transcendeu o não saber dos atores sobre como proceder com essa cena e se transformou ela mesma em cena. O não saber virou a cena, ou melhor, a cena superou o não saber sobre si ao encontrar a cena do não saber. O que se seguiu foram músicas que brotavam do meio de encontros com personagens inusitados. Era um típico jogo *nonsense* de palhaços onde os rumos não são previsíveis. Tentar colocar uma carta que facilitasse a vida do colega, naquele momento, seria o suicídio do não sei em cena. O juiz segurava o apito, a cena prosseguiu para além de 3 minutos. Até que Federal inseriu numa música: *Não sei mais o que fazer, porque esse juiz não apita logo?*

Apito. Termina a cena. A história não era nada, não tinha pé nem cabeça. Em termos de disputa de improvisação, a cena não tinha uma boa construção dramatúrgica,

⁷⁴ Jogando no Quintal, dia 05 de outubro de 2008. Tucarena, São Paulo/SP.

mas o estado do não sei era tudo e era muito engraçado assistir os palhaços se orientando por um fluxo que era do jogo com o jogo e com a música e com o parceiro.

Apenas por curiosidade, neste jogo o público votou para o time laranja.

3.5. Tortadas

A torta é um dos troféus mais desejados de um palhaço.

Nunca pensei que uma bufada de creme branco na cara pudesse ser algo digno de análise, mas eis que comecei a juntar exemplos de palhaços que utilizam este elemento comestível⁷⁵ e visual em suas cenas e resolvi escrever este tópico. Para citar apenas alguns, temos tortas nos espetáculos dos palhaços Chacovachi, Tortell Poltrona, Ésio Magalhães e Jogando no Quintal. Não é à toa. A torta na cara é um grande símbolo do ridículo. E é divertidíssimo assistir pessoas se atirando tortas, bem como travesseiros, bolas de neve e bexigas de água. Além disto, a torta é (supostamente) gostosa de comer. Como diz o bufão Leo Bassi, o doce é sempre uma grande alegria para os esfomeados bufões...

A cena final em que o palhaço catalão Tortell Poltrona (vídeo 18) recebe uma torta na cara é inesquecível⁷⁶. Após um show circense bastante intenso no picadeiro, Tortell convida um sujeito da platéia para entrar na cena. Ele veste-o como palhaço, coloca uma torta de creme em suas mãos, se ajoelha diante dele, abre os braços e caminha de joelhos em direção ao rapaz, suplicando pela torta. Neste gesto, ele presentifica a extrema humilhação e a mais alta glória daquele merecimento. Ele está feliz. Penso que, depois de todo o espetáculo, depois de tudo o que foi feito naquele palco para nos colocar junto com ele, viver o mundo através dos olhos dele, compartilhar sua lógica, vibrar com ele – como se depois de tudo, ele ainda tivesse mais um truque. Como se ele não pudesse terminar

⁷⁵ O creme nem sempre é comestível. A maioria das tortas jogadas nos palhaços é atualmente feita de creme de barbear, pois é mais barato e mais consistente.

⁷⁶ A presente cena foi assistida durante a apresentação de Tortell Poltrona no festival Riso da Terra, em João Pessoa/PB, em dezembro de 2001.

apenas como o grande artista que era de fato, sem marcar, ao mesmo tempo, que ele era um palhaço e palhaços não tem essa frescura de grandes artistas, já que habitar um entreplanos é a condição desta arte para colocar na berlinda qualquer plano, inclusive aquele do espetáculo e sua figura da celebridade.

Chacovachi também fez uma cena deste tipo no final de uma apresentação no VII Anjos do Picadeiro (Rio de Janeiro/ dezembro de 2008 – infelizmente não temos este vídeo). Ele prepara o final do espetáculo e convida uma mulher para entrar no picadeiro. Ela vem e ele lhe explica o jogo. Ele segura duas tortas, uma em cada mão, e explica: *Este jogo será improvisado. Nós nos olharemos e nos deixaremos conduzir pela emoção. O que vai acontecer eu não sei, você não sabe, eles não sabem. Pode acontecer qualquer coisa.* Chaco e a mulher começam a andar circulando o picadeiro. Se olham e se aproximam em uma coreografia improvisada. O público fica tenso esperando o próximo passo. Para onde vai a torta? Eles param no centro do picadeiro, se olham. O público grita. A mulher joga a torta em sua própria cara e quando ela tira o prato, ainda com resquícios da torta, Chaco enfia rapidamente sua própria cara nesta mesma torta. A mulher então pega o prato de torta que estava intacto na mão do Chaco e joga nele. Os dois se lambuzam e se abraçam. Final do espetáculo. A torta aqui ainda é o prêmio máximo para o palhaço, mas sempre há os riscos de se confiar a entrega desse prêmio máximo nas mãos do público. Como tantas vezes o próprio Chacovachi pontua, o público pode querer ser ainda mais palhaço que o próprio palhaço.

Ésio Magalhães também recebe tortas no espetáculo *WWW para Freedom*⁷⁷, mas com a diferença que ele não deixa tudo na mão do público. O palhaço Zabobrim prepara uma bazuca cheia de bolinhos e chama algumas pessoas do público para acioná-la. O efeito é novamente muito divertido. Mesmo simbolizando tiros de guerra, trata-se de uma alegoria para o palhaço que serve como super herói que enfrenta a violência dos homens (uma das leituras possíveis). Aliás, este espetáculo é recheado de situações onde o palhaço se confronta com a ordem vigente e negocia com ela a partir da exposição da contradição entre o seu modo de pensar (absurdo) e o modo da ordem vigente (tão absurdo quanto).

Os palhaços improvisadores do Jogando no quintal também recebem, como prêmio pelo jogo, uma torta na cara. Aqui o troféu não vai só para os vencedores, pois como diz o

⁷⁷ *WWW para Freedom* (direção, concepção e atuação: Ésio Magalhães. Dramaturgia: Tiche Viana).

apresentador: *não haveria vencedores se não houvesse perdedores... portanto somos todos tão ganhadores quanto perdedores.* Cada palhaço escolhe alguém do público, lhe entrega um prato com creme branco, o apresentador anuncia, o som aumenta um clássico quase espiritual e na contagem até três todos devem jogar as tortas na cara dos respectivos palhaços em sua frente.

Será então o desejo pela torta a justificativa de toda a cena? O desejo pela torta foi e é a causa de toda a cena, e não a cena é a causa da torta? Tudo o que o palhaço faz é apenas por uma torta? A cena vem como consequência dessa fome?

Diante disto pensei que o palhaço compartilha a idéia de que a cena ele faz para receber a tortada, mas que só isso ainda seria pouco. Ele o faz para brincar, provocar meus sentimentos, enlouquecer minha cabeça e virar por completo minha noção de bem e mal. Cretinos. Como não amá-los tanto?

3.6. Homens, cachorros e inversões

Numa esquina qualquer do bairro Santa Cecília, uma moça passeia com três cachorros. Eles latem furiosamente quando vêem outros cachorros, fazendo grande escândalo e chamando atenção dos passantes. Alguns rapazes que estão do outro lado da esquina começam a gritar, zoando a situação. Os outros passantes presenciam a “zoada” e passam a rir muito. Há uma transformação da experiência para quem assiste a cena. O desconforto com os latidos, para além de ser explicitado, também passa a ter um dado “objetivo” de comédia: a sobreposição de uma ação humana sobre algo animal. Os cachorros respondem à presença de outros cachorros, os humanos respondem ao latido dos cachorros. O público reconhece esse mecanismo na repetição da ação. Criou-se uma situação cômica.

É a esse tipo de entendimento ou percepção de que algo torna-se risível, que a filósofa americana Marie Collins Swabey⁷⁸ entende como cômico. Não é da ordem de uma experiência subjetiva com a sensação do que é risível, mas tem um grau de percepção cognitiva, objetiva, do objeto cômico que está “lá fora”, tem uma objetividade para além da minha percepção do que é engraçado.

Esta objetividade, entretanto, não é totalmente oposta ao que coloca o também filósofo americano Warren Shibles:

Mas qualquer engano, qualquer desvio, pode ser engraçado? Sim, Nada é engraçado em si mesmo. Somente nós podemos ver os eventos como sendo humorísticos. Alguns autores pensam que certos objetos são engraçados neles mesmos, como cascas de banana, narizes compridos, etc. Nenhum objeto é engraçado nele mesmo. Isto requer associações à consideração de que o objeto é humorístico. Humor é subjetivo. Nada é um erro ou desvio em si mesmo. Existe apenas um desvio das próprias percepções, crenças, etc, subjetivas da pessoa. Coisas exteriores não causam emoção. Nós causamos nossas emoções por nossas associações. Nós nos fazemos entediados, brabos, amorosos, etc. Nós nos chateamos e nos tornamos furiosos. Nós criamos e determinamos o humor. Nós não rimos do humor, nós vemos as coisas humorosamente.⁷⁹

Talvez o entendimento do dado objetivo de que aquilo é uma piada seja o que torna compartilhável o processo do riso. Então, a cada vez que havia latidos, havia a resposta dos rapazes, de forma que houve um momento em que pessoas pararam para torcer para que os cachorros latissessem para que a resposta dos rapazes acontecesse. Esse gesto de compartilhamento coletivo é uma das características das propostas de piada do palhaço, e o que aqui chamamos de triangulação. Ele envolve um efeito de compartilhar não só o dado subjetivo da sensação, mas também seu dado objetivo, mostrando de forma quase “didática”, embora indireta, onde aquele acontecimento se torna engraçado. É o descobrir a piada do acontecimento e revelá-la, através de uma ação que é teatral por visar justamente uma comunicação ampliada.

⁷⁸ Marie Collins Swabey, *Comic laughter: a philosophical essay* (New Haven: Yale University Press, 1961), apud Berger, Peter. *Redeeming laughter*. Berlin/New York: de Gruyter, 1997.

⁷⁹ Shibles, Warren. *Humour reference guide: a comprehensive classification and analysis*. Versão digitalizada: <http://www.drbarbaramaier.at/shiblesw/humorbook/index.html>

3.7. Elisabeth The Queen, crítica especializada

*Posso ser gorda, mas não sou para o seu bico!*⁸⁰

Midnight Clowns⁸¹ é um evento dos Doutores da Alegria/SP, em estilo programa de auditório com show de calouros. Há alguns elementos no palco: uma banda, uma placazeira⁸², um apresentador (Wellington Nogueira), duas Midnight Girls. Serão apresentados vários números naquela noite. Chega então a palhaça Elisabeth The Queen⁸³, crítica especializada, comentarista dos números apresentados. Ela revela aquilo que está escondido na contra face dramaturgica do numero do palhaço – em geral aquilo que torna o número um número de palhaço: inocentemente tosco, ou inteligentemente tosco, mas sempre tosco. Algumas vezes ela aponta onde o palhaço justamente perdeu o palhaço porque quis fazer bem; ali onde ele se levou a sério demais e construiu uma linearidade cênica.

A crítica não se restringe aos números, Elizabeth não perdoa o apresentador vestido de noiva – usando o vestido que era de sua esposa quando esta pesava 130 kilos (e que não fecha nele). Diz ela que quando pensamos que uma pessoa foi lá embaixo ela nos surpreende indo mais além. Também fala das Midnight Girls “a essa altura da vida vocês ainda fazendo isso!” E quanto aos comentários vindos da platéia, ela responde: “Quem foi que falou isso? Deixa eu ver”. (ao fotógrafo): “Tira uma foto dele.” (à pessoa): “Meus advogados entrarão em contato.”

Elizabeth não deixa passar estas armadilhas do agradável. Insere um olhar duro e necessário, porém aliviado pelo jogo cômico estabelecido e pelo fato de ela mesma utilizar o nariz vermelho – ou seja, é uma igual, exposta aos mesmos fracassos que ela aponta.

⁸⁰ “Gorda!” Gritou alguém da platéia. (lembrando que Elisabeth The Queen desempenha uma crítica muito severa, que aponta todos os defeitos dos palhaços)

⁸¹ Midnight Clowns é a paródia de um programa de auditório realizado pelos palhaços dos Doutores da Alegria. Este evento específico aconteceu às 00h do dia 01/11/2008 no teatro União Cultural/ São Paulo/SP.

⁸² Placazeira oficial: pessoa (no caso uma palhaça) que levanta placas pedindo a manifestação do público durante os programas de auditório: vaias, gritos, xiiii, gostosa...

⁸³ Elisabeth The Queen é o nome de palhaça da atriz Bete Dorgam, doutora e docente da Escola de Arte Dramática (EAD/USP) de São Paulo.

É como uma brincadeira provocativa: “Defenda-se”; “afete-se”. A partir da exposição dela mesma a este lugar. A todo momento ela pede que lhe dêem justamente este jogo e revela a própria visão do público (de fora) sobre as cenas.

Alguém da platéia provoca: “Gorda”! Após uma pausa, ela diz: “Sou gorda, mas não sou para o seu bico”. Sem ela, este espetáculo seria feito por atores graciosos, muito bons, mas que estarão sempre impossibilitados de ver a contra face de suas criações. O palhaço enfrenta o mundo com coragem; e a sua máscara não é a do agradar, mas a do seduzir com a sinceridade da sua tosquice, ou com a bizarrice de suas respostas.

3.8. O choro no travesseiro

A cena que se segue acontece no espetáculo *Inventário*, produzido pelo grupo Roda Gigante (RJ)⁸⁴. A cena é a de uma palhaça chorando e cantando, com a cabeça afundada num travesseiro, o samba *Tristeza*⁸⁵ de Beth Carvalho.

Tanto o som da voz da atriz quanto a melodia da música ficam abafadas pelo travesseiro, pois ao mesmo tempo em que a atriz sufoca o choro, ela também sufoca a voz que canta. Cantar e chorar vem do mesmo aparelho fonador. Mas a música é o que ela quer fazer passar, enquanto que o choro ela quer estancar.

Há duas intenções competindo: a vontade de cantar e a vontade de segurar o choro, mas os dois saem ao mesmo tempo e isso cria um encanto único. A escolha da música também é brilhante. É um samba que pede para a tristeza ir embora porque ela quer voltar à sua alegria. Como se alegria e tristeza fossem as duas faces da moeda que só podem ser concomitantes quando atiradas ao ar, mas que obrigatoriamente predominam uma ou outra, quando em repouso, quando estanques. Alegria e tristeza, assim, puros, como estados que não são realizáveis (concretizados) enquanto duplicidades (são inclusive

⁸⁴ *Inventário* estreou no ano de 2005. Nele, quatro atores palhaços poetizam suas experiências enquanto “Besteirologistas” componentes do quadro dos Doutores da Alegria do Rio de Janeiro/RJ. Direção de Beatriz Sayad e Andréa Jabor.

⁸⁵ “Tristeza por favor vá embora/ Minha alma que chora está vendo o meu fim/ Fez do meu coração a sua moradia/ Já é demais o meu penar/ Quero voltar àquela vida de alegria/ Quero de novo cantar”.

colocados pela linguagem em nossa cultura como opostos). Alegria e tristeza não se realizariam num corpo, concomitantemente, a não ser nos estados do devir, da arte ou do jogo. Essa cena, a meu ver, explicita este mecanismo da arte: de trazer a alegria e a tristeza vivas, realizadas, num mesmo ato. Chorar e cantar, abafando o choro, libertando a voz. Deixando sair o choro; prendendo a voz... A mistura está dada, embora o que se sinta seja a pura alegria da realização da arte (*o fundo da arte (...) é uma espécie de alegria*⁸⁶).

O cômico se estabelece quando a própria palhaça se perde entre o cantar e o sufocar num momento em que a letra da música vira um *láialaiá*. Quem nunca chorou num travesseiro?

Para nós, tanto o cômico quanto o seu contrário estão na própria disposição do espírito, e ínsitos no processo que resulta. Em sua anormalidade, não pode ser senão amargamente cômica a condição de um homem que se resigna a sempre estar destoando, a ser a um tempo violino e contrabaixo; de um homem no qual um pensamento não pode nascer sem que rapidamente não lhe nasça um outro oposto, contrário; ao qual por qualquer razão que ele tenha de dizer *sim*, rapidamente uma outra, e uma segunda e uma terceira não lhe surjam para constrangê-lo a dizer *não*; e entre o sim e o não o mantenham suspenso e perplexo por toda a vida: de um homem que não pode abandonar-se a um sentimento sem recordar-se subitamente se alguma coisa que o faça estremecer, turbe, desconcerte e irrite.⁸⁷

Aqui a isca é o início triste, denso, dramático, da palhaça que chora num travesseiro. Quanto mais o público se comove, mais embarca. E quanto mais ele embarca na seriedade do palhaço, mais o palhaço suspende e mais o próprio público se diverte quando o palhaço inverte o sentimento da tristeza à alegria. E de novo temos o enfrentamento do sofrimento, o se jogar no sentimento sem julgamento, com coragem. O que ele faz a partir dessa “honestidade” com o que sente, que não tem acento trágico nem tampouco cômico a princípio, é o que faz a cena ser uma cena de palhaço.

⁸⁶ Deleuze, Gilles. *Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p.174.

⁸⁷ Pirandello, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, p.146.

3.9. Palhaço? Não, Psiquiatra. Psiquiatra? Não, Palhaço.

Conheci o Doutor Frederico Neves numa oficina de palhaço em janeiro de 2004. Dali em diante iniciou-se uma amizade que culminou na minha entrada, em 2006, para o projeto Fantásticos Frenéticos (palhaços em psiquiatria) na função de coordenadora do grupo de estudos do projeto. Frederico (psiquiatra de formação, palhaço de amor), juntou-se a Nando Bolognesi (ator e palhaço, que já atuou como Doutor da Alegria e atualmente integra o elenco do espetáculo Jogando no Quintal). A dupla montada, passaram a fazer visitas a hospitais psiquiátricos. Após dois anos de trabalhos no hospital João Evangelista, começaram uma parceria com o hospital dia A Casa, localizada na Zona Sul de São Paulo, e reconhecida por seu viés anti institucionalista em relação à psicose.

A Casa só colocou uma condição à entrada do projeto por seu portão azul: o palhaço só entra se vem junto com o psiquiatra. Fred topou realizar o fazer psiquiátrico durante dois dias da semana e nos outros dois dias realizar as visitas de palhaço com a dupla. Estava instaurada a situação de inadequação. Fred nunca foi um palhaço profissional, apesar de ter estudado e ter apreço incondicional à figura. Sua vivência como artista está mais ligada ao campo da música (toca saxofone).

Os pacientes não entendiam bem a diferença. Quando ele estava de palhaço, os pacientes pediam receitas e não sabiam como o chamar (Galante? Dr. Frederico?); já quando estava de psiquiatra, o próprio Fred pintava os olhos e sua participação nas reuniões e nos grupos não era o que se esperava de um psiquiatra. As vezes dormia enquanto um paciente falava; outra vez riu de um caso deixando o paciente furioso. Como psiquiatra, ele buscava reagir como um palhaço; e enquanto palhaço, buscava ser o palhaço que ainda não era mas que estava disposto a descobrir a partir de sua experiência com a psiquiatria.

Projeto cheio de desafios que provocava discussões acaloradas na equipe e confusão nos pacientes. Mesmo com essas questões, a postura do Fred nunca foi vista como algo ameaçador a ponto de cogitarem uma demissão, por exemplo. O híbrido

palhaço/ psiquiatra era um ruído, uma inadequação de lugares que conferia ao projeto uma berlinda propícia ao questionamento criativo.

A indisciplina insistente do psiquiatra/palhaço era aquilo que escapava, aquilo que ficara de lado no contrato, o analisador da dupla mensagem de ambas as partes – a institucional Casa e a pessoal Frederico. A Casa que topou um trabalho de palhaço “inofensivo” para garantir um psiquiatra em seu quadro de médicos; e Frederico que bancou, por um lado, ser psiquiatra para ser palhaço, mas enquanto palhaço só aceito pela instituição por esta razão e, por outro lado, ser palhaço sem a vivência necessária de um profissional. É mas não é; é isso mas é aquilo... Dupla mensagem por todos os lados: repetição da cena traumática que muitas vezes é exatamente o que dá origem à psicose.

No entanto, é também esta ambigüidade o que garantiu um certo vigor do projeto, seu efeito de provocação do pensamento. Não havia como ser indiferente a este quadro tão estranho...

Este é o final da parte 1. Os elementos aqui apontados nos permitem construir o palhaço como signo em ação. Palhaço não é só o cômico, é um ser sendo em relação. O signo palhaço não se dá apenas pelo cômico da figura, aos quais se somam outros elementos sógnicos que aqui quisemos esboçar – sabendo que um palhaço não é só um signo, mas uma cascata de signos que nos arrebatam. O humor é um de seus predicados, a traição das certezas e dos sentidos, outro; a sinceridade com as emoções, mais um; o extravasamento expressivo: comunicação direta, atuação manifesta, mais um. Deste emaranhado de predicados, intuimos um movimento de ser/estar palhaço, que agora iremos relacionar com a captura mais comum e banal de seu estatuto no contemporâneo.

Na sociedade humorística, o humor é útil, serve para azeitar as relações sociais e agregar sob a aura da aceitação uma série de desentendimentos que, humoristicamente, passam a ser incluídos. O humor do palhaço não está a serviço de azeitar, ele está a serviço de um ser sendo e por ser um ser sendo, ele usa os artifícios teatrais a seu dispor para continuar este ser teatral sendo. Vagueia pelo estilos, pelos tempos e pelos planos palco/platéia, sem nunca deixar de ser palhaço.

Por isso também, se o movimento da cena vai em direção ao combate, ele vai também. Por pura aderência ao plano do real. Claro que ele pode ser um palhaço diplomático que prefere evitar as brigas, mas ele não pode passar por cima de um *stress* quando ele ocorre. Não existe ação fora de um aqui e agora. Isso me lembra uma vez em que vi machucados nas mãos do palhaço Jango Edwards e ele me respondeu: “Isso? Bom... eu tive que lutar num show”. Fiquei impressionada. Como? Você luta nos seus shows? Você chegou a lutar com alguma pessoa? “Only when I have to protect myself”, ele respondeu.

Assim, na próxima parte abordaremos o riso e a experiência cômica seguindo o caminho nem sempre linear que historiadores, filósofos e pensadores já trilharam sobre o tema. Para Peter Berger, a experiência cômica *se refere à mente atirada num aparentemente mundo sem sentido. Ao mesmo tempo, sugere que talvez o mundo afinal não seja sem sentido.*⁸⁸ O riso, irreduzível à racionalidade, está sempre traindo nossas certezas e os lugares nos quais nos reconhecemos.

Palhaços ao traírem o mundo com o qual nos reconhecemos, constroem outro mundo concomitante a este; e assim antevêm os universos paralelos que propõem seus modos singulares de pensar. Por viver neste mundo e realizar seu modo de vida na materialidade que é um limite ao mesmo tempo burlável, a arte do riso é um exercício humano de construção de mundos possíveis⁸⁹. Uma construção nas bordas do que o homem pode ou não abarcar como mundo, num mundo que não possui “realidade” fora do plano de referência que se cultiva para si.

O palhaço propõe um trânsito entre um plano de referência e outro, mas seu efeito ainda é no entre. Porque não se pode acreditar demais nem desacreditar. E, principalmente, ele saber rir quando o tapete é puxado e se é atirado em todos os buracos das sempre furadas (no bom sentido) relações humanas. Veremos agora, talvez, porque o palhaço é eleito como figura símbolo da alegria permanente que se busca na sociedade humorística.

⁸⁸ Berger, Peter. *Redeeming laughter*. Berlin/New York: de Gruyter, 1997, p. 35.

⁸⁹ Kasper, Kátia. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de doutorado. Campinas, Faculdade de Educação. Unicamp, 2004.

PARTE 2 – SOBRE O RISO E O HUMOR

Porque palhaços gostam de fazer rir.

Rir é o prazer dos Deuses. (La Fontaine)

Capítulo 1: O riso em questão

Ri-se de uma piada, de uma trombada, de um gesto inesperado, de um comportamento audacioso. Ri-se de susto, de quando há uma surpresa, uma quebra com o esperado, um descompasso ou uma desgraça. Ri-se quando se compreende e ri-se da inadequação e falta de noção. Ri-se de medo e ri-se de diversão. Ri-se em estado de graça, ri-se na contemplação, quando se fica contente, ri-se da cumplicidade que se dá entre as gentes. Ri-se do tombo, do tropeço, e do espirro sonoro no lenço. Ri-se. “O riso é misterioso como a liberdade e profundo como a felicidade.” (Eric Blondel)

O riso acompanha praticamente todos os estados psicológicos humanos, do medo à alegria, da angústia à euforia. É um parceiro completo que serve para agregar e para separar, para condenar e para celebrar.

Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Bloch, “como Merlim, o riso é um fenômeno liminar, um produto das soleiras, ...o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter.” Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação.⁹⁰

O riso é algo simples, atravessa os séculos e é provável que riamos hoje das mesmas coisas que nossos antepassados riam. Apesar desta constância, e mesmo por conta dela, o riso é fonte incessante de curiosidade para a cultura, seja na tentativa de delimitar seus contornos, estudar seus efeitos ou estabelecer se seria moralmente bom ou mau e em que circunstâncias. Independente das atribuições boas/ más que cercam o riso, ele continua presença forte e indisciplinada. Assim percorre os séculos até que seduz, triunfantemente, o espírito do homem moderno e se torna uma diversão banal no século XX. Como um signo do indeterminado, o riso arrebatava o pensamento e nos força a se dedicar sobre ele.

⁹⁰ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.16.

Corroborando o poder e fascínio que o riso exerce sobre o humano, constam três teorias principais sobre o riso: a teoria do alívio, a teoria da superioridade e a teoria da incongruência.

A teoria da superioridade é calcada na percepção de que há uma elevação do status quando se degrada o outro. Este riso dirigido ao infortúnio dos outros refletiria nossa suposta superioridade. É um tema encontrado em Platão, Aristóteles, Thomas Hobbes e Henri Bérghson.⁹¹ Aliás, para Bérghson⁹², o riso não é um prazer puramente estético, visto que a sociedade ri do indivíduo que ameaça sua homogeneidade, e este riso é correção, um trote social.

A teoria do alívio, defendida por Freud⁹³, coloca que o riso tem uma função catártica, pois diante de um conteúdo reprimido, o riso é a força que libera essa energia, sendo assim essencial para a economia psíquica⁹⁴ dos sujeitos.

A teoria da incongruência, também chamada de teoria da ambivalência, é tema encontrado em Kant e percebe que o riso deriva de uma incongruência entre quadros de referência distintos. O riso é um fenômeno que constata a presença de ambivalências, e as vezes contradições insolúveis num mesmo pressuposto (opostos não dialéticas que não se prestam à síntese). Sobre o que Kant pensa do riso, Minois escreve:

É preciso que haja, em tudo o que provoca um riso vivo e ruidoso, um elemento absurdo (o que faz com que a compreensão não encontre a satisfação). O riso é um efeito resultante da maneira como a tensão da espera é reduzida a nada. Essa transformação, que não é agradável ao entendimento, é precisamente o que provoca, de forma indireta, uma alegria muito viva.⁹⁵

A teoria da incongruência é de nosso interesse especial. Acreditamos que o efeito do riso dos palhaços se dá no exercício de manifestar incongruências, e este cômico é sem

⁹¹ A fonte destas informações é o blog dos professores Cynthia Hamlin, Jonatas Ferreira (Professores do Departamento de Ciências Sociais e do PPGS da UFPE) e Artur Perrusi (Departamento de Ciências Sociais e PPGS da UFPB). <http://quecazzo.blogspot.com/2008/03/fenomenologia-do-humor.html>

⁹² Bérghson, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁹³ Freud, Sigmund. *O humor* (1927). *Obras completas volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.

⁹⁴ Economia psíquica refere-se ao funcionamento do aparelho psíquico, que precisa regular o acúmulo e a liberação da tensão a fim de manter a estabilidade do ego.

⁹⁵ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.420.

juízos. A graça vem quando se constata o *nonsense* e se diverte com ele, navegando livremente em seu fluxo que explode os sentidos provocando uma alegria vivaz.

Segundo L.Ratisbonne, o humorista

brinca de bom grado com assuntos que consideramos graves e disserta gravemente sobre coisas que parecem levianas. Porque, para ele, tudo na vida – até a própria vida – é, ao mesmo tempo, divertido e grave, leve e sério. O humorista... zomba da barca da existência que se movimenta ao acaso, mas sua brincadeira não tem nada de insultuoso para os passageiros: ele está a bordo como eles.⁹⁶

Estranho pensar que junto com as análises sobre o riso, sempre venha uma tentativa de qualificá-lo a partir de suas finalidades. Seria isto uma espécie de vontade de saber do homem sobre o riso, exercendo sobre ele sua matemática controladora que pressupõe valores morais mesmo numa manifestação rebelde como o riso?

Minois pode esquematizar a história do riso em três períodos: riso divino, riso diabólico e riso humano.

O riso divino é relativo à concepção divina do riso na Antigüidade Clássica. São os Deuses que riem. “A antigüidade tem uma concepção divina do riso, cuja origem é atribuída aos Deuses. Quer o tenham criado ou não, os deuses riem, e seu ‘riso inextinguível’ é a marca de sua suprema liberdade. A concepção do riso é, então, largamente positiva. Rir é participar da recriação do mundo, nas festas dionisíacas, nas saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. (...) Se os deuses riem, é porque tomam distância deles mesmos e do mundo. Eles não se levam a sério. E, se os homens riem, isso é para eles um maneira de sacralizar o mundo, de conformar-se com as normas, escarnecendo de seus contrários. É também um modo de endossar o terrível peso do destino, de exorcizá-lo, assumindo-o.”⁹⁷ Nas relações sociais, o riso serve como força de coesão do grupo diante do inimigo, como freio ao despotismo (comédias de Aristófanes) e também como instrumento de conhecimento (ironia socrática).

⁹⁶ L. Ratisbonne citado por Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.521.

⁹⁷ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.630.

O riso diabólico é fruto de uma concepção cristã de riso, que não o vê como algo positivo. “Deus, único e de plenitude imutável, coincidindo perfeitamente com sua essência, é a seriedade por excelência. Ele criou o mundo de uma vez por todas, o que exclui os regozijos festivos à base da inversão, como o Carnaval, cada vez menos tolerado. O cristão deve imitar o senhor e conduzir-se com a maior gravidade. A perspectiva do inferno deve inspirar-lhe temor e tremor.”⁹⁸ Com o Cristianismo, o riso foi negativizado e diabolizado. Se o riso existe, é em função do pecado original, onde o homem não coincide mais consigo mesmo. O diabo provocou essa fissura, então o riso é indecente, incorreto e feio. O riso é a desforra do diabo. Ao mesmo tempo que sob este julgamento, o riso que se realiza nas relações sociais é instrumento de subversão, e suas expressões são toleradas como válvulas de escape.

No século XVII o mundo é trágico e sério e o riso é instrumento de transformação, assim a sátira é mais comum do que a bufonaria, por ser uma arma mais agressiva e destruidora. O riso perde a naturalidade do bruto e civiliza-se, intelectualiza-se, refina-se, é domesticado em manifestações coletivas normalizadas ou em espetáculos, estando sob vigilância. Já no século XVIII, o riso torna-se uma faculdade do espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa. Não se ri mais genericamente: surgem os especialistas, profissionais do riso, atletas de alto nível (Voltaire). Quanto aos amadores, sua prática cotidiana recebe o nome de humor.⁹⁹ No século XIX, tem-se a presença do grotesco romântico, com Victor Hugo como expoente. O riso é diabólico, percebe a cisão do mundo. É um riso de inquietante estranheza, bem de uma consciência humanista da ambigüidade e ambivalência do ser, o qual provoca um medo que é exorcizado através deste riso grosseiro. O seguro mundo das aparências está fluido. Um riso de

gerações marcadas pelas decepções revolucionárias e que tem consciência aguda da dualidade do ser, da irreparável fissura entre o real e o irreal, entre o finito e o infinito; (...) Seu riso é de autoderrisão, de despeito, um riso que procura enobrecer-se atribuindo-se uma origem diabólica. O recurso a satã lhes dá a ilusão de que o mundo tem sentido; Deus ou o diabo, o que conta é a existência de uma força criadora e diretriz do mundo.¹⁰⁰

⁹⁸ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.630.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.543.

É este riso que prepara o século XX para a derrisão absoluta: o diabo morreu e o mundo não é mais diabólico, ele é absurdo e sem sentido. “Se o mundo não é nem divino nem diabólico, se o ‘por quê?’ não tem mais sentido, que pilhéria! Na segunda metade do século XIX , emerge o riso do *nonsense* absoluto. O mundo não é mais grotesco, é insensato.”¹⁰¹

Este riso, de constatação do absurdo e de que não há nada que se possa fazer para mudar isto, está, segundo Minois, “tapando um buraco no tecido oco da existência.”¹⁰² Esta existência se tapa agora com o riso que pode desafiar tanto o ser quanto o nada. É ele o grande herói que pode se sair bem diante de toda fragilidade, inclusive de sua própria. Este riso se torna utilitário e, sendo assim, não pode ser totalmente alegre.

É o riso de homens que se encontram com o mundo nas mãos sem saber o que fazer dele. Resta apenas ‘sombrear as naturezas trágicas e rir delas’, segundo a fórmula de Nietzsche. Sabendo que o avião não tem piloto, os passageiros só podem festejar enquanto esperam que ele se despedace. (...) ‘O novo bufão se conhece e sabe que o mundo é incurável: mais um motivo para rir’.”¹⁰³

“O novo modelo humano, o herói pós-moderno, é ‘hiperatuante’, permanecendo emocionalmente distante; ele cumpre suas façanhas como num jogo.”¹⁰⁴ Na cultura hedonista contemporânea, o riso festivo triunfa por seu aspecto prazeroso. O componente rebelde salutar do riso cede espaço à atrofia da crítica. Como operar uma crítica em uma cultura que não tem mais parâmetros estáveis sobre qualquer tema no qual a crítica pretenda se lançar?

Por isso Minois fala de morte do riso: “se não há mais diferença entre o sonho e a realidade, se a normalidade desapareceu, do que se poderia rir ainda? O riso baseia-se num deslocamento: se tudo é risível, o riso perde sua força.”¹⁰⁵ Em um momento de festa coletiva permanente, perde-se o deslocamento reflexivo próprio do humor. Para Minois, que neste momento se apóia no pensamento de Gilles Lipovetsky¹⁰⁶, esta faceta individual do riso se perde na sociedade humorística, onde o riso permanente a tudo arrasta com seu

¹⁰¹ Ibidem, p.544.

¹⁰² Ibidem, p.592.

¹⁰³ Ibidem, p.591.

¹⁰⁴ Ibidem, p.620.

¹⁰⁵ Ibidem, p.605.

¹⁰⁶ Lipovetsky, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D’água, 1989.

ímpeto eufórico. Não se consideram as particularidades de um motivo cômico nem tampouco se reflete sobre estes deslocamentos que o risível provoca. Dizer que tudo é risível é o mesmo que dizer que nada é risível. O riso não tem mais efeito algum além de ser uma droga que gera prazer imediato e que deve ser mantida a todo custo por quaisquer motivos que venham.

A terceira etapa do riso, o riso humano, é:

saído das crises de consciência da mentalidade européia, origem do pensamento moderno. O questionamento dos valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhados por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso.¹⁰⁷

Mas não foi o riso que derrubou as certezas... “A derrisão não tem poder sobre as crenças e as ideologias; estas são impermeáveis a qualquer ironia. Nem mesmo a razão pode muito contra elas. A idiotia é uma couraça invulnerável, capaz de proteger as crenças mais absurdas. Só o tempo usa as certezas. E é quando elas começam a se esboroar que o riso e a razão tem a oportunidade de intervir eficazmente. Porque o riso só pode entrar pelas fissuras, para alargá-las”.¹⁰⁸

O humor está sempre nos calcanhares da dúvida. Quando as certezas desmoronam, o homem ri mostrando certa ternura consigo mesmo. Olhando distanciadamente suas antigas pretensões agora postas em cheque, ele ri de si mesmo.

É assim que ele pode rir também do último reduto de apoio de sentido do homem, a ciência, a racionalidade, e o riso espalhou-se numa derrisão generalizada pelo século XX. Minois coloca que ainda pode haver alguns redutos de seriedade, mas apenas para consigo mesmos, enquanto o resto do mundo os ignora ou é apenas curioso em relação aos fanatismos de qualquer espécie.

“O riso moderno é incerto, porque não sabe mais onde se fixar. Ele não é nem afirmação nem negação, antes, é interrogação, flutuando sobre o abismo em que as

¹⁰⁷ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.631.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.631.

certezas naufragam. (...) O vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra certezas. O riso moderno perdeu sua seriedade, logo, seu vigor; não serve mais para nada, só para fazer rir.”¹⁰⁹ Minois coloca que a própria existência anda morrendo, abandonada sob um fundo vazio de sentido. O riso é a única ferramenta capaz de mantê-la com vida artificial, brincando enquanto espera o tempo passar. É assim que a festa se generaliza, enquanto as certezas e as crenças (como razão de viver) recuam. A festa “substitui as razões do viver, é o sentido último: fazer a festa pela festa, porque nada mais é crível.”¹¹⁰ O riso nos protege do desespero. E assim Minois conclui: “O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se... e rir.”¹¹¹

Ao riso não se questiona, é o valor supremo capaz de redimir a vida de milhares de pessoas que tudo o que precisam fazer para salvar suas vidas é dar risada. Crescente número de livros de auto-ajuda refere o poder das risadas para melhorar a vida, como atesta o último lançamento de um dos humorista do programa Casseta e Planeta da Rede Globo: *Uma piada pode salvar a sua vida*¹¹². O humor está na moda.

Então, conjuntamente com sua utilidade para tapar o buraco oco das certezas, o riso é definitivamente visto como bom. Não há nada errado em rir e pode-se rir de qualquer coisa. No embalo desta celebração, o riso também se torna mercadoria – a apropriação mercadológica do riso através de espetáculos, programas humorísticos, etc.¹¹³

Sempre, segundo o autor, o riso do século XX mascara o vazio insubstituível da existência, vazio este colocado depois da morte de Deus, da morte do Diabo, da morte do Homem enquanto avatares de sentido para a vida.

Esta visão está, no entanto, calcada numa afirmação da vontade de sentido; e a vontade de sentido só produz evolução linear da espécie, justamente a manutenção da vida apontada por Nietzsche. Neste tipo de manutenção da espécie (diria que a forma mais “careta” de manutenção da espécie, fundada mesmo na idéia de manter/ preservar/

¹⁰⁹ Ibidem, p.632.

¹¹⁰ Ibidem, p.633.

¹¹¹ Ibidem, p.633.

¹¹² Silva, Beto. *Uma piada pode salvar sua vida*. São Paulo: Objetiva, 2008.

¹¹³ Infelizmente não poderemos aprofundar este assunto aqui nesta tese. Um tema que muito nos interessa é pensar as apropriações mercadológicas do humor e sua aplicação utilitária numa sociedade cuja cultura admira um homem flexível, bem humorado, agradável, e capaz de rir de si mesmo. Alguém que não se leve muito a sério embora seja sério o suficiente para não admitir isso publicamente.

perserverar/ ter certezas sólidas), realmente o humor é o derradeiro aprendizado sobre as formas de relação social. Frente ao sem sentido compartilhado, e à multiplicidade de crenças que se engendram no campo social, o humor azeita as relações tornando a vida mais fácil. Mais fácil para quem, perguntaremos a seguir...

A vida, neste sentido mais palpável, “não possui as duas potências da arte; ela só as recebe degradando-as e só reproduz a essência no nível mais baixo, no mais fraco grau.”¹¹⁴

Mas convém colocar, para começarmos a esboçar nossa crítica a este pensamento, que as considerações relativas à perda geral de sentido no século XX estão ligadas às crise de valores. Estas reflexões tendem a interpretar as configurações sociais como respostas à uma crise tanto subjetiva quanto coletiva. Portanto, se procurarmos nosso signo palhaço neste tipo de reflexão, estamos fadados a encontrá-lo enfraquecido pelas interpretações das configurações coletivas em um âmbito ou generalista demais ou subjetivista demais – interpretações remetidas à vida em suas formas já materializadas e atualizadas e, portanto, estáticas. Entretanto, se formos aos signos de arte que o palhaço nos remete, estes podem nos levar a um riso que não seja o riso do azeitamento e simpatia social.

O humor do palhaço não se instaura apenas nas brechas da dúvida, derivada de um sentimento de que se estava enganado. O riso do palhaço não é apenas riso de reforço, de autocomiseração ou do alívio da angústia. O riso do palhaço, enquanto ser em ação, é o riso da constatação de uma contradição – e isto, mesmo que no mundo de hoje já não cause estranhamento, confere uma qualidade única a esta arte irredutível às interpretações dominantes de alegria eufórica e auto ajuda.

A capacidade do riso de desafiar tanto o ser quanto o nada seduziu o espírito moderno, um espírito de uma época que se confronta justamente com a ausência de sentido de todos os avatares que porventura tenha tentado eleger. Se o sentido não está em Deus, tampouco no Diabo, tampouco no homem que criou as duas concepções, onde ele está? É estranho este desejo de encontrar um sentido sem que logo se oriente para um objeto onde ancorar o desejo pelo sentido.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.47.

Eis que diante da flexibilidade exigida para mudar o avatar do sentido, ou mesmo nem ter um, encontra-se no riso uma distensão dos órgãos que permite ao homem extravasar as tensões. É um carinho no espírito e, de sorte, um prazer que condiz com um homem que não se leva muito a sério. Um riso que nem a si leva a sério. O riso, mesmo colocado como um avatar de desejo, sempre lhe escapa e ri inclusive dele mesmo. Não se redime pelo formato sendo, então, ainda mais interessante.

Por isso, mesmo com o riso na moda e carregado de atributos como alívio, distensão, superioridade, aceitação, estas análises significam tanto para o processo do humorista quanto significam placas de trânsito para ursos. Independente do mundo estar mais humorístico, a arte de produzir uma piada continua sendo um mistério que se engendra na escuta das bifurcações e das linhas desviantes – tanto do lugar comum quanto do plano de referência (lembrando que nem sempre o plano de referência é o do lugar comum).

O humor do palhaço não só não nos protege dos desajustes quanto inclusive nos confronta com eles. Com Chacovachi e Elisabeth the Queen já temos dois exemplos de palhaços com plena aderência à realidade e que, inclusive, colocam os desajustes na cena – um desajuste já implícito ao próprio existir, ao próprio fazer qualquer coisa que seja. Observe-se que nem mesmo é necessário o palhaço criar este desajuste – basta apenas escutá-lo e dizê-lo. Como Avner coloca, cenas risíveis decorrem justamente da interrupção do plano inicial do palhaço (ou de qualquer pessoa).

Como colocamos anteriormente, a potência do riso não está ligada aos conteúdos que porventura venham a ser temas de piada, mas sim à aventura pelo território das bifurcações. O riso sem avaliação de legitimidade é rebelde. E cruel.

É por isso que ele inquieta as pessoas que se encerram na gaiola de suas certezas. O riso abre as gaiolas e, uma vez livre, pode atacar tudo; como um tufão dessacralizante, abate deuses e ídolos. Ele é virtualmente diabólico, sobretudo sob a forma agressiva da ironia, com sua arma pontiaguda, que é o cinismo. Sob a forma humorística, ele é a arma da liberdade interior.¹¹⁵

¹¹⁵ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.613.

Pode ser que estejamos mais predispostos a rir de tudo; mas os motivos cômicos das coisas não estão mais predispostos a aparecer só por causa disso. Se fosse assim, uma pessoa que ri muito seria naturalmente um humorista, e vê-se bem que não é o caso. Ou ainda, o terreno para o consumo do riso está pronto, só não significa que a tarefa do humorista esteja mais fácil. O trabalho sobre o risível se ajusta à mente doentia de um artista que transforma as situações mais banais em motivos cômicos.¹¹⁶

Pensando nas diversas formas do cômico, o capítulo a seguir abordará o humorismo como uma das estratégias do jogo dos palhaços, analisando suas particularidades em relação às outras formas do cômico.

Capítulo 2: Humor

O humor, esta coisa fugidia: *não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo*¹¹⁷; na fisiologia humana é um líquido corporal; na linguagem é feito de contrastes e desarticulações de sentidos; na concepção de Saliba é uma epifania da emoção...

... podemos caracterizar a representação humorística, portanto, como aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás. Ela é também o instante rápido da anedota, aquele ouro do instante: ela só consegue revelar o impensado, o indizível ao surpreendê-lo naquele seu momento supremo de estranhamento, que se realiza num átimo porque depois a história se movimenta novamente, o sentido do novo se esvai, o riso se esgarça e se retrai – e se ele prossegue, começa a repetir-se, a perceber-se caduco e inútil – como que espargindo cinzas sobre a pátina já cinzenta das estátuas do passado. Por tudo isso, mais do que percepção e sentimento da ruptura e da contrariedade, a representação humorística é uma epifania da emoção. Ela se dilui na vida cotidiana e só de vez em quando brilha

¹¹⁶ Destaco um momento cômico interessante: em uma conferência para os correspondentes da Casa Branca, no dia 09 de maio de 2009, Barack Obama, presidente dos Estados Unidos da América, proferiu um discurso em estilo stand-up comedy, feito por humoristas especialmente para a ocasião. O vídeo encontra-se no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=YB1olxLwBWI&eurl>.

¹¹⁷ L. Wittgenstein, Aforismos, 1949. Cf. Saliba, Elias Tomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.15.

e ilumina, como um intervalo de riso e de alegria na rotina dos ritmos repetitivos e diários.¹¹⁸

Síntese de conteúdos, articulação de estereótipos e exposição de contrastes são características do ato humorístico, que faz uma navegação leve pela graça das sínteses insuspeitas como nesta frase de Groucho Marx: *Todo mundo precisa crer em algo. Creio que vou tomar outra cerveja*. O humor é uma brincadeira com os modos usuais de reconhecimento das coisas e seus efeitos se dão pela interrupção dos ritmos ordinários da vida.

Veremos o humor na seguinte cena da atriz Rhena de Faria durante uma cena de 10 segundos (o palhaço tem 10 segundos para improvisar com o tema sugerido)¹¹⁹. O público sugeriu o tema *golfe no banheiro*. Blanche faz mímica de ligar um chuveiro e pula de um lado para o outro gritando *ui, ui, ui!* Então olha para a frente e diz: *Genésio! Vira esse taco pra lá!*

A atriz remete tanto a um suposto homem que estaria jogando golfe no box quanto ao taco “sexual” que os homens por vezes empinam, especialmente diante de mulheres nuas em um box de banheiro. Ficamos com uma dúvida: ao que será que ela se referia? Ambas as situações seriam cômicas e, numa ação simples e econômica, ela realiza dois universos possíveis porém improváveis (tanto jogar golfe no box quanto cutucar violentamente a parceira com um órgão genital das proporções de um taco de golfe).

A acepção moderna do humor foi tomada na Inglaterra por meados de 1713. A noção de humor, segundo Minois¹²⁰, “acompanha a afirmação da consciência individual, a ascensão de valores individualistas que John Locke defende na mesma época. Humor e sentido de liberdade caminham juntos. Aquele que tem humor é um homem livre, separado de si mesmo, dos outros e do mundo.” O humor moderno é uma atitude consciente, inspirada numa filosofia de vida baseada no distanciamento. Portanto, humorístico é algo que provoca a capacidade imediata de perceber que é diversão. “O humor é um exercício de alta voltagem que consiste em fazer-se de malandro à beira do

¹¹⁸ Saliba, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p.29.

¹¹⁹ Rhena de Faria (Mademoiselle Blanche) integra o elenco do espetáculo *Jogando no quintal*. Esta cena aconteceu durante uma de suas apresentações, porém não me recordo a data.

¹²⁰ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.423.

abismo do *nonsense* – e às vezes se cai lá dentro.”¹²¹

Diferente do deboche e do sarcasmo, o humorismo não opera uma ridicularização do objeto com o fim de crítica e não julga nenhum dos pólos postos em oposição. É também um riso diferente do riso das comédias de costumes, destinadas a moralizar os modos da coletividade através da exposição do ridículo dos personagens desadaptados.

O humor preenche esta dupla função democrática: permite ao indivíduo desligar-se, ainda que pontualmente, da imposição do destino, das evidências, das convenções, afirmando com ligeireza a sua liberdade de espírito, e ao mesmo tempo impede o ego de se levar a sério, de forjar uma imagem superior ou alternativa de si próprio, de se manifestar sem auto-domínio, de maneira impulsiva ou brutal. O humor pacifica as relações entre os seres, desarma os motivos de fricção, conservando a exigência da originalidade individual.¹²²

O humor é ainda diferente do *wit* ou dito espirituoso por ser mais sentimental. “O *wit* é frio, intelectual, intencional – mas nem sempre -, maldoso e desdenhoso. O humor acrescenta um ligeiro toque sentimental e amigável cumplicidade; ele nunca é mau. O *wit* suscita a zombaria triunfante e agressiva; o humor, o sorriso reconfortante.”¹²³

Sigmund Freud também deixou contribuições para o humorismo em um texto de 1927. Segundo Freud, o humor é a contribuição feita ao cômico pelo superego, enquanto que o *wit* (chiste), seria a contribuição ao cômico feita pelo inconsciente. Para ele, há algo de uma virtude no humor que permite ao sujeito olhar com certa superioridade a situação de angústia. Como exemplo, Freud cita o dito de um sujeito condenado à morte que, ao ser encaminhado para a execução numa segunda-feira, diz: *A semana está começando bem.*

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter

¹²¹ Ibidem, p.566.

¹²² Lipovetsky, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'água, 1983, p.148.

¹²³ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.424.

prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. (...) O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.¹²⁴

O riso humorístico difere do riso grotesco de liberação do avesso*, numa tomada de poder cômico na direção oposta à tentativa (principalmente religiosa) de abolir do homem sua verve animal e profana. Tampouco este humor faz o riso da revelação cômica da desmedida do soberano absoluto, um riso relacionado com o bobo da corte, único ser que, justamente por ser tão inferior, pode dizer o que quiser sem ameaça. Este bobo, justamente porque provoca o riso, é o único súdito do rei capaz de apontar para ele sua distância da realidade.

O humor é próximo do absurdo do teatro de Beckett. Não há nada a fazer diante da perda de sentido generalizada, mas tampouco isso significa a morte (morte como oposto à vida). Ou talvez ainda essa morte possa ser entendida como o que acorda o excesso do vivo e libera um morto em coma* (veremos esta questão na sessão seguinte).

Dependendo da época e da circunstância onde está envolvido, o humor pode ser mais cínico, mais sarcástico, mais ácido, mais benigno, mas sempre se refere ao homem distanciado de si mesmo. Oscar Wilde e Mark Twain são considerados cínicos. *Prefiro as pessoas aos princípios e coloco acima de tudo as pessoas sem princípios.* (Oscar Wilde)

A ironia ‘no ato’ dos cínicos persegue uma finalidade moral, mas seu extremismo lhe confere um aspecto profundamente pessimista. O cínico vê o mundo às avessas.¹²⁵

Mesmo que por vezes o humor seja visto como um remédio contra a melancolia procedente dos estados psicológicos de desesperança, estas supostas utilidades e funções não nos interessam justamente porque precisamos preservar o caráter de jogo e arte nos signos humorísticos. O humor é o que faz possível uma coexistência de mundos, se sustenta nas contradições insolúveis que, colocadas juntas, são simpáticas ao espírito.

¹²⁴ Freud, Sigmund. O humor (1927). *Obras completas volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977, p. 103, 104.

* Ver glossário.

* Ver glossário.

¹²⁵ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.63 e 64.

“O humor tem necessidade de contraste, é um duplo olhar, sobre os acontecimentos e sobre a vida.”¹²⁶ Diferencia-se da ironia que seria calcada num sentimento de que há alguma coisa de errado com esse mundo e que portanto expõe essa contradição num dito espirituoso que rebaixa graciosamente um dos lados, ainda partindo da sensação de que há uma representação que seria “verdadeira” face à ilusão que estamos mergulhados.

Deleuze coloca que o humor substitui a ironia, que pressupõe um eu coincidente com sua representação.

Se a ironia é a coextensividade do ser com o indivíduo, ou do Eu com a representação, o humor é a do senso e do não-senso; o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a ‘quarta pessoa do singular’ – suspendendo-se toda significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura.¹²⁷

E continua com esta outra colocação:

O ironista é aquele que discute sobre os princípios; está à procura de um primeiro princípio, anterior àquele que se acreditava primeiro; ele encontra uma causa anterior às outras. Não pára de retroceder e retroceder. Por isso procede por questões, é um homem de conversa, de diálogo, de um certo tom, e sempre do significante. O humor é justamente o contrário: os princípios pouco contam, torna-se tudo literalmente, espera-se pelas conseqüências (por isso o humor não utiliza jogo de palavras, equívocos, que pertencem ao significante, que são como um princípio dentro do princípio). O humor é a arte das conseqüências ou dos efeitos: está certo, está tudo certo, você me dá isso? Você verá o que sai daí. O humor é traidor, é a traição. O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho. Nunca retrocede, está na superfície: os efeitos de superfície, o humor é uma arte dos acontecimentos puros.¹²⁸

O humor opera um distanciamento sem distância – o tema cômico está na situação presente e não em outro lugar que eu faço presente por comparação. Por isso está na superfície e não retrocede. O humor faz alguma coisa mover, mas pela superfície, pelo

¹²⁶ Ibidem, p.305.

¹²⁷ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.143.

¹²⁸ Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p.82

deslizamento sobre as conseqüências de cada ação em deriva. Assim é que o humorista desconstrói os verbos e visita as palavras inventando-as e lhes remetendo a outros significados, como o faz Luis Miranda (vídeo 10). O humor advém dessa suspensão da realidade ordinária, uma coerção do sentido usual por um outro que se afirma nas brechas dessa suspensão.

Capítulo 3: Signos do humor no palhaço

Palhaços nos capturam como uma cascata de signos. Como coloca Roberto Duarte Santana Nascimento¹²⁹, “algo se torna signo quando traz implicado em si um sentido implícito que transcende as possibilidades familiares de significação do objeto ou fato observado.” E ao longo desta tese praticamente tudo o que fizemos foi para tentar entender o que eles tinham que desafiava tanto o nosso território familiar.

Eles não precisam usar nariz vermelho ou indumentária. O signo palhaço, no plano da nossa subjetividade, nos remete a tudo o que mais amamos (e isso fala mais de nós do que deles propriamente). A liberdade plena, a sedução, o humor, a justaposição de planos de referência e ainda mais a própria vida levada de forma teatralmente cômico-violenta – uma forma que ousa não reter nada egoisticamente para si (emoções, amores – é tudo compartilhado). A violência se dá na destituição dos lugares comuns das coisas ao mesmo tempo em que as aceitando. Palhaços estão e são, mas precisam ser/ estar no plano do palco, da cena, e também em algum momento precisam sair dela, viajar pelo acontecimento do momento sem perder aquilo que os torna palhaços.

Além dos objetos designados, além das verdades inteligíveis e formuladas, além das cadeias de associação subjetivas e de ressurreições por semelhança ou contigüidade, há as essências, que são alógicas ou supralógicas. Elas ultrapassam tanto os estados da subjetividade quanto as propriedades do objeto. É a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irreduzível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irreduzível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra do aprendizado ou a revelação final. (...) Os signos

¹²⁹ Nascimento, Roberto Duarte Santana. *A teoria dos signos na filosofia de Gilles Deleuze: focos de elaboração semiótica em 'Proust e os signos', 'Lógica do sentido' e 'O anti-édipo'*. Dissertação de mestrado. Campinas, Faculdade de Filosofia. Unicamp, 2007, p.18.

mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado.¹³⁰

Signos de arte em palhaços são raros, necessitam que o palhaço manipule os signos que o remetem a todos os palhaços já feitos, e que ao mesmo tempo seja único naquilo que só ele pode fazer. Para mim, que sempre me apaixonei por este poder de tomar o palco e brincar, o palhaço sintetizava toda essa rebeldia inocente e apaixonada, um viver sem limites e sem medo. O arquétipo do louco. Sua entrada nestes signos remete a elementos com os quais ele precisa trabalhar e sem os quais não existe palhaço:

1) humor de qualquer natureza (nesta tese analisamos o humor feito pela justaposição de planos de referência, mas pode ser sarcasmo ou deboche que funciona do mesmo modo);

2) fracasso;

3) compartilhamento das emoções e sensações (nada fica no mundo interior do palhaço, ele sempre compartilha suas intenções) em forma de ação.

5) teatralização das ações, que implica ganhar um foco e ser cênico, no sentido de que todos percebem que estão em um jogo;

6) quebra do plano de referência (quando acreditamos em algo ele corta, puxando o tapete);

7) escuta para tudo o que se passa durante sua ação, incorporando os elementos do acaso no seu teatro/ vida.

A manifestação do palhaço, por mais liberdade que exerça, está ligado a estas práticas, que chamamos também de tecnologias humanas. É isso que nos interessa, ver esses elementos trabalhados em uma manifestação do ser palhaço, um universal

¹³⁰ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 35 e 36.

extratemporal/ infinito, que rasga a linha do tempo e que só os verdadeiramente mortos acorda.

Vejamos como os signos se encadeiam numa ação de palhaço com este seguinte exemplo de uma improvisação do jogo dos estilos no espetáculo Jogando no quintal (o público sorteia um estilo de interpretação teatral que os times tem que improvisar). Estilo sorteado: *western*. Palhaço Fandango (Cristiano Karnas) entra na cena como um *cowboy* e puxa consigo o palhaço Adão (Paulo Federal) como seu cavalo. Fandango chamou o cavalo de Baloubet du Rouet, em referencia ao cavalo campeão de Rodrigo Pessoa. Fandango amarra o “Baloubet” no juiz do jogo, o palhaço Cizar Parquer (César Gouveia), que se encontrava sentado num canto do palco. Nesta ação, o juiz se torna imediatamente um lugar possível para se amarrar um cavalo. O público ri. Foco no Baloubet, em silêncio, amarrado no juiz, que também está em silêncio, abaixado. Foco onde o olhar do cavalo olha: o cabelo do juiz. Um cabelo/ grama em cima de um palhaço/ amarrador. O cavalo come o cabelo do amarrador e o palhaço come a grama da cabeça do juiz. Cada um dos jogadores envolvidos na cena está imbuído de uma série de personagens que realizam a ação de mastigar. A cena é invadida por muitos sentidos possíveis: são atores/ palhaços, são cavalo/ poste, são comedores/ pasto. No choque irreconciliável de nossas análises, rimos. Uma cena que se abre para outra e outra, e...

Um signo de arte exprime tanto um mundo permanente quanto um mundo por vir. O mundo permanente é o dado por todas as essências na sua potência de diferença e repetição, e que se manifestam em uma matéria que não é só a matéria, mas uma matéria trabalhada para este fim. Esse mecanismo de expressão do signo da arte o coloca em relação direta e imanente tanto com o passado de toda a criação daquele signo quanto com o por vir de um mundo novo que aquele signo agora manifesto numa matéria abre como suspensão desta realidade onde ele se manifesta. Sendo assim, o objeto não é a essência, mas é o ponto que estabelece a comunicação entre a essência e sua manifestação. Não é de forma alguma aleatório, pois tanto essência quanto matéria funcionam na contra-face um do outro.

Como qualidade de um mundo, a essência jamais se confunde com um objeto; ao contrário, ela aproxima dois objetos inteiramente diferentes, que deixam perceber a qualidade no meio revelador. Ao mesmo tempo que a essência se encarna em determinada matéria, a

qualidade última que a constitui se expressa como a *qualidade comum* a dois objetos diferentes, misturados nessa matéria luminosa, mergulhados nesse meio refrangente. Nisto consiste o estilo. (...) Uma essência é sempre um nascimento do mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse nascimento como metamorfose de objetos. O estilo não é o homem: é a própria essência.¹³¹

Esta essência, por sua verve espiritual, só pode se realizar no plano da arte e é por isso que Deleuze infere a partir de Proust a superioridade dos signos artísticos sobre todos os outros signos.

Assim, quando Michel Mellamed tem uma crise durante seu show: ... *Isto aqui é a minha vida! (pausa) ... Não!... (pausa) O que é isso? Isso aqui é só uma peça de teatro.*¹³², ele atualiza numa frase a ambigüidade da arte do performer que contém tanto o mundo ordinário que percebe o teatro como “uma peça” quanto o romantismo super ordinário que coloca tudo que se faz no plano de uma vida indistinta. Esses dois mundos são realizados num acontecimento cênico, sustentado pelos signos de desespero e irreverência que o artista emprega, e abrem no espectador um lugar que não é a saída dialética entre um ou outro mundo, mas um terceiro que se realiza na própria dúvida posta em cena. É a dúvida que se afirma, e não um de seus conteúdos.

Já nesta outra cena, temos o palhaço/ bufão italiano Leo Bassi que faz uma cena de hipnotismo perfeita, sem avisar para o público que a cena era combinada¹³³. O público fica estupefato com a habilidade, mas logo mais Leo Bassi revela a brincadeira, sendo esta revelação também uma cena. Alguém fazer esse tipo de coisa, e ainda por cima alguém acreditar e se decepcionar porque não era verdade é como acreditar em coelho da Páscoa. Neste momento temos a captura dos dois lados, um que fez acreditando e o outro que acreditou. E Leo Bassi aproveita: “Vocês acreditaram e foram enganados por um palhaço.

¹³¹ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.45.

¹³² Michel Mellamed. *Dinheiro Grátis*. Espetáculo teatral dirigido por Alessandra Colassanti. (junho de 2006. Tucarena/ São Paulo/SP).

¹³³ Referimos aqui o espetáculo *La Vendetta*, apresentado durante o V Fórum Social Mundial em Porto Alegre/RS, dia 30 de janeiro de 2005. Na ocasião, vários ativistas, de diferentes países, assistiam a apresentação. Houve vários episódios engraçados neste dia, como em uma das cenas em que Leo Bassi convence um rapaz da platéia a deixá-lo cortar o símbolo da *Nike* de sua camiseta. Um espectador ficou revoltado e saiu do auditório gritando: “Isto é um absurdo! É contra os direitos humanos forçar uma pessoa a estragar a sua roupa só por conta de um espetáculo!” Mal sabia o sujeito que esse era mais um dos truques do palhaço – feito de propósito para arrancar este tipo de reação.

Hahaha. Imagina o quanto não são enganados por tudo o que acreditam que falam para vocês seriamente...” A platéia agora aprendeu a desconfiar do palhaço, mas continua a não poder desconfiar da verdade do conteúdo que ele aponta... E para quem ainda pensa que ele é um educador, ele diz no seu misto de italiano-espanhol: *Eu não faço isso porque acho que estou mudando o mundo, eu faço porque é divertido.*¹³⁴

É uma arte de construir situações expressivas onde se jogue com uma isca bastante mundana, e depois num simples gesto quebrar com essa lógica e instaurar o território do jogo, tanto com as palavras quanto com os verbos.

O palhaço é livre para visitar os verbos da forma como quiser, as palavras adquirem outros sentidos, é a liberdade de trafegar pela linguagem que ao mesmo tempo que a utiliza, a transmuta em outros sentidos. Território cômico que se instaura no entre o mundo do palhaço e o mundo mundano, entre o homem e o bicho, entre uma pessoa esperta e uma inocente, um distraído e um atento, um cúmplice e um indiferente, um ritual e um programa de variedades.

Como a essência se encarna na obra de arte? Ou, o que vem a dar no mesmo, como um sujeito-artista consegue "comunicar" a essência que o individualiza e o torna eterno? Ela se encarna nas matérias. Mas essas matérias são dúcteis, tão bem malaxadas e desfiadas que se tornam inteiramente espirituais. (...) O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida. A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o "estilo".¹³⁵

¹³⁴ Fala de Leo Bassi durante a apresentação do show *La Vendetta*, no V Fórum Social Mundial em Porto Alegre, 31 de janeiro de 2005.

¹³⁵ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.45.

Edson Luis André de Souza coloca que “talvez a rebeldia maior seja a condição de criação que se insurge contra os sentidos instituídos, podendo assim recriar mundos no detalhe de um gesto, de uma decisão por vezes mínima que vira ao avesso um sentido.”¹³⁶

Gostaria agora de colocar uma conversa sobre velocidades, acidentes e ratos, num exercício livre de pensar com um de meus interlocutores neste processo. Estas palavras são uma grande fonte de inspiração.

Eu aprendi coisas sobre o palhaço nas minhas leituras sobre o início do período moderno e o mundo medieval: esse riso grotesco da inversão e dispersão de tudo, que risca todo o lento como um rasgar de relâmpago. Mas ele é imediato-infinito. O palhaço é o vampiro que nos crava os dentes. Um vivo que é como um relâmpago que rasga a lentidão do início ao fim dos tempos e que só os verdadeiramente mortos acorda. No teatro é exatamente o mesmo, o teatro é o que serve pra acordar o que no vivo existe de morto. Mesmo na comédia, quando você ri, é um sentimento de neutro que emerge, como o comer a barata de Clarice... Isso é Beckett no estado mais puro. "Acordar o que no vivo existe de morto". É que são os mortos que acordam. O vivo é o que está pra sempre cego e só se debate. Mas o teatro é o que revela e acorda o morto no vivo. Ele não revela por uma demonstração, mas por esse arrepió convicto no ratinho saltitante que passa ao seu lado quando você vem vindo de um beco no escuro da noite. O ratinho é muito teatral.

O demasiado humano também tem algo do lento... É uma entrega pro lento, então também é um morto... Cuidado com Nietzsche, pois o super homem é só uma miragem. Eu não quero ser super homem, eu quero ser ratinho. Esse era o sonho de Kafka. Mas o problema é que mesmo assim as pessoas se debatem demais pelo super homem. E Nietzsche acho que não gostava tanto assim de remédios. A aparição do rato e, em termos de ação, um tropeço acidental, abruptos dentro da dramaturgia principal, escorregões, tangentes, esse arrepió convicto. Mas o que eu falo não é de uma fuga do mundo principal, a morte e o acordar são uma aceitação dele, em toda sua lentidão inaceitável.

¹³⁶ Souza, Edson Luís André de. O humor irreverente de Marcel Duchamp. In: Slavutzky, Abrão & Kupermann, Daniel (orgs.). *Seria trágico se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.316.

Porque o mundo principal é só um reverso das sombras, e então ele é lento, como todo não-eclipse.

O que eu estou falando é uma indiferença completa ao fracasso ou sucesso... E eu aprovo o debater calculado... do algoz. O que eu não aprovo é um debater cego, o debater autêntico que é burro, dos que estão muito vivos. Desse vivo que se debate desacordado. Mas é assim pra todos, e por isso tudo é tão lento. Exceto pros ratinhos, pois eles saem pulando onde menos se suspeita. Agora, a questão é que se você faz como os ratinhos, então você está liberta e nem precisa assistir ao próximo filme. Se você tem fé nos ratinhos, você está livre pra percorrer o lento como um clarão de relâmpago. A fé no ratinho não é cega, exatamente por ele ser tão negro.

Então entendemos o que significa acidente: que racha o lento, racha o tempo do lento e o espaço tempo. O clown acelera esse tempo. Sua palavra corta o tempo lento do humano preservado. Uma aceleração tão abrupta que acorda algo de morto neste excesso de vivo. *O riso é um 'remédio contra a vida': é isso que lhe dá grandeza.*¹³⁷

O palhaço precisa estar leve para brincar. Como um saco estufado, ele tropeça para se esvaziar. Um saco cheio de ar, um bufão. *Follis: balão cheio de ar. Evoca a loucura. Turelura: instrumento de sopro, espécie de gaita de fole. O louco divaga em todos os sentidos, como um balão cheio de ar (em latim, follis).*¹³⁸ Quase pode flutuar. Um cavalo bufa quando se recusa a saltar um obstáculo. O palhaço é bufão quando não faz o que se espera que um homem faça. Ele não é esperado, é desesperado. Gosta das baixezas e por isso pula das alturas num salto longo amparado por um pequeno guarda-chuva. É tudo assim na vida dele: gordo/magro; alto/baixo; careca/cabeludo. Mas ele não erra de propósito, são as coisas do mundo que não colaboram com ele, parece. Se o chapéu é para ficar parado, diante do palhaço ele se mexe. Se o cachorro se mexe, diante do palhaço ele pára. As coisas traem ele e é por isso que ele é um grande distraído. Ele usa roupas largas e estofadas para poder cair sem se machucar; e veste uma segunda pele de roupas que escondem o corpo humano debaixo delas. Usa maquiagem e uma máscara, o nariz

¹³⁷ Nietzsche referido por Minois in: Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.518.

¹³⁸ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.167.

vermelho: porque no fundo, o corpo todo dele é uma máscara. Uma máscara profundamente superficial.

Parente dos mambembes, marginais, goliardos dos séculos XII e XIII (Goliardos – gula – goela: gritadores; Golias – o herói negativo, adversário de Davi), cujo viver na marginalidade era o grande ato perigoso, uma afronta aos costumes. Viver na errância.

É exatamente isso que o torna insuportável. O riso do goliardo é o único riso subversivo da Idade Média clássica, porque não se contenta em zombar: ele vive de maneira diferente e sugere, com isso, que é possível existir outro sistema de valores. O riso da festa dos bobos ou do Carnaval mostra a loucura de um mundo às avessas; o riso do goliardo mostra a loucura do mundo do lado direito. E isso não é mais um jogo.¹³⁹

É preciso leveza para brincar, ser levado pelo vento, cair e se levantar. Falam que ele é um imprestável, mas não entendo porque, afinal ele empresta tudo o que tem. Se ainda é um homem no meio do caminho entre o estranho e o usual, tem uma inadequação que nunca é resolvida.

Eu só consegui olhar o palhaço como isto: essa coisa que é um paradoxo vivo e que a cada passo propõe mais um paradoxo. Por onde o olharmos, encontramos paradoxo. Homem que não é homem; inadequado funcional; esperto e burro; exibicionista meigo; cênico e cotidiano; transgressor aceito; ri da sua própria dor.

E não é por esses conteúdos em si que ele é tão legal, é por colocá-los juntos. O conteúdo que for fica engraçado, a menos que fuçamos correndo. Por isso mesmo, é fácil ficarmos bêbados com este engraçado. *Distraídos venceremos*.¹⁴⁰ Quanto mais crentes, mais traídos. Quanto menos crentes, mais distraídos?

¹³⁹ Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.187 e 188.

¹⁴⁰ *Distraídos Venceremos* é o título de uma compilação de poemas do poeta curitibano Paulo Leminski.

CONCLUSÃO

O mundo está cheio de pessoas divertidas. Desde os que estão no palco até os que estão por aí soltos sem destino. O humor está na moda e é uma qualidade muito útil nos tempos contemporâneos onde se expandem as fronteiras do capital imaterial e as relações também entram no rol do capital como capital social. São muitos os usos do humor em um contexto cultural cujos homens aprenderam o quanto a flexibilidade aliada ao bom humor são antídotos para os inevitáveis conflitos nas tensas relações humanas. O humor está por toda parte, desde em seu aspecto recreativo (um humor benigno espalhado pelo cotidiano que confere leveza aos seus usuários inspirados), até seu aspecto estratégico de superação de situações insípidas e de dilemas das relações interpessoais.

O humor confere algum tipo de vantagem relacional àquele que dele faz bom uso. Como coloca Addison: “A verdade é fundadora da família e gerou o bom senso. O bom senso gerou o espírito (*wit*), que se casou com uma dama de um ramo colateral chamada alegria, que lhe deu um filho: o humor. O humor é, pois, o mais jovem dessa ilustre família e, descendendo de parentes com disposições tão diferentes, é de temperamento instável e diverso. Às vezes, adquire ar grave e nuances solenes, outras é desvolto e se veste com extravagância, de sorte que parece ora sério como um juiz, ora farsista como um saltimbanco. Mas tem muito de sua mãe e, qualquer que seja seu estado de alma, nunca deixa de fazer rir a companhia.”¹⁴¹

Como estratégia evolutiva, o humor é uma sacada da cultura contemporânea. Porém, junto com a grande sacada, vem a procura por inspiração – algo que nos faça rir, exemplos, fontes para uma necessidade constante de manter-se em diversão. Eis que a sociedade encontra os profissionais do riso, palhaços, humoristas e artistas histriônicos em geral que se encontram com essa necessidade e preenchem além da função cômica, um nicho do mercado.

Nesta tese, procuramos entender como a arte do palhaço se faz enquanto signo de arte, ao mesmo tempo em que acontece enquanto produção em uma cultura que prima pelo humor. Entendemos que um signo (enquanto conteúdo, forma e expressão) é imanente a um regime de produção tanto de corpos quanto de enunciados (nas palavras de

¹⁴¹Minois, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.424.

Deleuze&Guattari, *agenciamentos maquínicos e agenciamentos coletivos de enunciação*). Portanto, é necessário pensar o palhaço enquanto um signo expressivo de um corpo e enquanto corpo produzido por um regime de enunciação coletiva. Mas também é preciso colocar que não existe apenas um regime de enunciação –, embora cada regime tenha consigo um chamado déspota responsável por sua manutenção e multiplicação.

O palhaço opera certos elementos técnicos: a exposição ao fracasso, a quebra com o plano de referência, o fracasso, o humor, a triangulação e o tempo cômico – e os combina em suas operações sígnicas. Sem esses elementos não temos linguagem do palhaço, embora possamos ter infinitas variações dentro da mesma, as quais vão se compondo com os regimes de enunciação de uma época.

Quanto aos palhaços, por sua verve de relação direta com o público, muitos podem acabar como entretenedores particulares e tão mais queridos quanto mais puxam o saco do público com elogios e recados simpáticos. Esse lugar é uma armadilha para os rebeldes palhaços. Por mais que sejam criaturas de entres (entre o palco e a platéia, entre o personagem e a pessoa mesmo, entre a verdade e a ficção de si), o vigor de um palhaço se faz pela quebra com o plano de referência onde haja algum tipo de cristalização intocável. As vezes pode doer e o humor não ser tão agradável, e as vezes mesmo o palhaço pode perder o tom da piada na ânsia por querer muito ser um palhaço.

O apreço especial que nutrimos pelo signo de arte no palhaço se dá quando se juntam os signos traiçoeiros de um palhaço e a quebra de um plano de referência tanto do sujeito quanto do agenciamento coletivo de enunciação despótico. O palhaço como expressão de uma arte se opõe ao agenciamento despótico, ao mesmo tempo em que realiza (neste corpo) aquilo que o referido coletivo tem como valor. De dentro da própria expressão do desejo do regime de enunciação coletiva, o palhaço se coloca “de fora” do mesmo, operando uma crítica que, neste sentido, já não é bem uma crítica.

A expressão dos palhaços desacomoda um plano de referência e pode vir a chegar no ponto da quebra com o hábito – mas tudo isso sem que haja o desmoronamento deste plano. O vigor do palhaço no contemporâneo está neste desevidenciamento (traição) do agenciamento coletivo, mas operando de dentro deste mesmo agenciamento coletivo, o que é garantido pelo fato de que nesta operação ele continua sendo simpático e

carismático. Ele conquista o coletivo por se colocar como “possuidor” dos signos que o coletivo aponta como valoráveis, porém não para ser o que este plano de referência coletiva coleciona como valor. Onde há a percepção desta valorização, é lá que o palhaço atua, pois precisa da aceitação; neste lugar ele rompe tanto com a traição plena (pois é aceito), quanto com a referência plena (pois se destitui do próprio lugar no qual se coloca).

Chacovachi junta toda a graça, carisma e sedução de um palhaço com a rebeldia que o torna um palhaço, qualidades justapostas na sua presença e ação em cena. Moshe Cohen é tão desengonçado e atrapalhado o quanto realiza as proezas de um atleta e é completamente sensível na condução de uma relação cênica improvisada com uma menininha. Nesta aventura, visualizamos praticamente todos os quatro signos proustianos: os mundanos (o que faz com que o identifiquemos como “um dos nossos”), os amorosos (pela emissão de signos mentirosos), os sensíveis (por operar a entrada no plano de nossas memórias), e os artísticos (por trafegar no plano abstrato do jogo, da arte e do pensamento).

Neste lugar de suspensão que é próprio da arte, é que dizemos que o palhaço é como o rato saltitante dos becos escuros nos filmes de terror. É neste lugar que a arte lembra algo de morto no vivo – tanto nos excessos de um plano de enunciação coletiva, quanto num excesso de plano subjetivo de afetação. O que nos escapa é sempre um morto. Um morto sufocado pelo excesso de vivo que quer se proteger de todos os acidentes. Por isso entendemos que o acidente (aquilo que nos escapa de qualquer tentativa de controle, mas que só pode se dar porque houve uma tentativa séria de controle), é que cria o ato de arte.

O único medo do palhaço, como já referimos anteriormente, é o de perder o sentimento que o faz querer ser palhaço.

A nosso ver, é ainda mais palhaço quem risca o tempo arriscando sair do território dado de “azeitador” social. É uma arte rara, esta de deixar-se estar em estado de acidente. Um acidente que abre brechas, furos, buracos no humano demasiado humano por onde pulam os ratinhos pretos saltitantes – aqueles que acordam algo de morto nesse excesso de vivo, o vivo que teima em se vender como plano evolutivo da espécie.

Como entender a relação do riso com a criação, sem pesá-lo com as funções de alívio e de superioridade face à quebra com os hábitos?

Como, ainda assim eu seria capaz de um riso livre, leve, lúdico, divertido e engraçado (o riso de minha experiência como palhaça), um riso surpresa, de quebra com o esperado, paradoxal, riso de perceber a síntese em um menor elemento de um plano de referência?

Rir é também uma estratégia de sobrevivência, mas deste humano que se debate, e por isso exige tanto mais atenção dos palhaços ratos. Hoje, até o rato se perde por conta do deslumbramento com as incríveis artimanhas técnico-luxuriosas de recompensa para quem serve aos vivos emprestando a eles tecnologias de ponta para passarem por suas vidas com menos conflito possível. O rato já é esperado e aplaudido. E é possível, mesmo diante de uma cultura que ama o riso, preservar seus signos viruletos surpreendentes?

Mantemos ainda fé nos ratos? Ratos mais exibicionistas, talvez, mas ainda assim ratos. Quanto mais universos humanos se produzem, mais territórios para os humoristas brincarem. A política do humor está nisso, não no jogo cínico de um humorista que tenta ridicularizar costumes para substituí-los pelos “bons costumes”, mas de um humorista que trai a constituição de um território, faz uma quebra de foco e justapõe um outro motivo que a princípio não teria nada a ver com o eixo principal.

Na sociedade contemporânea, o riso e a derrisão encontram-se generalizados. Nesta sociedade a própria derrisão se torna, muitas vezes, um hábito. Mas como pode se tornar hábito se a própria derrisão era uma reação à quebra com o hábito?

Rir como efeito da quebra do hábito traz, ao mesmo tempo, alívio e legitimação desta quebra. Ou seja: o riso se faz tanto quanto alívio quanto como provocação da quebra. Neste sentido, o riso nunca é apaziguador. O riso é a própria maneira de expressão da falência dos planos de referência.

O riso contemporâneo eufórico, por vezes irônico, o riso da sociedade humorística, é um utensílio evolutivo para o homem do senso comum. Mas, para o palhaço enquanto arte, este riso é a quebra com o habitual e, portanto, é um riso que racha o tempo do lento e acorda um morto – esse mesmo morto que reside no excessivamente

vivo do plano coletivo generalista. O fazer do palhaço é, também, reconhecimento das naturezas distintas destes dois universos justapostos, e a aceitação inevitável deste paradoxo.

O não se levar a sério precisa do sério a partir do qual ele quebra. Um não absolutamente criativo do próprio sério. A inversão é a inversão desta forma que acha que o não se levar a sério é a própria banalidade a serviço de uma cultura que não tem nada firme. Não há banalidade no não se levar a sério. É este o trabalho da atenção profundamente superficial do cômico. Um riso em sua versão contemporânea despossuída: sem deus, sem diabo, sem indivíduo, sem acaso. Produção criativa de uma época que, despossuída, se despossui da sua vergonha dizendo: “A rúcula é a mulher do Hulk”.

A vida é um excesso de vivo, o plano principal é o plano desse excesso de vida, do tracejado prescrito. E a criação tem a ver com acidentes neste percurso. Por isso ela não pode prescindir nunca do plano principal. Ela precisa do ordenamento, ou pelo menos da crença neste ordenamento, e num perder-se neste ordenamento sem questioná-lo. Então surge o acidente: um estado de espírito não desejado, uma pessoa desconhecida, um presente inesperado, um tropeço no chão liso da cozinha. Estes acidentes não são a criação, mas a condição da criação.

Apresento-vos o plano de composição dos acidentes. Na esperança do vivo de que eles cheguem; e na desesperança do morto de que eles não cheguem nunca. Uma ambigüidade que é também condição de sua produção.

GLOSSÁRIO DE PALAVRAS

Acidente –

O ato de irrupção das camadas não reconhecidas ou sonegadas de nossa existência. Causa susto pelo aparecimento do inesperado. Quebra com a fachada, quebra com a construção lógica seqüencial. Desseqüenciamento do plano. Chamada de atenção para outro foco sem que com isto desapareça o caminho seqüencial que se estabelecia.

Angústia –

Sentimento humano quando em contato com a perda do hábito.

Avesso –

O oposto ao certo e junto, numa lógica medieval que previa uma valoração do modo humano espiritual e rebaixamento do modo humano animal. É o mote sobre o qual Michail Bakhtin¹⁴² se debruça a fim de elaborar sua tese sobre o riso na baixa idade média e no renascimento. Segundo ele, esta é uma época onde a função do riso é, por uma inversão da valoração do rebaixamento da animalidade, expor os avesso da cultura dominante através da exposição risível e grotesca dos aspetos sujos, viscerais e escatológicos do homem.

Embora pensar em avessos nos leve à lógica do certo x errado, em uma oposição binária, esse conceito nos interessa por seu enquadre em uma época onde a cultura popular afirma seu caráter terreno em contrapartida à cultura eclesiástica dos valores celestes. É o trabalho com estes avessos que posteriormente se transforma em afirmação do mundo grotesco com o romantismo grotesco de Victor Hugo e que, posteriormente, dá vazão à quebra geral das crenças (sejam elas no mundo celeste, sejam no mundo grotesco) e ao advento do *nonsense* do final da Modernidade, onde não se busca mais o sentido em nenhum lugar transcendente. Seria o culto ao riso banalizado contemporâneo mais uma estratégia de bonificação humana que percebe a presença do riso generalizado e incorpora este bem como seu novo deus? Não mais oposições celeste – terreno, nem o sem sentido

¹⁴² Bakhtin, Michail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

absoluto, mas o culto a uma espécie de novo deus bem próximo e gestado no próprio homem – o riso é uma criação humana e também é uma salvação.

Coma –

Estado analisado por Suely Rolnik que aponta o rebaixamento do exercício intensivo do sensível na política de subjetivação instaurada pela modernidade, na qual tende a ser privilegiado o exercício empírico do sensível.

Exercício intensivo do sensível x exercício empírico do sensível –

É o exercício das sensibilidades aos signos. Podem ser muito práticas e presas às significâncias pré agendadas pelas aulas de aeróbica (exercício empírico do sensível) ou podem ser capturadas por intensidades inomináveis que lhe arrastam para o *Iron Man* em Dakar.

Gag –

Piada de palhaço. Derivaria de *gabs*: histórias para rir, extravagantes, que vem do latim *gabae/ cavilla* – cavilação, ironia maliciosa.

Hábito –

Retiramos este conceito do ensaio de Beckett sobre Proust. Refere-se àquilo que naturalizamos em nosso cotidiano – tanto modos de agir (ações), quanto modos de pensar, sentir e olhar. Envolve tudo que se torna, digamos, tranquilo, um lugar onde imediatamente nos reconhecemos. Mas como se trata de uma construção subjetiva, existe no hábito uma possibilidade de se perder. Quando esta perda se dá, abre-se o espaço para que os amálgamas não reconhecidos de nós mesmos venham à tona. Este momento de perda é de profunda angústia e sofrimento e, para Beckett, o humano só apresenta estas duas possibilidades: ou o grude no hábito (que leva ao tédio) ou a saída deste (que leva tanto ao sofrimento quanto à arte). O sofrimento é a própria condição da criação. Não existe criação, para ele, que não venha da perda dos hábitos.

Imanência –

Plano de composição de toda filosofia, segundo Deleuze. Para haver conceitos, é preciso de um plano comum imanente a todos eles. O próprio plano de imanência só existe na medida em que são necessários os conceitos; e os conceitos só existem calcados num plano comum por onde se deslocam. É um conceito espacial que indica as relações entre a criação e seu plano de produção. É da tradição platônica pensar a imanência em oposição à transcendência, que seria um plano já dado como uma espécie de referência ideal e de onde todas as idéias seriam apenas cópias imperfeitas deste ideal ao qual a humanidade tenta atingir através do desenvolvimento cada vez mais aprimorado de tecnologia humana. Segundo Deleuze, que em relação à noção de imanência na filosofia segue a linha de Spinoza e Nietzsche, só existiria imanência em toda a filosofia. É, assim, parte do amálgama, não existindo em separado deste; mas que porém se separa quando se impõe à filosofia um descolamento dos conceitos que ela mesma cria. Separa-se do mundo, atribuindo que exista algo absolutamente “fora” (que se divide entre fora ideal, a ser alcançado, e fora negativo, a ser evitado). A imanência se trata sempre de um lugar dependente dos conceitos criados para dizê-lo. Deleuze pensa que não exista algo fora dos conceitos utilizados pra dizê-lo; bem como não existem conceitos fora do plano imanente de composição dos mesmos.

Linha de fuga –

É a tangente do plano principal (atual). Coabita o sistema de planos intercalados, mas não se compõe como plano de referência distinto porque é apenas um desvio do plano principal, embora essa linha de fuga possa ser justamente a linha tangente que liga planos de referência distintos. O rato pulando durante uma cena dramática, sem que com isso se desvie totalmente a dramaturgia, é um exemplo de linha de fuga. Não é o aniquilamento da linha dramática que está sendo construída, é simplesmente uma fuga dela, um furo no caminho principal que antevê outros planos concomitantes. A síntese de planos de referência distintos – uma realização fabulosa do espírito humano que provoca efeito cômico – permite antever esta multiplicidade de planos que tendem a ser sempre absolutos, nos tirando o chão por alguns segundos.

Mundo –

Forma genérica com a qual nos referimos ao nosso cotidiano, bem instalado e respeitado como modelo público e generalizável de acompanhamento social.

Plano de referência –

É o plano onde nos situamos e reconhecemos diante dos fatos. Tem o caráter espacial, assim como o plano de imanência, pois as relações são fisicalizáveis, dependem de um espaço onde se comporão. É este espaço de composição de coisas que já estão habituadas no sujeito, que chamamos de plano de referência.

Tese de palhaça

Inspiro-me aqui em acidentes ou coisas que não entendo. O que me fez pegar um papel e escrever estas páginas, foi uma vontade incontornável de brincar por cinco anos pensando, vendo palhaço e mais palhaço, conversando e não querendo ser interpretativa, não querendo muita coisa a não ser saber do que eu gostava nisso e porque gostava tanto...

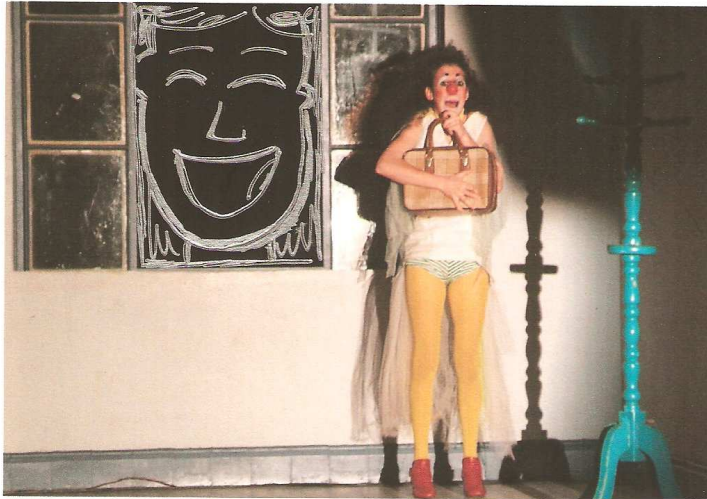
Acho que eu gostava mais do que o normal. Então minha orientadora pergunta o que tem aí que eu gosto tanto, porque talvez aí resida uma possibilidade de tornar sensível isso que há neste objeto que tanto me atrai e assim poder falar dele desde a singularidade de minha experiência (subjetividade impessoal).

Depois disto tudo, ainda penso que é tudo deles, desses artistas fantásticos que manipulam os signos cômicos, se transformam em palhaços e são os verdadeiros cientistas do riso. Imagine o que é enfrentar um auditório lotado com um exercício chamado “faça-me rir”. Você deve entrar no picadeiro só e, naquele momento, fazer algo que leve as pessoas que estão assistindo a rir. E, de repente, o que seria uma tortura para a maioria dos mortais é a coisa com a qual o palhaço mais se diverte, mesmo se o público não ri... Porque isso? Eu me pergunto ainda. Porque tanta crueza e tanta poesia? Ainda não sei. Eu só escrevo para saber do que eu gosto...

E como eu gostei da brincadeira, fiz um pouquinho mais.

venha palhaço! eee
quero brincar com vc!

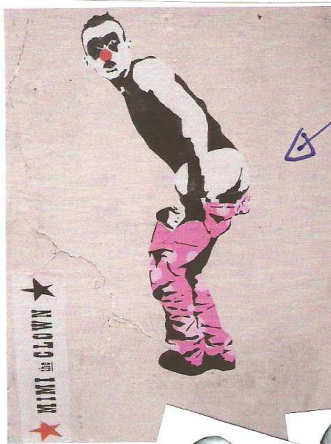
EXISTIRMOS A QUE JERA
QUE SE DESTINA?



O Word não
funciona direito
no meu computa-
dor. e eu
perder este
trabalho estou
fudido...

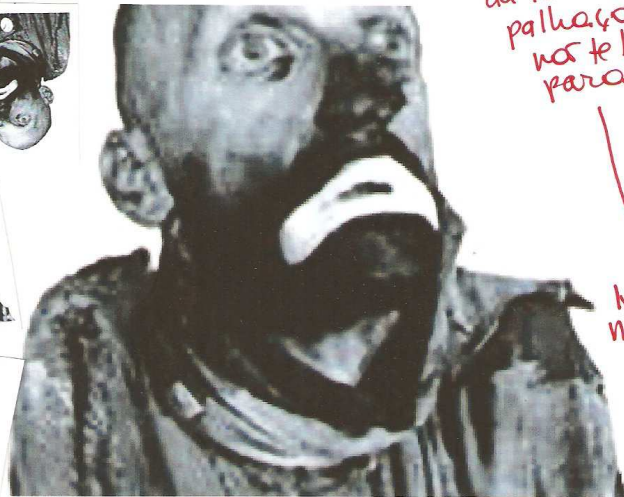
Eu sou sensível aos
signos do palhaço
que são aqueles
que te levam
para
outro
e outro
e outro

Andei ontem à tarde sozinha, falando sozinho. Mas
uns homens bonitos me olharam. Caiu bem.



Achei bonita a ideia de um sign
spiritual. É tipo delírio? Nós
entendemos, mas achei bonito

independente
da identidade do
palhaço q
nos te leva
para

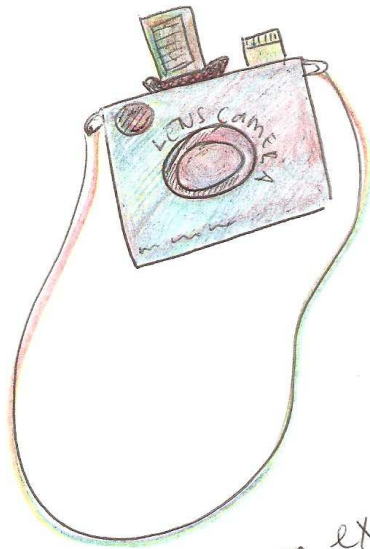


o Gar
nenhu

tipo aq

→ outros exemplos
da Pura do Santos.

Ela olha para
ele, ele
olha para
a câmera.



Ela igual-
mente olha
para ele.
E ele olha
para a câmera



Com excesso desse
homem tem cabeça,
todo mundo
olha para
as estrelas.





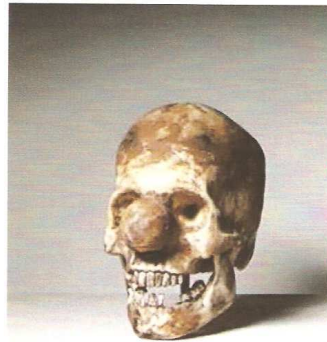
Dizem que sou palhaça quando:

- eu brinco
- eu faço coisas esquisitas tipo enfiar a mão inteira na boca
- eu finjo que estou dormindo e quando a pessoa chega perto eu dou um susto nela
- eu conto uma piada
- eu olho com cara de que não estou entendendo nada
- eu danço sozinha na sala
- eu falo alguma besteira muito grande

Fazer proezas circenses = difícil
Dizer o que é palhaço = mais difícil!

Não sei... experimente ficar numa parada de mão para ver se não é mais fácil chutar alguma coisa sobre palhaço.

Ha ha ha!
 Eu sou pretensiosa?

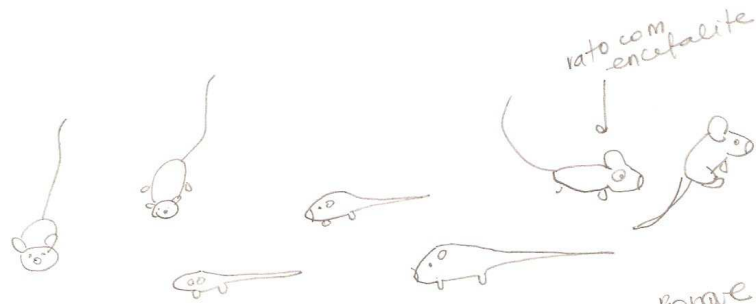



ZUMBI SKULL - 2015 ANTONY

No último São João, combinamos de fazer bandeirinhas para dar às pessoas. Mas era muita gente e eu não conseguia recortar para todos. Comecei a dar só um pedaço de papel dizendo que aquele era o São João da independência e por isso a pessoa ganhava o direito de fazer sua própria bandeira. Um Dr. ficou meu fã por causa desse discurso. Eu tava só economizando tempo.

Dizem que sou pretensiosa quando:

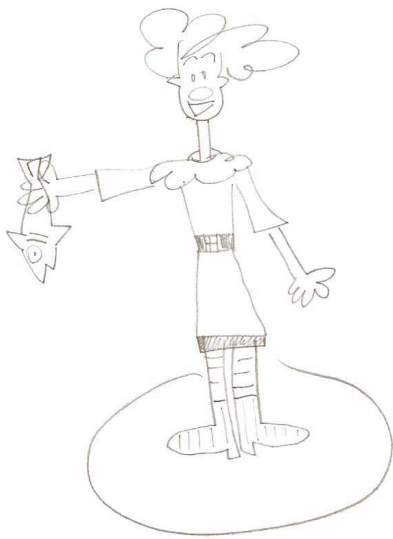
- descobrem que eu finjo que sei uma coisa que eu não sei
- faço parecer mais do que eu sei (mas como alguém sabe o que eu sei?)
- quando eu acho que o cara mais lindo do mundo está apaixonado por mim (e se ele estiver?)
- quando eu acho que vou conseguir caçar todas as pulgas da minha gata
- quando eu digo que vou ler 10 livros do Shakespeare em uma única noite



este aqui parece um girino

porque terá que eu enxi o meu trabalho de RATOS? Eu nem gosto de desenhar-los!

Ele parece veio parar na minha mão por acidente.



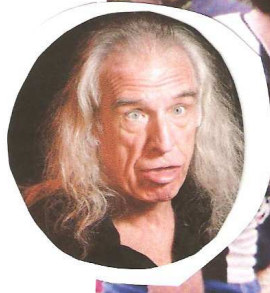
Claro. Ele pulou da outra página e veio parar aí. Ele tapou o suplenho de significância!

FOTONOVELA:
"QUANDO UM SER HUMANO É MAIS PALHAÇO DO
QUE OS PALHAÇOS"

CENA 1: AGOSTINHO passeava pelo parque quando viu um grupo de palhaços se divertindo. Adentrou no picadeiro e pediu o microfone (uma bageta de bumbo) para dar seu recado. Mal sabia ele que este era o primeiro passo para o prêmio dos prêmios.

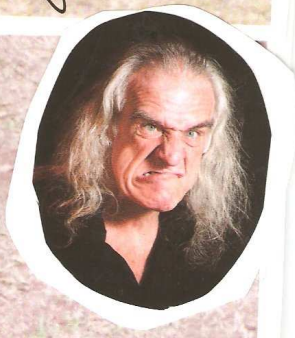
oi!

OH!



Hahaha

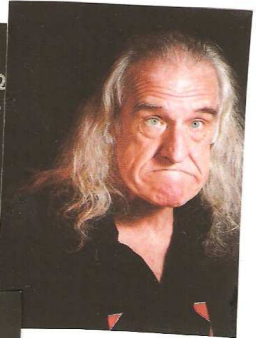
Droga, eu queria aquela torta!



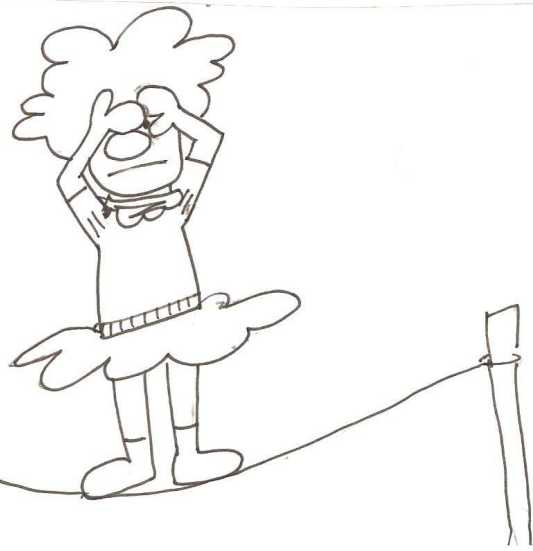
Cena final: Ele Ganhou.



Será que nos levar as coisas
muito a sério vai sempre me
condenar a ser uma palhaça?
Mesmo que como palhaça
eu nos possa levar as
coisas tão a sério?



Fu tenho
vergonha de
perguntas. E
também desses
dois!



Referências bibliográficas

- ALLIEZ, Eric. *Gilles Deleuze, uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BASSI, Leo. *Anjos do Picadeiro*. Publicação integrante do evento Anjos do Picadeiro 3, realizado em dez. de 2000, no Rio de Janeiro. RJ., número 3, pp 33-37.
- BAKHTIN, Michail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BERGER, Peter. *Redeeming laughter*. Berlin/New York: de Gruyter, 1997.
- BÉRGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BOLOGNESI, Luis Fernando. Entrevista para a matéria “Rindo de si mesmo”. *Jornal Folha de São Paulo*, 04 de janeiro de 2008.
- BOLOGNESI, Mario F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Apresentação de Saccher-Masoch*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983.
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *Mil platôs volume 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. & CLAIRE, Parnet. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1998.
- FREUD, Sigmund. O humor (1927). *Obras completas volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.
- KASPER, Kátia. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de doutorado. Campinas, Faculdade de Educação. Unicamp, 2004.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEMINSKY, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio D'água, 1989.
- NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. *A teoria dos signos na filosofia de Gilles Deleuze: focos de elaboração semiótica em 'Proust e os signos', 'Lógica do sentido' e 'O anti-édipo'*. Dissertação de mestrado. Campinas, Faculdade de Filosofia. Unicamp, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MINOIS, Georges. *A História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- SHIBLES, Warren. *Humour reference guide: a comprehensive classification and analysis*. Versão digitalizada:
<http://www.drbarbaramaier.at/shiblesw/humorbook/index.html>
- SILVA, Beto. *Uma piada pode salvar sua vida*. São Paulo: Objetiva, 2008.

SOUZA, Edson Luís André de. O humor irreverente de Marcel Duchamp. In: SLAVUTZKY, Abrão & KUPERMANN, Daniel (orgs.). *Seria trágico se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn, 1973.

ROLNIK, Suely. O laboratório poético político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Possiblemente hablemos de lo mismo*. Catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Tradução para o espanhol de Damian Kraus. MacBa, Museu D`Art Contemporani de Barcelona, 2003.

_____. Desvio para o inominável. Publicado no *website* do núcleo de subjetividade: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade

WUO, Ana Elvira. O clown visitante no tratamento de crianças hospitalizadas. Dissertação de mestrado: Campinas, Faculdade de Educação Física, UNICAMP, 1999.

Palhaços e espetáculos citados.

“Circo teatro Artetude” (Brasília/DF) – Irmãos Saúde;
“Circo Zanni” (SP);
Chacovachi (AR);
“Dinheiro grátis” – Michel Mellamed;
Ésio Magalhães – Barracão teatro (SP) – “WWW para Freedom”;
“Fantásticos Frenéticos” (SP) – grupo de palhaços que visita instituições psiquiátricas;
Jairo bufão (RJ);
“Jogando no Quintal” (SP) – Cia do Quintal;
Hilary Chaplain (EUA);
“Exceptions to gravity” (EUA) – Avner the eccentric;
“Improvável” (SP) – Cia Barbixas de humor;
“Inventário” (RJ) – grupo Roda Gigante;
Jango Edwards (EUA) – “Classics”;
Leo Bassi (IT) – “La Revelación” e “La Vendetta”;
Laura Hertz (EUA) – “Won Woman Show”;
“Mediclowndown” (Santo André);
“Midnight clowns” (SP) Doutores da Alegria;
“Orgasmatron” (EAD/USP/SP);
“Palhaços” (SP);
Slava (Rússia) – “Snow Show”;
“Sustentáculos” (SP) – *Catch* de improvisação;
Tortell Poltrona (Espanha).

Festivais:

Riso da Terra (2001) – João Pessoa/PB

Anjos do Picadeiro 5 (2006) – Rio de Janeiro/RJ

Anjos do Picadeiro 7 (2008) – Rio de Janeiro/RJ

Filmes e vídeos:

Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista com Claire Parnet filmado por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord.

Roma (Federico Fellini)

Stand up comedy de Barak Obama:

<http://www.youtube.com/watch?v=YB1o1xLwBWI&eurl>

Websites

<http://quecazzo.blogspot.com/2008/03/fenomenologia-do-humor.html>

<http://www.clownplanet.com>

www.chacovachi.com.ar

www.avnertheeccentric.com

www.pucsp.br/nucleodesubjetividade

www.jangoedwards.com

www.teatrodeanonimo.com.br/anjos

<http://blog.doutoresdaalegria.org.br>

Créditos das fotos:

- 1) Eveliana Marques (espetáculo Partida/RS) – foto Rogerinho. (setembro 2005).
- 2) Mimi the clown – foto de Edson Barrus a partir de *stencil* grafitado em rua de Paris. (2009).
- 3) Derevo butoh clown.
- 4) Felipe Gomes Moreira (palhaço Calabreza Mussarela Pickles de Oliveira) e funcionária do hospital Alvorada Santo Amaro. Foto: Juliana Dorneles. (julho 2008).
- 5) Juliana Dorneles (palhaça Valentina) e funcionário do hospital Alvorada Santo Amaro. Foto: Felipe Gomes Moreira. (julho 2008).
- 6) Juliana Dorneles (palhaça Valentina) na abertura do projeto Geração cultural – Porto Alegre/RS, abril 2005.
- 7) Jango Edwards (2008).
- 8) Luciane Olendsky (palhaço/a Querubim). Espetáculo Partida. (setembro 2005). Foto: Rogerinho.
- 9) Projeto Ruagens (Ibirapuera) com Danilo Dal Farra (Gastão), Mário Filho (Aquele), Juliana Dorneles (Valentina), Lívia Rios (Lilica), Nathalia Coelho (Espoleta), Tomás de Aquino (Seu Zé). Junho 2007. foto: André Capuano.
- 10) Luciane Olendsky, Juliana Dorneles e André Mubarak. Abertura do projeto geração cultural, Porto Alegre/RS, abril de 2005.
- 11) Clown skul (Vik Muniz).
- 12) Jango Edwards (2008).
- 13) Intervenção do Circa (Clandestine Insurgent Rebel Clown Army) durante reunião do G8 (2008). Foto: Manuela Zechner.

14) Patrícia Sacchet (palhaça Ondina) e Guilherme Comelli (palhaço Tufoni).
Torres/RS – janeiro de 2008. Foto: Luis Reis.