

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional

**Clown, o avesso de si:
uma análise do clownesco na pós-modernidade**

JULIANA LEAL DORNELES

Orientadora: Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca

Porto Alegre, março de 2003

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional

**Clown, o avesso de si:
uma análise do clownesco na pós-modernidade**

Juliana Leal Dorneles

Dissertação apresentada à banca examinadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência final para obtenção do título de **Mestre** em Psicologia Social, sob orientação da **Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca**.

Porto Alegre, março de 2003

Catálogo-na-Publicação

D713 Dorneles, Juliana Leal

Clown, o avesso de si : uma análise do clownesco na pós-modernidade / Juliana Leal Dorneles ; orientadora: Tania Mara Galli Fonseca. - 2003.
vii, 114 f.

Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

1. Humor : Aspectos psicossociais 2. Teatro : Aspectos psicossociais 3. Pós-modernismo I. Fonseca, Tania Mara Galli II. Título

CDD 302.5

(Bibliotecária responsável: Viviane Castanho - CRB-10/1130)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Tania Fonseca, pelo apoio incondicional;

Àos professores da banca de qualificação Cláudia Perrone e Peter Pál Pelbart, e também a Oswaldo Giacóia, Carmen Oliveira e Rejane Czermack, pelas sugestões;

Ao professor José Gil, pelo acolhimento em Lisboa e pelas aulas e conversas ótimas;

Ao meu querido colega Alessandro Zir e tudo o que ele faz por mim;

Ao grupo de pesquisa Modos: Fábio, Carlos, Ricardo, Vítor, Angélica, Selda, Eliana, Patrícia.

Ao Grupo Firuliche: Fernada Lantz, Michelle Leão e Luciane Olendski, sempre com novidades do universo clown;

À Ana Elvira Wuo, pela generosidade;

A todos os clowns que participaram deste estudo, especialmente a Jango Edwards, pelos livros, pelos exemplos, pelas bobagens, pelo riso;

À minha mãe Maria do Horto Leal e meu pai Érico Dorneles, juntos aqui, super colaborativos, sem os quais eu não estaria de pé.

À CAPES, que patrocinou este trabalho.

Banca Examinadora

Dr. José Nuno Gil
(Universidade Nova de Lisboa)

Dra. Suely Rolnik
(PUCSP)

Dra. Inês Alcaraz Marocco
(IA – UFRGS)

Dra. Cláudia Perrone
(PPGPSI-UFRGS)

SUMÁRIO

Introdução.....	1
CAPÍTULO 1	
A CONCEPÇÃO CLOWNESCA DO HOMEM.....	16
1.1. O clown na história.....	17
1.1.1. Pré-história.....	17
1.1.2. Bobos da Corte.....	23
1.1.3. História Profissional.....	27
1.2. A janela do humor.....	34
1.3. Estratégias de produção do clown:	
A iniciação e a descoberta do riso como arma.....	47
1.3.1. Monsieur Loyal.....	50
1.3.2. A desconstrução da moral a partir do embaralhamento dos códigos.....	55
1.3.3. Experimente.....	60
1.4. Relações com a platéia.....	65
CAPÍTULO 2	
O CONTEXTO PÓS-MODERNO.....	71
2.1. Os modernos e a construção de um espaço de indeterminação.....	72
2.2. A pós-modernidade, os laços voláteis e a determinação pelo consumo.....	78
2.3. O espetáculo pós-moderno.....	84
2.4. A excentricidade pós-moderna do clown.....	89
CAPÍTULO 3	
CLOWN, O AVESSE DE SI.....	99
ANEXO	
GLOSSÁRIO DE CLOWNS.....	104
Referências.....	110

ÍNDICE DE FIGURAS

Todas as ilustrações presentes nesta dissertação são provenientes de duas fontes: 1) o livro de J.H.Towsen: Clowns (1976); 2) websites.

Fig.1 (p.20): Festividade na corte do rei Henrique IV, 1600. Fonte: Towsen, 1976:24.

Fig.2 (p.28): Mimos gregos, cortesia do British Museum. Fonte: Towsen: 39.

Fig.3 (p.29): Pagliaccio. Fonte: Towsen: 69.

Fig.4 (p.30): Cena da commedia dell'arte. Desenho de Recueil Fossard. Fonte: Towsen: 67.

Fig.5 (p.31): Cartaz do circo Ringling Bros. Cortesia da Livraria do Congresso. Fonte:Towsen:113.

Fig.6 (p.32): Desenho do clown inglês Tony Grice, exímio mímico. Fonte: Towsen: 199.

Fig.7 (p.33): Fotografia do clown suíço Dimitri. Fonte: Towsen: 88.

Fig.8 (p.52): Fotografia do clown suíço Grock. Fonte: www.clownplanet.com.

Fig.9 (p.53): Fotografia do clown americano Jango Edwards. Fonte: www.jangoedwards.com.

Fig.10 (p.58): Fotografia do clown argentino Chacovachi.Fonte: www.chacovachi.com.ar.

Fig.11 (p.96): Fotografia de Carlo e Alberto Colomaioni. Fonte: www.clownplanet.com.

Fig.12 (p.98): Fotografia do clown Antonet. Fonte: Towsen:227.

RESUMO

A partir das novas configurações da sociedade contemporânea, esta dissertação tem como objetivo principal analisar como o clown (ou palhaço) habita a cultura pós-moderna, fazendo ver e reverberar o seu potencial de clínica e a inseparabilidade entre palco e vida. Tratamos o clown como caso-pensamento e como figura que foi apropriada pelo imaginário social, com uma história de transgressões, o que permite que se diga ser ele produtor dos “avessos” a partir da perspectiva do humorismo. Além disso, é considerado como um devir que se espalha no cotidiano da cidade. A sociedade pós-moderna (e a cultura) é percebida como dada pelas transformações do capitalismo mundial, onde há uma multiplicidade de escolhas e achatamento da experiência subjetiva. Baseados na experiência da pesquisadora, entrevistas com profissionais e análise de espetáculos clowns, passamos a entender como pode estar atuando o clown hoje (que se faz na exposição dos ridículos de si mesmo) e sua importância clínica numa cultura onde o glamour de um espetáculo serve cada vez mais para vender sabonetes.

ABSTRACT

Considering the new configurations in the contemporary society, this paper aims to consider how the clown lives in the post-modern culture, showing and reverberating its clinical potential and the inseparability between stage and life. Here we take the clown as a thinking-case and as an element appropriated by the social imaginary, with a story of transgressions that permit to say that the clown is a producer of the “reverses” by the humoristic perspective. Besides that, it is considered a *devir* spread in the city’s everyday life. We see the post-modern society (and its culture) as a consequence of the transformations in the capitalist world, where there are a multiplicity of choices and where we have a flattening of the subjective experience. Based on the researcher’s experience, interviews with professionals and analysis of clown performances, we could understand how the clown acts today (an acting that comes from the exposure of it’s own ridicule) and its clinical importance in a culture where the show’s glamour is, even more, being used to sell soaps.

INTRODUÇÃO

Sim, você deve sempre dizer sim. Este jogo só tem uma regra, faça tudo o que quiser, mas você não pode dizer não.¹

Assim, simples. Diga sim ao jogar, gozar, lamber a cara de seu colega ou morder o bico do seio da certeza. O exercício era simples: Duas pessoas entravam na sala, encaravam a platéia e deveriam dizer **oi**, ao mesmo tempo. Nada poderia ser combinado antes. Era entrar e jogar. E confiar que alguma coisa surgiria da relação dos dois. Então entrou uma dupla. Virou, mexeu, não conseguiam dizer **oi** juntos, e, muito menos, se entender nas tentativas de organizar o momento do **oi**. Um dos clowns, meio desesperado porque não conseguia agradar a platéia, atirou um lenço para o alto. De repente, tudo parou. O clown e seu parceiro ficaram contemplando o lenço lentamente cair no chão, como um pára-quedas, devagar, quase eterno. Pararam tudo para olhar o lenço cair. Assim que o lenço chegou ao chão, se olharam e lembraram que tinham que dizer **oi** e entenderam, felizes, que finalmente chegara o momento certo. Depois disso, podiam fazer qualquer coisa, mesmo que não desse certo, porque era só jogar o lenço e dizer **oi** que tudo voltava a funcionar. Eles tinham, sim, construído um espaço com a platéia e entre ambos, para onde, por mais longe que estivessem, sempre se poderia voltar.

Esse exercício é, de certa forma, o exemplo da inauguração de um espaço de confiança, de onde se pode partir. Aqui, na introdução desta dissertação, nossa festa de boas-vindas, nossa recepção calorosa aos leitores, queremos também abduzí-los para o

¹ Consignia de um dos exercícios da oficina ministrada por Ângela de Castro, da qual a autora participou, em dezembro de 2001.

território de nossa casa: a casa dos clowns. Que entrem, comam as frutas, os bolinhos, e depois falem o que viram e o que gostaram e o que não gostaram. Quanto à coerência, ela nem sempre será possível. Entretanto, ao menos se tenta manter uma fidelidade conceitual de acordo com o movimento das paixões. Eu acho que só consegui estudar clowns. Por isso o início é sempre sim. Mesmo que ninguém saiba ainda bem ao quê.

O título deste trabalho é *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*, e tem o intuito de dar conta de algumas questões de nosso momento histórico atual, principalmente em suas interfaces com a produção artística. Por isso também a pós-modernidade é aqui tanto a denominação de um estilo (esta obra ou esta atitude é pós-moderna) quanto um conceito que define o período histórico onde nos situamos presentemente (vivemos a pós-modernidade ou contemporaneidade).

Qual é a questão de nosso presente? Foucault (1989) coloca que foi Kant quem inaugurou, na filosofia, esta preocupação com o presente, ou seja, com o aqui e agora da existência. Quais as questões pertinentes para nossa época? Este tipo de reflexão crítica,

coloca a questão: o que é nossa atualidade? Qual o campo atual das nossas experiências possíveis? Não se trata aí de uma analítica da verdade, trata-se do que poderia se chamar de uma ontologia do presente, uma ontologia de nós mesmos e parece-me que a escolha filosófica à qual nós nos encontramos confrontados atualmente é esta: pode-se optar por uma filosofia crítica que se apresentará como uma filosofia da verdade em geral, ou pode-se optar por um pensamento crítico que tomará a forma de uma ontologia de nós mesmos, de uma ontologia da atualidade? (Foucault, 1989:112)

Este tipo de reflexão, que inspira Nietzsche e contamina a construção intelectual também de Foucault e Deleuze, faz parte de uma crítica à tradição filosófica socrático-platônica (e à idéia de que se deve chegar a uma verdade essencial, oculta pelo véu da aparência-forma). Não há forma ilusória e tampouco é possível compreender os conceitos propostos por um autor separando-os da vivência que se tem destes (como se conceitos fossem matéria inerte ou estanque, pronta para ser apropriada e aplicada ao estudo). Neste sentido, a construção teórica clama por abarcar a criação e a invenção, já que não se trabalha com a cópia literal daquilo que se lê, mas se inventa em cima de tudo aquilo que chega ao plano da vida e que nos afeta e que nos transforma.

A reflexão não se situa fora do si. Integra-se no dentro, nas escolhas simples e minúsculas, e nas ações cotidianas. Por isso, aqui, o que nos interessa é o clown e as afecções produzidas por este plano de contágio intensivo, que pode ser potencializado através da reflexão teórico-prática, e só neste sentido é que se entende a utilização dos conceitos.

O clown que aqui propomos nos ajuda a integrar também aparentes fenômenos dissociados, como o palco (representação/ficcional) e a vida (real/não-ficcional), por exemplo. O clown opera a mistura da arte com a vida, tanto na vida quanto no palco, e por isso também implode com a estabilidade proporcionada pela divisão clara entre vida e representação, como veremos no decorrer do trabalho.

O clown, portanto, pode ser dito tanto um estilo de vida quanto uma forma de arte e, como coloca Alexandre Ferreira de Mendonça (2001) a arte é o modelo pelo qual Nietzsche concebe a vida e o próprio conhecimento. Daí que, em cima dos fatos da vida, o pensamento tece considerações e interpretações cujo fio condutor são tanto as experiências originais do sujeito quanto uma lógica compartilhada socialmente.

De acordo com Nietzsche, a impotência perante o inominável da experiência acaba por clamar por códigos que, na tradição da filosofia Ocidental tornaram-se os preceitos de uma moral escrava. Moral triste, criticada pelo autor por levar-se muito a sério. Basta que olhemos a dificuldade que as pessoas têm de rir de si mesmas. Todo mundo se leva a sério: seus pensamentos, suas certezas, suas crenças, seus medos, suas viagens. E, sob certa perspectiva, às vezes os grandes problemas mundiais não passam de uma grande bobagem levada a sério. Quem sabe se Hitler pudesse rir mais de suas motivações anti-semitas, não teria levado tão a sério seu projeto de extermínio de uma raça? Quem sabe se Bush pudesse rir do quão engraçado é o seu desejo de ser o mensageiro da paz, enquanto que suas políticas mundiais são tão ditatoriais quanto o é o regime ditatorial de Saddam Hussein, essa guerra não passaria de motivo de risada entre os dois? É evidente que tratamos aqui o riso como potência de crítica capaz de produzir crise e fazer bifurcar o diagrama dos acontecimentos.

É esse *pathos*, segundo Mendonça (2001: 16), de uma *vontade de poder*, que é afirmada como *vontade de verdade*, defendida pela seriedade do pensamento, que é, para Nietzsche, relacionada com a “impotência demasiado humana que experimentamos quando nos vemos diante daquilo que o acaso oferece em toda a sua amplitude”.

Ainda segundo Mendonça (op.cit) quando Nietzsche faz sua apologia à arte, não está querendo se opor ao “conhecimento verdadeiro” da ciência em defesa de um “conhecimento não-verdadeiro” da arte. Mas para o autor, a arte, por não se colocar comprometida com a “verdade”, pode positivar o campo do ficcional na produção do conhecimento. Afinal, mesmo na “verdade científica”, o que há são apenas interpretações. Por isso trata-se de criar modos de avaliar as motivações que conduzem o pensamento às interpretações e aos modos de vida que estas acabam por compor. Evadir-se dos

juízos morais, das perspectivas moralizantes. Produzir a *gaia ciência*, não a ciência dos sábios moralistas, preocupados muito mais com a manutenção das regras do que com a espécie humana.

Nossos aliados para rir de todo este medo e impotência são os clowns, e por isso seu trabalho continua sendo de uma relevância extrema. Parte do processo destes anos de admiração é este que se apresenta a seguir. Mas antes de começar, é preciso primeiro me apresentar.

O encontro com o clown

Foi em 1998 (após duas semanas de trabalho intensivo com o corpo seguindo a metodologia do teatro de Eugenio Barba), que coloquei o nariz vermelho pela primeira vez, por um breve momento. Lembro de estar muito feliz e de me sentir como uma criança diante de sua primeira professora — orgulhosa, mas obediente; confiante, mas atenta para qualquer possibilidade de reprovação. O professor (o ator e diretor gaúcho Roberto Birindelli), dirigia a cena como se falasse com uma criança. Ele parecia querer que eu percebesse alguma coisa sobre mim mesma que eu ainda não tinha percebido (e que nunca perceberia se não fosse colocada naquela situação).

Saí com uma estranha sensação de confiança, uma alegria contagiante, como se pudesse enfrentar qualquer problema do mundo. Lembro que eu me sentia capaz de interagir com qualquer pessoa, em qualquer situação, mesmo que tudo não fizesse o menor sentido. Mas isso ainda não era cômico, era apenas diferente.

Freqüentei outros cursos, outros encontros, outros sinais do “estado”, mas considero que minha iniciação se deu em 2000, durante uma oficina proposta pela atriz e pesquisadora Ana Elvira Wuo, que por sua vez aprendera a técnica com Luis Otávio Burnier, fundador do grupo Lume – SP. Foram também duas semanas de trabalho intenso direcionado à descoberta do corpo cômico dos alunos, tendo como base algumas técnicas estudadas por Burnier. Coincidentemente, a oficina terminou um dia antes da minha formatura em Psicologia. Eu estava tão feliz que só conseguia rir. E, na formatura, a situação de estar sentada numa cadeira no palco, esperando para agradecer no palanque, diante dos meus pais, das câmeras e de um salão de atos lotado, só conseguia me remeter ao processo da oficina — e à criança feliz. Éramos os novos psicólogos apresentados à sociedade e eu uma abobada que aparece nas filmagens sorrindo o tempo todo. Uma professora sentou-se atrás dos meus pais e “pescou” toda a minha alegria de estar ali, remetida a eles. Ela veio falar comigo no final, e disse: “Por sorte sentei-me atrás dos teus pais e pude capturar para mim alguns dos olhares e sorrisos que tu remetias a eles”. Acho que ela entendeu tudo.

Era o “estado”, e desde o final desta oficina, qualquer lugar passou a ser potencial cena para o clown aparecer.

Em Porto Alegre não havia profissionais que se propusessem a pesquisar o clown em longo prazo, apenas alguns que direcionavam a técnica pontualmente para os espetáculos. Mas, Ana Elvira tinha vindo para ficar e iniciou uma **manutenção de clown** aberta para todos aqueles que já tinham sido iniciados. O clown precisa manter, é como qualquer coisa da vida: se não se pratica, se esquece. Então, se constituiu um grupo comprometido com a manutenção: não era para montar espetáculo, não era nem para ser

um grupo fixo. As pessoas colhiam o que trabalhavam no dia, e podia-se faltar, dar um tempo ou nunca mais voltar. Foi um ano de trabalho cujo primeiro objetivo era, a partir deste “estado” potencializado, construir ações para o seu clown — as *gags*, ou cenas. Dava de tudo: coreografias, mágicas, show com instrumentos musicais, dublagens, números inspirados no circo, etc. valia qualquer coisa. Ana Elvira dizia: “Parta de alguma coisa bem simples. As melhores idéias são as mais simples”. Geralmente alguém começava uma cena, mostrava aos colegas e ia acrescentando as sugestões.

Deste trabalho, eu e mais três colegas montamos um espetáculo inspirado na estética dos circos mambembes. Chamou-se Circo Firuliche em homenagem a Eduardo Galeano que, no conto A Acrobata, descreve a emoção da garota em ver um circo pela primeira vez — o Circo Firuliche — “porque quem entra para o circo Firuliche não sai jamais”. Federico Fellini também nos inspirava, com sua intensa admiração pelo clown.

Ana Elvira voltou a São Paulo, as manutenções se espaçaram, mas o espetáculo continuava nosso aprendizado, agora expandido da sala de aula. Neste ponto, eu já havia entendido que a pesquisa parecia ser o caminho de união da psicologia social com o clown, o que direcionou a proposta de um mestrado. E quanto mais eu me aprofundava, mais um universo cheio de histórias aparecia em minha frente. Se eu não me propusesse a estudar o tema, nunca saberia até que ponto os clowns levaram sua arte. A cada dia descobro alguma coisa diferente que eles andam fazendo, desde animação de festa infantil até shows pornográficos; desde o trabalho com o meigo e o passivo até o trabalho com a crueldade e a agressividade. O clown contemporâneo, como tantos fenômenos que sobrevivem até hoje, é múltiplo. Sua base cômica, hoje, é um ator que expõe os avessos tanto de si mesmo quanto de alguma situação corriqueira. O avesso de si deve ser acessado desde o início da

aprendizagem, mas é no espetáculo que este ator do avesso vai mostrar esta perspectiva em uma situação cotidiana.

Muitos bons espetáculos de clown continham idéias que envolviam ações muito simples, feitas de maneira inusitada. Todo mundo ficava se perguntando: como é que pode? E podia. Sempre pode para os clowns. Esteja contente e contagie os outros, ou esteja triste e jogue um balde de água na platéia. Só, bem simples. Por isso podemos dizer que o clowning anda na contramão dos mega espetáculos contemporâneos, embora ele possa usar a estrutura de um grande show sem com isso perder a inocência e o encantamento. Essas características estão presentes em qualquer espaço que o clown eleja como palco: desde o metrô de São Paulo até o palco sofisticado de um cassino em Las Vegas. É de lá que trazemos, como exemplo, a *gag* de um clown que, baseado na pantomima, consistia em simplesmente suspender uma maleta pesada com a ajuda de um balão.

Nestes dois anos em que pretendi juntar a filosofia que norteia as práticas em psicologia social com a prática dos clowns, fui convocada a dar a minha contribuição mergulhada numa experiência contemporânea complexa e órfã, segundo Hannah Arendt (1997), da tradição. Mas pelo menos deu para encontrar vários mestres.

Como foi feito o trabalho

O melhor é procurar um tema que não se conheça bem. O objetivo da arte não é mandar mensagens, mas através das histórias descobrir qual o mistério do humano e a beleza do humano (Yoshi Oida).

Dentro da tradição do conhecimento científico procedente dos séculos XVII e XVIII, de forte influência positivista, a metodologia de uma pesquisa é de cabal

importância para a validação das conclusões que os pesquisadores chegaram, que devem poder dar conta de uma certa universalidade. Com a metodologia comunicam-se os procedimentos, métodos, técnicas e idéias que nortearam o desenvolvimento da pesquisa, a fim de que esta possa ser repetida posteriormente, de preferência encontrando os mesmos resultados. Este modo de fazer ciência está intimamente relacionado com a produção de um conhecimento confiável, seguro e verdadeiro, a partir do qual se pode conhecer o mundo (que é percebido como objetivo e separado do sujeito pesquisador “neutro”).

Essa idéia de metodologia tem suas raízes fincadas em uma ciência baseada na racionalidade técnico-científica presente no pensamento da Modernidade, que também é, por sua vez, comprometida com uma idéia de verdade e de progresso, e que concebe a ciência como uma entidade cuja tarefa é a catalogação, classificação e identificação dos elementos que compõe o mundo e o viver.

Porém, esse projeto da Modernidade, como coloca Bruno Latour (1997), foi frustrado pela própria qualidade das formas da vida, que são cambiantes e não se prestam a classificações estáticas. Este fracasso gera crise na própria idéia de ciência tal como vinha sendo concebida, e projeta na pós-modernidade destroços que vão gerar, no mínimo, dois tipos de formulação sobre o tema: um primeiro que ainda acredita que este projeto pode ser efetivado, bastando que se consiga encontrar as categorizações acertadas; e um outro, que sustenta a idéia de que os pilares deste conhecimento ruíram, exigindo um questionamento deste projeto moderno em suas bases (a necessidade de controle que o impulsionou).

A Psicologia, outrora preocupada quase que exclusivamente com questões de ajustamento e classificação, na contemporaneidade questiona muitas destas práticas e incorpora as discussões paradigmáticas sobre a ciência no seu campo de produção científica. Se se pensava em psicólogos que isolavam seus objetos de estudo para

compreender seu comportamento, a própria física contemporânea, com a teoria da Relatividade, nos coloca a questão de que as moléculas de um átomo modificam sua trajetória, ora como ondas, ora como partículas, dependendo do olhar do observador. Humberto Maturana (1997), também estuda como o organismo vivo se ajusta aos desequilíbrios em sua organização desencadeados por influências externas. A questão emergente é que não se pode separar pesquisador de fenômeno observado, e os estudos em psicologia já não podem prescindir desta discussão.

Segundo a leitura que Deleuze faz a partir de Bergson (1999), a questão filosófica essencial seria a análise dos problemas, pois definir um problema já é orientar sua solução. Para Bergson, haveria duas categorias de falsos problemas: aqueles que procedem de um equívoco de se tomar o mais pelo menos e aqueles que procedem de análises que tendem a tratar substâncias distintas como idênticas. Como o conhecimento racional só pode trabalhar a partir de questões já estruturadas, é à intuição que cabe o papel fundamental de orientar as definições dos problemas, basicamente.

Esta idéia de colocar a intuição como método é procedente, pois confesso que a elaboração da pergunta de minha pesquisa foi o tópico que mais suscitou interrogações e reflexões durante o percurso de elaboração da dissertação. As aberturas eram múltiplas, as entradas maiores ainda e as respostas todas pareciam acessíveis, dependendo da escolha da pergunta.

Procedeu-se então a cartografia: deixar-se impressionar por um universo singular, deixar-se contaminar por ele e contaminá-lo, digo, da maneira mais afirmativa possível. Tratar o clown e suas relações na contemporaneidade como objeto ético-estético-político a fim de afirmar sua *vontade de potência*, na concepção nietzscheana do termo que veremos mais adiante.

A cartografia implica contágio (o que se estuda é como um vírus — e você não será o mesmo depois de ter passado por esta experiência), um *surf*, uma deriva nas forças que concorrem na atualização deste algo que nos chama a atenção. O clown deste trabalho não é aquele que se separa como personagem no palco, mas cujo sentido que expressa no palco contamina seu viver também fora do palco. É um longo aprendizado. Está latente em cada um de nós, como um devir, porém só existirá se for experimentado, como todas as formas da vida.

Temos as impressões, os contágios, os fluxos de intensidade que nos habitam e aos quais nos rendemos. Somos capturados pelas nossas paixões e mergulhamos nelas. Nosso conhecimento não se dá por uma idéia desenvolvida separadamente de nosso corpo, mas tudo funciona junto.

O mundo não está diante de mim, o mundo está em torno de mim, é uma realidade tridimensional que me inclui e, nesse sentido, se eu o represento bidimensionalmente, essa representação é uma redução da complexidade do universo circundante, para efeitos de apropriação e dominação. (...) Conhecimento é co-nascimento, nascimento conjunto. Conhecer algo é nascer para aquilo que conhecemos, na medida e no momento que aquilo nasce para nós; é um advento conjunto e recíproco de sujeito e objeto (Valverde, 2000: 201).

É assim que entendemos essa pesquisa: como um campo de experimentações, uma cartografia de um universo clown a partir do ponto de vista do observador. José Gil coloca, referindo-se a Deleuze, que

no fundo Deleuze concebe a ‘superfície metafísica’ do pensamento segundo o modelo da linguagem esquizo, que só comporta um nível, o dos afetos-ações ou das palavras-ações que se jogam no corpo. Linguagem que integra as palavras na vida dos corpos, que não admite idéias acima da experiência vivida, nem tampouco corpos por baixo do sentido – não há

transcendência, tudo é imanente na linguagem esquizo. Tal seria o pensamento filosófico na superfície metafísica; mas, ao contrário do esquizo, qualquer coisa como o corpo ou a ação jogando-se no pensamento (2000: 74).

O ensinamento dos esquizofrênicos, para Deleuze, foi justamente o da inseparabilidade entre corpo/palavra/ sentimento/conceito. Podemos entender, neste sentido, que esta também era uma das buscas de Antonin Artaud, ator que procurava uma linguagem para a vida — singular, imanente, não sujeita às significações impostas pela linguagem que significa a vida (e às vezes a aprisiona).

Os conceitos outrora estáticos, imutáveis, frutos de regimes discursivos rígidos, ultrapassam essas determinações e são potenciais de criação de vida. Gil, coloca que

doravante o conceito não se definirá por seu regime discursivo, mas por seu poder de criação-ação. (...) O pensamento deixa de evoluir em sua esfera própria, isolada, afastada de vida, e torna-se um fluxo no corpo sem órgãos (plano de consistência); desposa agora o movimento das intensidades que nele circulam: movimento, que ele descreve, do desejo ou do capital (2000, p.79).

A produção da pesquisa

Dadas as devidas simplificações, tem-se falado muito nas novas configurações subjetivas na/da contemporaneidade e na multiplicidade de estímulos que concorrem para tornar o homem quem ele é, uma figura fixa/mutável, que oscila na intenção/provocação a se desapegar da limitação/segurança de um modo de viver moderno transformado pela história e pelo capital. Se o clown ocupa os espaços de exibição pública, como espetáculo ou entretenimento, e a psicologia social parece preocupada com questões sobre o humano e

o homem este fim de milênio (o que foi feito de nós, ou melhor, o que fizemos com o que fizeram de nós), nesta pesquisa quer-se entender como o processo de vir a ser clown pode contribuir para uma análise da sociedade contemporânea.

Para entender o funcionamento do clown na sociedade, a idéia inicial era partir de entrevistas semidirigidas a clowns e aspirantes a clown, focando as perguntas no processo de devir-clown de cada um. No entanto, tomou-se outro rumo ao perceber que este tipo de abordagem colocava clowns e aspirantes como que separados do clown, como se este fosse uma entidade “de fora” em suas vidas, cujo acesso estava facilitado para os mestres e ainda nublado para os iniciantes. Descobrimos isso a partir de uma entrevista onde Jango Edwards dizia que ser clown não era um trabalho, mas um estilo de vida.

Dava para perceber que o clown podia a princípio se constituir como uma possibilidade, um estado, um devir presente em cada um; mas também podia extrapolar o estado e tornar-se categoria que teria seus próprios devires: devir-mulher do clown, devir-pulga do clown, devir-árvore do clown. Então, a pesquisa foi concentrada em desenvolver este último aspecto e em outro se refere à sua inserção social (tudo isso se encontra no capítulo 1, que trata da concepção clownesca do homem).

O depoimento de alguns clowns nacionais e internacionais (totalizando oito entrevistas semi-dirigidas) durante o festival *Riso da Terra*, realizado em dezembro de 2001 em João Pessoa, Paraíba, nos levou a reelaborar o projeto inicial e passar a utilizar as cenas, shows e intervenções clownescas, bem como quaisquer aparições e citações que nos servissem para fundamentar o estudo. Dessa forma, esta pesquisa teve seu processo de elaboração de forma continuada, e até o final da escrita da última linha continuou sendo recheada pelo campo empírico, já que as cenas aconteciam simultaneamente. Foi também

elaborado um glossário de clowns para disponibilizar uma breve biografia de cada um dos clowns ou aspirantes que participaram deste estudo.

O que queremos saber é, à luz das metamorfoses do campo social; 1) como o clown é um dispositivo do humor, e, 2) como se reconfigura a produção dos clowns na pós-modernidade.

Essa pesquisa partiu da experiência da pesquisadora, tendo sido construída por leituras teóricas sobre os clowns, percebendo sua veia transgressiva (capítulo 1); pela proposta de entendimento da cultura pós-moderna (capítulo 2), tratando esse sistema como contexto de onde parte a pesquisa; pelos dados das entrevistas com mestres clowns e aprendizes de clown, observações de cenas, filmes, vídeos, espetáculos e oficinas.

Se, ao final das análises chegarmos à conclusão (capítulo 3) que os clowns de hoje conservam a herança de rebeldia e contestação, há muito a ser pensado sobre como os “avessos” sociais podem estar sendo mostrados numa época que se caracteriza pela inclusão dos avessos, ou seja, a abolição das fronteiras entre profundidade e superfície, avesso e direito. Dessa interrogação podemos pensar, afinal: qual seria a clínica² dos clowns na pós-modernidade?

A demanda do clown ao seu espectador é a de que não seja “careta”, pois a própria moralidade será questionada e derrubada. Tudo sem pretensão de assim ser, já que o espectador se divertirá mesmo sem entender direito em que grau. Como pode um sujeito tão

² Utilizamos aqui uma noção de clínica ampliada, explicitada por Gregório Baremlitt (1995:7,8) que “transcorre em um espaço *sui generis* que pode ser constituído em qualquer lugar, toda vez que ‘Vontades de Ajuda’ (segundo uma paradoxal redefinição da idéia de Nietzsche), plasmem subjetividades que se encontram para se auxiliar, ou seja, dispostas a localizar e demolir tudo aquilo que entorpece seu acoplamento produtivo, tratando de atualizar as virtualidades desde até chegar às suas últimas conseqüências.”

tolo nos fazer de bobos? Seu show consiste nisso. Aparência. Aparência. E puxando nosso tapete, nos fazem rir como o palhaço catalão Tortell Poltrona, que ama as crianças, mas que, entretanto, também as usa como quer: as faz de bobas, as intimida, pragueja e expulsa-as do palco. Tudo com a maior naturalidade e simpatia. De repente, Tortell está prestes a acender uma bomba (de brinquedo) nas mãos da criança, e todos (inclusive os próprios pais da criança) estão achando a maior graça. Enquanto todos riem, é ele quem está indignado e pergunta, perplexo: “você não estão acreditando que eu vou explodir esta criancinha?” Mais gargalhadas. Aproveita-se da construção social de ser “o bobo” para ter toda a permissividade e (dis)trair o público. O clown provoca riso justamente nas situações que seriam muito duras. Aí faz com que paremos para pensar... ou não.

CAPÍTULO 1

A CONCEPÇÃO CLOWNESCA DO HOMEM

Clown: clown é uma palavra inglesa que apareceu no século XVI. (...) Essa terminologia nos leva para *colonus* e *clod*, significando um fazendeiro ou rústico, e, de qualquer maneira, o clown foi originalmente um campesino. (...) Em sua aplicação geral, o clown é um *performer* cômico que se comporta de maneira estúpida ou excêntrica, em particular alguém que se especializa em comédia física (John H. Townsen, 1976: 373 e 374).

Diz-se que o clown é, de todos os artistas performáticos, o único que pode desligar-se da estrutura cênica à qual se referencia na performance e quebrar com a narrativa ficcional trazendo-a para fora do palco, para a vida. É ele quem também pode trazer para a vida cotidiana essa perspectiva-clowning da cena. Diferentemente dos mímicos, mágicos, acrobatas, atores, dançarinos, etc., aqui apontamos que o clown pode se constituir como um estilo de vida, como coloca Jango Edwards ao dizer: “Eu sou clown, eu fumo clown, eu transo clown, eu durmo clown, eu sonho clown, eu trabalho clown”.

No palco, o clown também não necessariamente está preso a uma estrutura pré-codificada que o identifica, nem mesmo precisa desenvolver este show baseado em virtuosismo acrobático ou musical, embora tanto o clowning quanto as demais artes muito se enriqueçam com seus intercâmbios. O clown brinca com sua performance, como o fazem os Parlapatões (SP) que entram e saem de seus personagens shakesperianos, lêem errado o título dos textos (Othelo, o Mouro de Veneza virou Othelo, o louro de Veneza). O clown pode perverter o sentido original de um texto, pode improvisar sem avisar ninguém, pode brincar, pode trair seus parceiros e exige do público apenas que não o leve muito a sério. O clown trai o personagem e trai a linguagem que usa para expressar-se a todo instante. Se

todos acreditam que está fingindo um quadro de sensações, ele nos faz desconfiar se no fundo não estaria expressando seus sinceros sentimentos; se ele não consegue executar uma acrobacia, no momento seguinte a realiza brilhantemente “por acaso”.

O que é o clown? Porque o escolhemos como objeto de estudo? Para responder a estas perguntas selecionamos alguns tópicos de estudo — **a história dos clowns; a janela do humor; a iniciação (ou as estratégias de produção do clown); a relação que os clowns estabelecem com a platéia** — a partir dos quais podemos traçar suas características e compreender seu modo peculiar de relacionar-se com o mundo.

Num primeiro olhar, poder-se-ia pensar que o clown é um personagem, e, como tal, criado por um ator que o desempenha como caricatura separada de si, submetida ao crivo e coordenação deste sujeito pensante que está por trás das ações que desenvolve. Mas como seria esta relação entre homem e clown a partir da perspectiva do clown, que inverte este tipo de perspectiva? O jogo do clown se centra no paradoxo de não se levar muito a sério, o que permite com que ele brinque com o que quer que seja. Desta maneira pode tocar em tabus e explicitar aquilo que não pode ser dito senão a partir do próprio fato colocado ao avesso. Com isto queremos colocar que o clown, ser marginal e rebelde, relaciona-se com o mundo a partir de uma outra perspectiva, a ser desenvolvida no texto a seguir.

1.1. O CLOWN NA HISTÓRIA

1.1.1. Pré-história

Em português, clown se traduz por palhaço. Embora as origens etimológicas das palavras sejam diferentes (palhaço vem do italiano *paglia*, que significa palha. Segundo

Ruiz, 1987: 12, a *paglia* era utilizada para revestir colchões; e a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo tecido grosso dos colchões, afogado nas partes saliente do corpo, “fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão ambulante”), Roberto Tessari (apud Ana Elvira Wu, 1999: 16) aponta que não há diferença entre as duas palavras: “tanto na língua comum quanto na linguagem especializada do teatro, hoje, não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra clown, pois as duas palavras se confundem em essências cômicas”. Em português, entretanto, palhaço também pode ser uma ofensa, enquanto que clown (embora ainda pouco conhecido) se refere apenas ao personagem cômico do circo, da rua ou do teatro.

Visto que o clown, segundo John H. Townsen (1976:4), “não foi inventado por uma única pessoa e nem é um produto exclusivo da civilização ocidental”, pretendemos, como o autor, estudar as raízes primitivas do clown antes mesmo dele ser chamado de clown. Para o autor (op.cit.: 4-5), o clown

tem sido perpetuamente redescoberto pela sociedade porque — como bobo da corte ou aplicador de truques — ele encontra necessidades humanas que o impulsionam. Historicamente, a figura do clown abarca muito mais do que o óbvio figurino engraçado e o rosto pintado; ele representa uma visão do mundo que foi muito valorizada tanto pela cultura intelectual quanto pela assim chamada cultura primitiva, um sentido de comédia igualmente significativa para crianças e adultos, e uma forma dinâmica de atuar baseada em técnicas aguçadas e improvisações inspiradas.

Tanto nas primeiras civilizações (como a egípcia, 2500 a.C) quanto em tribos indígenas Norte Americanas, havia figuras de xamãs e curandeiros que, por serem criaturas geralmente sagradas, eram protegidas e escutadas por todos, inclusive pelo chefe. Pepe Nuñez, clown espanhol, conta a lenda que, caso o chefe recaísse em uma desmedida de poder, cabia ao xamã “trazê-lo de volta”. A cura, às vezes, podia constituir-se no ato de

urinar sobre o chefe, restaurando seu lugar junto à tribo. O julgamento do xamã era incontestável, e suas ações (por mais escatológicas que fossem) respeitadas. A pré-história dos clowns está muito ligada a estas figuras incomuns — xamãs, loucos, marginais, *outsiders* — criaturas que habitam as bordas da condição humana. Em suma, uma criatura que, como coloca Towsen, por “não se impressionar com cerimônias sagradas ou com o poder das regras, pode ser abertamente profano e desafiador; desinibido em questões sexuais, ele freqüentemente deleita-se em humor obscuro” (1976: 5). Podemos acompanhar estes tipos, inspiradores antepassados dos clowns, retratados no filme de Federico Fellini *I Clown*, e no livro de mesmo título (1988), como pessoas consideradas “esquisitas”, seja por problemas mentais, seja por beberem demais, seja por apresentarem deformidades físicas, seja por protagonizarem situações bizarras e engraçadas.

Como parte das culturas dos índios Norte Americanos, bem como da cultura popular na Idade Média, Towsen coloca que “o humor do clown é também considerado de valor terapêutico quando lida explicitamente com questões escatológicas e sexuais”, pois, “rindo de assuntos tabus, a comunidade confronta a inibição de uma maneira aberta e substitutiva” (1976:15).

Durante a Idade Média, eram os próprios padres que participavam e protagonizavam os tradicionais “banquetes dos loucos” (*Feast of Fools*), onde o povo, dentre eles padres, brincava nas ruas usando máscaras bizarras, vestindo roupas do clero de maneira extravagante, vestindo-se de mulher, imitando animais. Dentre eles, havia “clowns” que atuavam com gestos obscenos e atitudes grotescas e escatológicas. Estas festas pagãs eram toleradas pela Igreja, embora não fossem bem vistas, pois invertiam a lógica hierárquica e a seriedade da Igreja. Este tipo de “festa” foi primeiramente visto na França do século XII, e

rememora as Saturnais da Roma antiga. Na Europa, estas festas apareceram em diferentes formas e eram muito populares, razão pela qual resistiram até o século XVI, conservando seu espírito burlesco de paródia e triunfo da gozação.



Fig. 1. Festividades no casamento de Henrique IV e Maria de Médici em 1600.

Segundo Michail Bakhtin (1993), autor que não se faz ausente em nenhum estudo sério sobre a comicidade na Idade Média, estas festas e seus personagens bufonescos eram muito populares porque traduziam a "fala do povo". Esta é uma fala que, inserindo em sua língua o lado perverso e sujo através da mímica corporal e ações físicas, desmistifica os jargões religiosos e contempla o grotesco do homem (se a igreja contempla o plano espiritual, o teatro das feiras e praças contempla o lado corporal). Desta maneira, coloca "ao avesso" as instituições clericais, bem como a moral que se tentava imbutir no povo.

É este tipo de "fala" que os clowns herdaram, ou seja, um modo de fazer a crítica apontando um "outro lado" da cultura cotidiana, virando do avesso o mundo oficial. Se a igreja trazia a alma, os clowns traziam o corpo, por isso sua ligação com a terra e com os órgãos corporais de "abertura" (nariz, boca, barriga, ânus, órgãos genitais) ou do "baixo ventre". Nesse sentido, podemos perceber outra função neste tipo de "comédia baixa": a de promover um outro tipo de religação (religare). Se a Igreja religa o homem com sua

natureza Divina, o riso religa o homem com sua natureza animal, ctônica, o "outro lado" que a moral das instituições dominantes não abarcava.

Towsen conta que, na França, quando a Igreja proibiu uma das festas muito populares, o Duque de Burgundy assinou um decreto para que fosse mantida. A continuação desta festa em Dijon permitiu o surgimento de uma Companhia de *Fools*, uma das muitas *sociétés joyeuses* espalhadas pela Europa que se tornavam "importantes forças a favor da justiça" (Towsen, 1976: 20), pois, por exemplo, os membros da companhia tomavam para si a tarefa de promover uma humilhação pública satírica do culpado de algum ato indecoroso — por exemplo, espancar a esposa. Esse poder indireto da sociedade de punir comportamentos desaprovados através da exposição pública ao ridículo era muito grande e foi estendido também para os meios oficiais. Segundo Towsen (1976), conforme este poder oficial foi aumentando, mais foi sendo restringido o espaço das festas populares. Ocorreu que estas festas foram substituídas pelo Carnaval, que propiciava uma atmosfera festiva e brincadeiras com máscaras sem a substância satírica das "Festas dos Bobos" e das *sociétés joyeuses*. Temos toda uma transformação cultural que vai ter consequência no trabalho com o humor.

A tese de Bakhtin é que este tipo de comédia "baixa" (porque relacionada aos órgãos do baixo ventre, como barriga, sexo, ânus e suas respectivas atividades: arrotar, cagar, peidar, transar, parir, vomitar) foi sendo banida ou "educada" durante o período da Contra-Reforma. Entretanto, mesmo que a cultura dominante instituisse um comportamento comedido, havia a tolerância a um riso subversivo institucionalizado pelo Carnaval. Esse tipo de "subversão permitida" cumpria a função de colocar o mundo "às avessas". Ou seja, num contexto onde se buscava educar o homem para a sua matriz "civilizada", distante dos

animais, colocar o mundo às avessas significava mostrar também o vínculo ctônico e visceral da humanidade. Essas cenas funcionavam bem neste jogo que não permitia a unilateralidade da moral dominante ao colocar “ao avesso” os pudores tradicionais. Como coloca Peter Burke (2000), na transição da Idade Média para a Modernidade, houve um processo de moralização dos costumes que encaminhou o homem para tornar-se um ser “civilizado”, e para isso houve que estabelecer critérios do que era inadmissível e admissível socialmente.

Embora os limites do cômico sejam sempre instáveis (o que é aceitável para uma cultura não o é para outra, bem como os motivos dos quais se ri), Peter Burke (2000) coloca que na Itália a discussão sobre até onde se poderia ir com uma piada já aparece em 1558, no livro de conduta *Galateo*, de Giovanni Della Casa. Burke diz que as piadas mais ofensivas eram mais aceitas até o Renascimento. O autor coloca que, na Itália, padres faziam gracejos e que havia freis que faziam o papel de bobos da Corte. A própria Corte não tinha nada de sério, pois muito se divertia com seus bobos e anões e até mesmo promovia carnificinas para divertir seus membros. As mudanças se deram devido à instituição de um modelo mais conservador na Europa a partir de 1520, vinculada a um “processo civilizador” (Norbert Elias apud Burke, 2000:128), que coincide com o “declínio do bobo da Corte” (Enid Welsford, op.cit.) e a “desintegração do riso popular” (Bakhtin, op.cit.).

Durante a Contra-Reforma houve uma ofensiva cultural que foi instituindo comportamentos marcados pela *gravitas*. Assim, foram proibidos os risos e os gracejos durante as missas e mesmo piadas e brincadeiras com a religião ou os sermões. Foi instituída uma formalidade nas brincadeiras, que na classe alta se traduz por “elegância”. Os livros de costumes, segundo Burke (2000) comuns no final da Idade Média, recomendavam que se evitasse o riso “aberto” e caso não se pudesse evitá-lo, que se

escondesse os dentes ou apenas que se esboçasse um leve sorriso (o sorriso sempre foi considerado adequado). O riso, que segundo Verena Alberti (1999) tem como *leitmotiv* na história do pensamento mostrar-se relacionado ao indizível, ao impensado, e ao desprendimento dos limites da razão, teve aumento no policiamento de suas fronteiras, já que não se pode deixar de rir. Esse aumento de policiamento também se refletiu em restrições aos temas com os quais os comediantes podiam "brincar".

1.1.2. Bobos da Corte

Quanto aos bobos da Corte (fossem eles "naturais" — loucos de rua, anões, gogos, deficientes físicos ou mentais — fossem eles "artificiais" — criados por alguém para atender à demanda deste tipo de humor), Towsen coloca que "sempre foram valorizados como animadores e eram geralmente colocados como mais ou menos membros permanentes da Casa Real" (1976: 21). Alguns eram criaturas simplórias que eram motivo de riso e chacota, assim obtendo a condescendência do Rei; enquanto outros eram muito inteligentes, exímios acrobatas e músicos, tidos em alta estima pelo Rei e considerados como importante símbolo de status para aqueles que os possuíam. Sabe-se também que esses bobos da Corte não eram exclusividade européia, mas compunham também as Cortes aztecas, russas, chinesas, africanas, egípcias. Bobos trazidos de terras além mar reforçaram a associação destes bobos com "aberrações" (*freaks*), caracterizados por deformidades físicas e aparência grotesca. Towsen coloca que "o sucesso destes bobos estava ligado à sua aparência grotesca, sua loucura, ou sua habilidade de utilizar a simplicidade mental para efeitos cômicos — ou a uma combinação destas qualidades" (op.cit.: 25). Algumas piadas

destes bobos foram escritas e posteriormente utilizadas pelos clowns nos circos do século XIX. Como eram apreciados os bobos que possuíam habilidades, domínio de acrobacias, música, domesticação de animais, e que pretendiam não saber fazê-lo, este tipo de atuação cresceu em prestígio e se tornou um dos primeiros palcos onde se fez aparecer o clownear³.

Os bobos que interferiam em assuntos políticos estavam muito longe da demência "natural" dos "bobos naturais"; eles eram muito hábeis em lidar com a psicologia humana. Como coloca Towsen ao citar um admirador do bobo italiano Gonella:

Suas brincadeiras não procedem de uma mente boba ou pobre, mas expande sua agudeza e seu gênio sublime de sua vivacidade; ele faz tudo sabiamente, e, quando ele estava planejando jogar algum truque fino, ele iria considerar tanto a natureza daquele ao qual ele estaria tentando ridicularizar quanto o prazer que o Marquês poderia ter disso — e de todos os truques que ele fez em tempos diferentes, eu nunca soube de nenhum que tivesse sido direcionado contra o Marquês" (op.cit.: 26)

Este "senso de psicologia" também irá inspirar o clowning fora da Corte, pois sempre há um limite há ser respeitado em relação ao quanto o tema ridicularizado agüenta a ridicularização; além de que há que se saber com quem e quando se pode brincar. Clowns contemporâneos, como Jango Edwards, Laura Hertz e Chacovachi afirmam que sempre começam seus shows observando, testando e as vezes quebrando com esses limites, observando de serem sábios o suficiente para não criarem para si nenhum tipo de inimizade com o público. Afinal o show deve ser um momento de prazer e não pode fazer com que o clown seja banido da sociedade.

³ Clownear é o termo aqui utilizado para designar a maneira como o clown consegue fazer uma ação pretendendo não a estar fazendo. Como quando consegue executar uma acrobacia em cima do cavalo a partir de um tropeção no picadeiro.

Os bobos são conhecidos pelo seu poder de cometer um ultraje sem serem punidos por isso. Towsen cita um exemplo onde um bobo real contraiu uma dívida e, confrontado com o pague ou morra, escolheu o “morra”. Contudo, por gozar de prestígio até mesmo com o carrasco, o bobo combinou com o mesmo de “encenar” seu funeral. Assim, quando o Rei viu seu bobo no caixão, proferiu várias palavras de solidariedade, inclusive que perdoaria sua dívida caso ele ainda estivesse "entre nós". Ouvindo isso, o bobo levantou-se do caixão e disse: "Escutar essas palavras do senhor é tão revigorante!" Este tipo de atuação marca o "fazer-se de bobo", momento onde todo o público é levado a crer que é "real" uma situação que se revela "ficcional". Isto caracteriza também uma posição social incerta do bobo e o coloca como mais uma das figuras que habitam as bordas do que é e do que não é, da verdade e da mentira, do ser e da representação.

Abolir estas fronteiras é característica fundamental do clowning, podendo ser vista também na versão americana do cômico Andy Kaufman, que desafiava os limites entre a ficção e o real, promovendo verdadeiras revoltas da platéia. Só que Kaufman, diferentemente dos bobos reais, nunca revelava se estava brincando ou não. Mesmo sua morte por câncer foi carregada de dúvidas sobre se não seria mais uma "brincadeira" do rapaz.

Sobre esta habilidade do bobo em jogar com a psicologia do público, aproveitamos também a citação que Towsen utiliza da peça de Shakespeare Noite de Reis (*Twelfth Night*):

Este companheiro é sábio o suficiente para jogar o clown,
E fazer isto bem demanda um tipo de sabedoria.
Ele deve observar o humor daqueles que ele brinca,
A qualidade das pessoas, e o tempo,

E, como o desfigurado, checar cada pena
Que vem antes de seu olho. Isto é uma prática
Tão cheia de trabalho quanto a arte de um homem sábio;
Para a loucura que ele sabiamente mostra é ajustamento,
Mas homens sábios, caídos na loucura, bem corrompem sua
sabedoria⁴. (Shakespeare, apud Towsen, 1976: 26,27)

Isto também aponta o quanto o clowning exige um grande trabalho daqueles que se dedicam a esta arte, afinal, mexer com Instituições sem parecer leviano ou provocar o ódio é uma arte que oscila nos limites da própria psicologia daquele que dela se utiliza, como veremos na seqüência do trabalho.

A astúcia atribuída aos bobos foi responsável para que se pensasse que ele combatia a arrogância do rei. Towsen (1976) coloca que há muitas comédias que parodiam a inversão de status entre bobos e reis, como na obra de Shakespeare, onde se mostra que o rei é o mais bobo de todos, pois é o último a reconhecer sua própria bobeira. Contudo, Towsen afirma que esta é uma visão romântica, pois de fato os clowns estavam "nas mãos" de reis arbitrários e comumente serviam apenas para exaltar o poder de seus senhores, em nada confrontando este tipo de relação de poder, já que caso fossem muito irritantes, seriam expulsos e condenados a morte. Samuel Johnson (apud Towsen, op.cit.: 30) escreveu: "Aqueles que vivem para agradar, devem agradar para viver". Esta afirmação, irritantemente realista, serve para nós até os dias de hoje, onde a arte de entretenimento se encontra profundamente atrelada ao consumo e o consumo atrelado ao gosto dos clientes.

⁴ Livre tradução do inglês: *This fellow's wise enough to play the fool/ And to do that well craves a kind of wit./ He must observe their mood on whom he jests,/ The quality of persons, and the time,/ And, like the haggard, check at ev'ry feather/ That comes before his eye. This is a practice/ As full of labour as a wise man's art;/ For folly that he wisely shows is fit,/ But wise men, folly fallen, quite taint their wit.*

Mas não nos adiantemos nessa discussão, por hora devemos ver como se desenvolve a história dos clowns no palco.

1.1.3. História Profissional

Towsen (1976) coloca que o antigo teatro asiático era um dos palcos onde os clowns gozavam de grande prestígio. Ali eles eram os únicos representantes que podiam usar a fala coloquial e improvisar. Apresentavam-se comumente em duplas, um verbal e inteligente e outro acrobático e estúpido. Aí já temos a relação da dupla de clowns que posteriormente se populariza mundialmente como o Branco (inteligente) e o Augusto (estúpido).

A Roma antiga também tinha seus clowns, chamados de *mimos* (a palavra mimo em seu sentido original significa imitação e se refere ao talento dos *performers* para a caricatura). Por causa do seu humor, estes mimos não eram muito aceitos no teatro tradicional, e eram os próprios mimos quem criavam seus esquetes prescindindo dos dramaturgos. E porque eram livres para improvisar seus próprios diálogos, muitas dessas peças não se tornaram dramaturgias. Towsen coloca que os assuntos preferidos dos esquetes giravam em torno de temas cotidianos (como brigas domésticas, roubos, sexualidade) e profanações da Mitologia Grega. O estilo dos mimos era caracterizado pelo exagero, usavam máscaras e falos enormes. Sua atuação na Roma antiga cresceu em importância e também em obscenidade, o que rendeu a inimizade com os primeiros Cristãos. Quando caiu o Império Romano e com ele os imperadores que apreciavam o teatro dos mimos, estes já não dispunham dos teatros, anfiteatros e coliseus para realizar suas performances, tendo que disputar espaço no ambiente nem sempre acolhedor das ruas além do expurgo dos Cristãos, que viam estes mimos como que sócios do diabo.



Fig.2. Os mimos gregos

E se a vida nas ruas não era muito fácil, havia uma categoria à parte destes trabalhadores de rua (os menestréis) que eram muito apreciados pela nobreza e que foram incorporados nos castelos como bobos da corte. Sua especialidade era o canto ou a poesia, artes consideradas mais refinadas do que a bufonesca. Nas ruas, na Idade Média, apesar de não haverem chegado a nós uma dramaturgia específica sobre as atuações destes clowns, Towsen coloca que há evidências de que eles se associavam em duplas para chamar a atenção do público e que um deles ocupava a posição de mestre e o outro de servente. Na posição de servente o clown podia burlar as habilidades do mestre e também realizar incríveis ações pretendendo que não as sabia fazer. “A capacidade do clown de realizar atos que exigiam habilidade de uma maneira perigosa embora cômica, posteriormente tornou-se uma importante faceta do clowning no circo” (Towsen, 1976: 48). Outra característica deste clown Medieval era que, como tinha que sobreviver nas ruas como um animador/divertidor profissional, ele podia fazer de tudo, desde mágica até andar de pernas para o ar, tipo de espírito que se conserva até hoje quando perguntam ao clown se ele sabe falar japonês e ele diz que sim, já que pode inventar qualquer coisa para entreter o público, mesmo uma coisa da qual ele nunca tenha ouvido falar.

Na história do teatro, segundo Towsen (1976: 31) "o clown tem insistido em ser seu próprio chefe, colocando mais confiança na arte da improvisação do que nas palavras de qualquer autor. (...) o clown do teatro é um ator cômico popular, mas ele é também um bobo que é livre para ignorar todas as convenções dramáticas ao mesmo tempo em que participa da história do palco."

E se o "clowning" foi uma característica geral nas atuações de bobos e malabaristas medievais, **o clown só emergiu profissionalmente como ator cômico no final da Idade Média**, quando viajantes comediantes começaram a imitar as palhaçadas dos bufões da corte e dos loucos da sociedade.



Fig.3. *Pagliaccio*

A partir do século XVI surge a **Comédia Dell'Arte** (comédia de atores profissionais), que é o berço de nascença dessas figuras cômicas como as conhecemos hoje em dia — o *Arlecchino*, o *Pierrot*, o *Pagliacci* — criado pelo bolonhês Croce, etc. A Comédia Dell'Arte era baseada num roteiro, que servia como suporte para os atores improvisarem. Esse tipo de teatro ganhou muita popularidade por trabalhar com temas do cotidiano de forma cômica, como em suas diversas versões da traição e do marido traído. Seu efeito cômico estava, segundo Towsen (1976: 63) "baseado em caracteres fixos, máscaras, improvisação, acrobacias e sátira social".

As figuras que faziam os personagens da trama eram fixas e, geralmente, desempenhadas pelo mesmo intérprete por toda sua vida. As figuras dos *zanni*, os servos da

Comédia Dell'Arte (como o *Arlecchino* e o *Brighella*), que, atuando em duplas, trabalham com a relação entre “inteligente” e “estúpido” que se aperfeiçoará nos clowns.

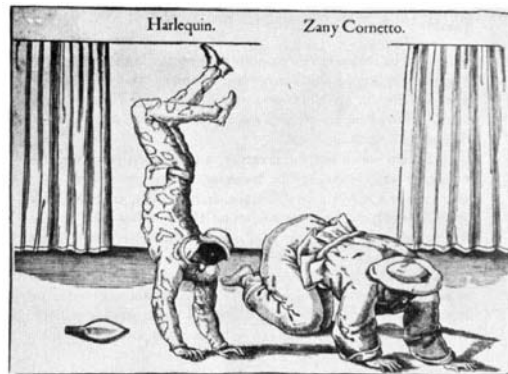


Fig.4: Arlequim caminhando sobre as mãos, cena da commedia dell'arte

A primeira máscara do clown era toda branca, e era uma figura autoritária e inteligente. Diz-se que Joseph Grimaldi (1778 – 1837), um clown teatral, foi o pai do clown moderno porque foi o artista que elevou o clown de cara branca ao papel de protagonista. O clown astuto de cara branca (o **Branco**) já havia se estabelecido quando apareceu o seu companheiro — o **Augusto**, que apareceu em 1860. Augusto era a denominação do clown de nariz vermelho, roupas e sapatos grandes, e maneiras desalinhadas. Este ser trabalhou com o clown de cara branca, bagunçando seus planos com suas atrapalhações, formando, com o Branco esse binômio eterno: a dupla de clowns — um bobo e outro esperto; um que manda e outro que lhe obedece. Neste binômio, está contida uma filosofia clara de oposição entre dois tipos humanos eternos: o sonhador e o pragmático; mesmo que algumas vezes não se saiba onde começa um e acaba o outro, como ocorre com os bufões de Shakespeare ou Dom Quixote e Sancho Pança, de Cervantes.

No século XVIII, há o declínio da Comédia Dell'Arte e começam a aparecer os **circos modernos**. O primeiro circo de que se tem notícia foi o de Philip Astley, na Inglaterra, em 1768. Philip Astley, hábil treinador de cavalos, descobriu que os movimentos

em cima do dorso do cavalo ficavam facilitados quando o cavalo galopava em círculos. Estava inventado o picadeiro. Segundo Ruiz (1997:17), durante 150 anos os cavalos dominaram os espetáculos circenses, mas pouco a pouco, outros artistas se incorporaram à troupe. Para criar efeito cômico, os cavaleiros parodiavam os camponeses, astutos e simplórios, divertindo a platéia. De fato, o circo possui os tradicionais números com animais, e os clowns do início do circo moderno, também eram exímios domadores, criando números cômicos com todo o tipo de bicho, desde porcos à elefantes. Há toda uma história da evolução do clown dentro do próprio circo, porém deixaremos a abordagem deste tópico para uma outra pesquisa mais específica. Basta, por hora, dizer que o circo, como local que exhibia o bizarro, extravagante e também virtuoso no homem, é um espaço onde a figura do clown encontra total identificação, justamente porque este ser congrega, em uma única figura performática, a caricatura do estado de espírito livre, misto de apreensão e sedução, simbolizado pela atmosfera circense. Burnier, coloca que

o clown também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele, pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou instituição. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão poder de zombar de tudo e de todos, impunemente (1994: 250).

No universo do circo, são também abordadas figuras monstruosas e bizarras, o que pode ser relacionado com o próprio significado da atmosfera circense. Segundo Fellini (1988), o clown “é a criatura fantástica, que representa o irracional do homem. Caricatura do homem no seu lado de animal e de criança, de enganador e de enganado”. Esse ser

ocupa o espaço da lona do circo, local reservado para o sonho e a superação dos limites do homem, tanto como mostruário de figuras grotescas (a mulher barbada, o homem que torce uma barra de ferro, as irmãs siamesas, etc.) quanto como apresentação dos limites e habilidades dentro do próprio homem (os acrobatas, contorcionistas, domadores de feras, treinadores de cavalos, etc.).



Fig.5. Números eqüestres cômicos e burlescos eram uma parte importante do repertório dos clowns.

Segundo João Frayse-Pereira (1997), na sociedade Moderna, num certo *leitmotiv* provindo de imagens e textos literários, o circo figura como o cenário de fuga da sociedade industrial: seu nomadismo contrasta com a territorialidade das fábricas; suas luzes contrastam com a fuligem cinza da cidade; seus personagens singulares contrastam com a homogeneização da vida urbana. O autor coloca que

na atmosfera cinzenta de uma sociedade em vias de industrialização, o circo representava um espaço para o brilho do maravilhoso, um fragmento ainda intacto de um mundo perdido, arcaico, primitivo, um domínio delimitado em que a espontaneidade, a ilusão, os prodígios podiam ainda se manifestar e seduzir o espectador entediado com as tarefas da vida levada a sério (1997, p.65).

Esse era o lugar do circo na sociedade moderna. Lugar este que, segundo Fellini, foi se modificando em função da própria modificação da sociedade pós-industrial. Fellini se interroga: “o circo moderno morreu?” “Morreram os personagens que faziam parte dele como os conheci na infância”?



Fig.6. Tony Gice e seu porco, Charlie.

O circo moderno, de estrutura pesada, com sua lona, vagões, *trailers*, elefantes, parece encontrar outra configuração na pós-modernidade, época que, no entendimento de Zigmunt Bauman (2000) se concentra em volatilizar tudo o que era fixo na estrutura moderna. Assim, circo pesado é substituído por um circo mais leve, que não tenha tantas necessidades de se “instalar” num espaço, mas que possa fluir pelas cidades em todo e qualquer momento. A mutação do circo se dá pela via de que a estrutura sólida pode ser substituída pela presença de apenas um artista que, tendo frequentado a escola de circo, é capaz de sintetizar, unicamente em si próprio, vários elementos que compunham todo o apanhado do espetáculo circense: malabarismo, monociclo, trapézio, dança, acrobacia. Este circo “espraiado” pelo espaço tem no *clowning* sua forma de expressão.

Até os anos 60, para aprender a ser clown, ou você era filho de clowns, ou autodidata. Apenas nos anos 60, Jacques Lecoq introduziu, na sua escola, uma modalidade especial de treinamento: o aprendizado cômico do corpo. Através de exercícios,

brincadeiras e jogos, tornou possível que os atores chegassem no “estado-clown”. Como se vê, a prática de oficinas de clown é recente. É o próprio Lecoq quem diz:

o clown não está mais ligado ao circo: trocou o picadeiro pela cena e pela rua. Muitos jovens desejam ser clowns; é uma profissão de fé, uma tomada de posição perante a sociedade: ser esse personagem à parte e reconhecido por todos, pelo qual sentimos um vivo interesse, naquilo que ele não sabe fazer, lá onde ele é fraco. Mostrar suas fraquezas (as pernas finas, o peito largo, os braços pequenos) e enfatizá-las usando roupas diferentes daquelas que usualmente as ocultam, é aceitar-se e mostrar-se tal como se é (1987, p.117).

Esse caminho pedagógico vai além da representação clownesca e se mistura com a vida, na fusão das fronteiras dantes sólidas que tinham nas instituições a representação concreta de seus espaços simbólicos.



Fig.7. Dimitri clown

1.2. A JANELA DO HUMOR

O cinema de Charles Chaplin, as histórias em quadrinhos de Robert Crumb, Don Quixote de Cervantes e a performance clownesca têm em comum o trabalho com o humorístico, que é um dos elementos fundamentais na gag do clown. Por isso, nesta sessão,

nos dedicaremos a analisar o humor a partir dos enfoques de Luigi Pirandello⁵ e Gilles Deleuze⁶, tratando-o como dispositivo de compreensão do mundo.

Mesmo sem ter chegado a uma conclusão definitiva sobre o quanto a abordagem destes dois autores é ou não compatível, para ambos o humor carrega a perspectiva da desestabilização das normas. Em Pirandello pela exposição das contradições; e em Deleuze por ser a arte das superfícies e dos **acontecimentos puros**.

Pirandello (1996) percorre muitos outros autores que já haviam se dedicado ao estudo do humor (como Richter, Sully, Bonghi, Lipps, Lazzarus, citados em seu estudo), para propor que a característica mais comum do humorismo é a

contradição fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico (1996: 126).

A fim de entender a particularidade do fenômeno humorístico, Pirandello (op. cit.: 132) diferencia-o do fenômeno cômico. O cômico seria a primeira fase de percepção da situação, quando somos advertidos de que algo entra em desacordo com o que seria o esperado da situação (isto seria a “advertência do contrário”: por exemplo, como cita Pirandello, quando vemos uma velha — da qual se esperaria certo tipo de comportamento

⁵ Em sua obra *O Humorismo*, de 1908, Pirandello propõe-se a analisar alguns mecanismos do humor a partir da produção literária sobre o tema.

⁶ Gilles Deleuze dedica um capítulo de sua obra *A Lógica do Sentido*, de 1969, ao entendimento dos efeitos do humor sob a perspectiva da filosofia da diferença.

— com atitudes e vestimentas de jovem). Desta primeira “advertência do contrário” passa-se para um “sentimento do contrário” (quando pode-se pensar que não há nenhum prazer e nenhuma graça nessa velha e que talvez ela aja assim para esconder a velhice que a envergonhe). Esta passagem é também a passagem do cômico para o humorístico, onde o riso já não é tão fácil. Ele torna-se amargo.

Por isso, também, na concepção de Pirandello, todo humorista é também um crítico — embora não qualquer crítico, mas um *crítico fantástico* (op. cit.: 140). O autor ainda defende que há uma disposição para o cômico, da mesma forma que há uma para seu oposto, e esta disposição está no próprio humorista, que confere este seu caráter à sua produção artística: a sua perplexidade, o estado hesitante de consciência.

Como no humorismo cada coisa expressa seu contrário, não há somente uma parte. Por isso, para o autor, o espírito do escritor não representa apenas as agruras e ridicularidades dos personagens, mas também seu lado poético, nos levando tanto ao escárnio quanto à compaixão, oscilando nossos sentimentos sobre os personagens, carregados com as fraquezas humanas. As situações humorísticas revelam, do autor da obra, sua visão arguta sobre o ser humano, só que, como a obra é conduzida ao seu absurdo, ele pode rir diante dessa perplexidade, caso de Charles Chaplin e de tantos outros clowns.

Pirandello sugere ainda que os objetos e situações que o humor eleva ao absurdo são parte de uma construção ilusória do pensamento do homem, pois não há valor objetivo que atribuímos à nossa consciência do mundo, isto é, a atribuição de valor às situações depende de uma construção subjetiva, como coloca o autor:

Comecemos por aquilo que a ilusão faz de cada um de nós,
isto é, pela construção que cada um faz de si mesmo, por obra

da ilusão. Vemo-nos na nossa verdadeira e genuína realidade, como somos ou, de preferência, como gostaríamos de ser? Por um espontâneo artifício interior, fruto de secretas tendências ou inconsciente imitação, não acreditamos, com boa fé, diferentes daquilo que substancialmente somos? E pensamos, agimos e vivemos segundo esta interpretação fictícia e sem dúvida sincera de nós mesmos (1996:156).

Neste sentido, as certezas que construímos sobre nós mesmos e o mundo encontram-se na categoria de construções fictícias, embora sinceras (pois as acreditamos e as levamos a sério). É este tipo de ilusão que a reflexão humorística decompõe. Com isso, decompõe o senso das convenções sociais e do próprio sentido de si mesmo que é levado a sério devido às secretas tendências ou inconscientes limitações. Assim pode-se rir sem indignar-se.

Em suma, o humor deriva de uma **contradição** que gera perplexidade a partir de uma reflexão. Essa perplexidade é o próprio **paradoxo** que se estabelece (pois se choca com o esperado e com o estabelecido pelos nossos julgamentos de valor), e embora Pirandello esquive-se de pensar sobre os julgamentos de valor vinculados a esta reflexão, Peter Pál Pelbart (1998) diz que esta perplexidade, instituída por este paradoxo, não é atividade relativa apenas ao funcionamento do pensamento, mas “é eminentemente moral, pois incide sobre valores, e valores estabelecidos”. Pelbart coloca que o efeito primeiro do paradoxo “é desfazer a tranqüilidade com que nos reconhecemos em meio às coisas, ao mesmo tempo em que as reconhecemos”. Diz ele que, pelo senso comum reconhecemos as coisas, e que “a reconhecimento sempre foi o suporte da *doxa*”. Segundo Gilles Deleuze (2000), a “reconhecimento deixa o pensamento tranqüilo, mas de fato está ligada a ele apenas no seu caráter de reconhecimento do mesmo” e por isso é um ato de redundância.

A noção advinda do senso comum sustenta-se pela reconhecimento das coisas, como forma de limitar a capacidade dos objetos e fatos de surpreenderem nosso pensamento. Mas, o paradoxo burla essa suposta segurança do pensamento em relação aos valores que o orientaram, já que “é duplamente destrutivo: subverte o bom senso e também o senso comum” (Pelbart, 1998: 63). Note-se que o autor fala em *nos reconhecemos*, pois se trata de uma atividade vinculada ao sujeito que percebe as coisas e tenta encontrar sentido para elas e para si dentro de um contexto de valores e referências, e isto vincula a atividade do pensamento à vida social estabelecida. Se, de fato, temos um pensamento que procura por segurança, temos o paradoxo como sua subversão, subjacente ao próprio pensamento.

Ao afirmar *ao mesmo tempo* múltiplos sentidos, várias direções, sua coexistência insuperável, o paradoxo sabota a reconhecimento e seus postulados implícitos, a identidade do sujeito que reconhece, a permanência do objeto reconhecido, a mensuração e limitação das qualidades a ele atribuídas, e reintroduz o devir-louco que a reconhecimento se encarregava de proscrever. (Deleuze, apud Pelbart, op. cit.: 65)

Enfim, o paradoxo complexifica o que antes era linear, abrindo múltiplas portas para o sentido, que já não é mais único. Como coloca Pelbart, “o paradoxo é apenas uma aparência que se dilui à luz de uma análise mais fina” (op. cit.:68).

Na cena do clown, o jogo com o paradoxo se torna evidente, tanto no que indica o esgarçamento da segurança do pensamento naquilo “aparentemente” reconhecível, quanto no apontamento para uma complexificação da análise deste jogo. No clown, o paradoxo ocorre porque geralmente vem tangenciando a linha de um jogo aparentemente reconhecível — e associado com crianças, brincadeiras, bobagens, leveza. Quanto mais se estabelecem crenças firmes baseadas naquilo que nos é, à primeira vista, reconhecível, mais surpreendente se torna o desvelamento desta figura pela sua complexificação.

Embora seja difícil aproximar Deleuze e Pirandello no ponto em que Pirandello constrói sua argumentação baseada no que Deleuze elimina (ou seja, as dicotomias aparência ilusória, essência oculta), podemos dizer que ambos concordam que o humor é a desconstrução das formas, a traição das formas (uma forma traída pelo distraído clown?). Podemos também dizer que os autores se aproximam pela crítica à **lógica**, assunto sobre o qual Deleuze escreve e denomina, quem sabe ironicamente, *A Lógica do Sentido* — livro em que expõe suas críticas a um modelo de filosofia que leva em conta apenas as proposições lógicas, enquanto que a vida, de fato, se mostra mergulhada num sentido singular que apenas de forma fragmentada obedece aos princípios universais estabelecidos pela lógica. Sobre o tema, Pirandello também diz:

A lógica, abstraindo dos sentimentos as idéias, tende a fixar o que é móvel, fluido; tende a dar um valor absoluto ao que é relativo. (...) Ao homem, é atribuído este triste privilégio de sentir-se viver, com a bela ilusão que disto resulta, isto é, tomar como uma realidade fora de si este seu sentimento da vida, mutável e variado (1996: 163-164).

E por isso mesmo há que se perguntar pela coerência, afinal,

A ordem? A coerência? Mas se nós temos no interior quatro, cinco almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social? E conforme domine esta ou aquela compõe-se a nossa consciência, e nós consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos, do nosso ser interior que desconhecemos, porque não se manifesta nunca todo inteiro, mas ora de um modo, ora de outro, como queiram os casos da vida (op. cit.:167).

Aqui relacionamos este pensamento com a questão da (des)construção subjetiva tratada por Deleuze e Guattari, afinal, a subjetividade é produzida também pelas forças

intensivas circundantes, e não está isolada e nem constitui um sujeito soberano sobre as influências que o compõe em múltiplos sujeitos de si mesmo, subjetivado nas interfaces de si com o exterior. A própria idéia de “liberdade” está atrelada a um aparato de regulação social que constitui nossas noções e nos subjetiva (de maneira muitas vezes invisível). Assim, a idéia de um ser humano livre sucumbe face à multiplicidade de possibilidades que agenciam nossa subjetividade, atrelada a modelos que a produzem e que por ela são também produzidos.

Para operar esta relativização de nós mesmos, o humor é útil. Traz à tona as incoerências dos comportamentos. No humor, a vida está pelada, segundo Pirandello (1996:168), “distante da organização ideal das concepções artísticas comuns, nas quais todos os elementos, visivelmente, sustentam uns aos outros e cooperam uns com os outros”.

Como síntese de tudo o que se tratou, temos a seguinte definição do humorismo:

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não esconde, que não se torna, como geralmente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, como ela ora se alonga e ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que, entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela (op.cit:168).

O humor não possui apenas uma forma “verdadeira” como ponto de chegada, ele justamente decompõe as “verdades” (sinceras, porém fictícias porque sempre respondem a apenas um aspecto de nós mesmos) e as torna absurdas. Dessa maneira nos faz rir de coisas que não são tão engraçadas: do medo, da inveja, da intolerância, da vaidade, do desprezo, e até da guerra. É fundamental que trabalhe estes assuntos sob um enfoque que não tenha como princípio uma verdade absoluta — daí o seu jogo do não se levar muito a sério — ou

uma necessidade de representação que se proponha a imitar a coisa em si, diferente de um teatro realista ou naturalista⁷; mas que assim possa “brincar” com esses sentimentos sem indignar-se, pois traz o desconhecido junto com o conhecido e, sem julgamento de valor, coloca o público em contato com a perplexidade diante do absurdo de seus valores e suas certezas.

No entanto, esta relativização da moral não é suficiente para entendermos o porque a explicitação deste absurdo, no humorismo, não provoca angústia. E mais, também ainda não entendemos porque nem sempre esta reflexão se estabelece. Buscamos em Umberto Eco (1984) tentar esclarecer estas respostas, já que o autor concorda com a subdivisão do cômico em humorístico a partir do estabelecimento da reflexão da qual fala Pirandello, e ademais, ainda expande a idéia da quebra com as regras também para o fenômeno da tragédia. A diferença, para Eco, está em que, na tragédia, as regras são explicitadas na obra (o leitor sabe exatamente o que foi quebrado e o porquê do castigo), enquanto que no cômico o leitor geralmente deve ter um conhecimento prévio sobre o assunto para poder se dar conta de quais regras foram rompidas.

Para o autor, o humorístico aproximar-se-ia mais do trágico porque as regras quebradas estariam presentes na narrativa, enquanto que no cômico não estariam deveras aparentes. Mas, no humorístico, diferentemente do trágico, não são as personagens que dizem as regras, e sim o próprio autor através de uma meta linguagem (às vezes mesmo oculta, que se faz presente através da *enunciação*). Esta análise encontra-se com a proposta de Pirandello porque o humorismo representaria uma crítica consciente e explícita da regra que pressupõe, enquanto que o cômico é apenas vítima desta regra.

⁷ No teatro naturalista se busca a maior correspondência possível com a realidade que se quer ilustrar.

Este parece ser um ponto bastante significativo, pois os clowns, e principalmente os escolhidos para darem seu testemunho nesta pesquisa, agem como críticos de suas ações. Um clown não é totalmente ingênuo sobre o que lhe ocorre, tanto que às vezes duvidamos de sua intenção. Quando nos traz a dúvida, já se pressupõe um criador por trás da ação que a pensou, criticou e produziu de forma a trazer o sentido do cômico. Isso não quer dizer que o pensamento do clown seria o de uma vítima das regras que quebra, pois o sentido clownesco pressupõe, sim, uma reflexão sobre as experiências. Entretanto, trata-se de uma reflexão sem julgamentos morais, que será posteriormente tratada neste texto. Vejamos um exemplo dessa pressuposição de regras e quebra com elas:

Leo Bassi, clown anarquista italiano, tem um jogo onde coloca pessoas a disputar um cabo de guerra enquanto que seu objetivo, de fato, ele utiliza a corda estendida como um simples varal de secar roupas. Nesta brincadeira, o espectador é confrontado (o sentimento do contrário) com suas interpretações sobre a atitude do clown. A princípio, o espectador é “induzido” a pensar que a ação seguirá uma direção, e esta é a armadilha — o cabo de guerra, jogo tradicional, que, por ser bastante conhecido, constitui-se como referência. Quando o espectador “morde a isca” (e todos mordem, pois a ação está baseada em referências que, quanto mais óbvias, mais produzem os efeitos esperados deste sentimento do contrário) é revelada a lógica do clown, que redefine as referências comuns a partir de uma outra perspectiva. No caso de Leo Bassi, uma perspectiva que conhece tanto as regras do cabo-de-guerra quanto pode romper com elas para provocar o humor. Como se pode notar, esta quebra provoca gargalhadas no público, que se vê diante de um outro universo referencial onde os sentidos dos elementos em cena não necessariamente são os sentidos que usualmente os espectadores conhecem.

Esta é a análise que nós, pesquisadores, fazemos. Mas ela não é necessária para que se ache a situação engraçada. Ninguém fica pensando nada disso ao rir desta cena, pois a atitude do clown não se explica, ela apenas aparece e nos surpreende. O resto são supositórios que fazemos para fins de análise. Por isso mesmo, Deleuze (2000) coloca que, diferentemente da ironia, que discute os princípios e os desconstrói em busca de um princípio ainda anterior ao que se acreditava primeiro, no humor “os princípios pouco contam, toma-se tudo literalmente, espera-se pelas conseqüências”. Sentados na mesa do bar, esperando pelo serviço, Jango Edwards pede fogo ao seu parceiro Peter. Peter abre a bolsa e joga-lhe uma pedra. Neste sentido temos um ato do clown que pede um objeto e ao contrário de ter sua requisição atendida, recebe a pedra, que, além de não resolver o problema do sujeito em relação ao fogo (que requeria uma simples resposta imediata para acender seu cigarro), remete a situação ao tempo em que os homens faziam fogo a partir da fricção de duas pedras. Isso decompõe o imediatismo de nossas respostas cotidianas totalmente por acaso, pois esta decomposição é apenas uma conseqüência do jogo que se estabelece. Neste sentido, Deleuze diz:

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 da superfície, o humor é uma arte dos acontecimentos puros (2000: 138).

Deleuze se refere a este tipo de efeito que o humor provoca, de trazer a linguagem para o plano onde pode haver as consumações e as destruições puras, onde a expressão já não se referencia em uma profundidade sem fundo, onde já não é mais nada a não ser uma designação sem a força do ser — linguagem vinculada apenas a uma representação vazia de

sentido. Deleuze diz: “é preciso que sejamos reconduzidos à superfície, lá onde não há mais nada a designar, nem mesmo a significar, mas onde o sentido puro é produzido: produzido na sua relação essencial com um terceiro elemento, desta vez o não-senso da superfície (op. cit.)”.

Nesta mesma linha, Abrão Slavutzky (1994: 24), coloca que o humor “permite relativizar tudo e quebra toda seriedade teórica e prática seja do que for. (...) O humor não reconhece heróis; diverte-se em decompor, mesmo quando não seja um divertimento agradável. Parte do sentido em busca do *nonsense*; ao contrário da interpretação, que parte do *nonsense*, para buscar um sentido”. Nos clowns, este *nonsense* se potencializa porque não há comprometimento com o cumprimento das regras que eles mesmos forjam. Daí os clowns podem criticar os julgamentos morais daqueles que ali vêm uma representação bizarra de algo que tem um lugar fixo (e que os clowns não respeitam). Assim, a velha vestida de jovem pode causar perplexidade aos espíritos que imaginam um padrão “normal” para o comportamento na velhice, e qualquer coisa que destoe dessa perspectiva tende a ser ridicularizado, visto com estranhamento e desdém. Porém, a partir do espírito daquele que inicia a zombaria (a própria velha que decide brincar com sua condição de “querer parecer jovem”) inicia-se outro processo, que é o de desqualificar não mais o comportamento fora das regras, mas o princípio que coloca o comportamento dentro de regras e as enrijece. O humor, como diz Jankélévitch,

caminha sem alvo sobre a terra, não tem tese, não advoga, vai sempre mais além, está sempre a caminho; mesmo no fundo da infelicidade extrema e da vergonha, o gracioso arabesco, o bizarro, faz emergir o sorriso do deslumbramento. A ironia é a arma dos fortes, enquanto o humor é a única arma dos fracos, pois a humildade humorística permite ultrapassar a humilhação. O humor é a arma dos desarmados e não triunfa, pois o humor goza a si mesmo. O humorista traz á tona a

dúvida e a precariedade, sempre busca a liberdade de brincar com o poder de qualquer ordem. O humor não leva a sério nada, nem a si mesmo (apud Slavutzky, 1999:24-25).

O clown pode convencer o público de algo para logo em seguida bagunçar essa convicção. Jango Edwards pergunta, ao se despedir, com a cara mais meiga possível: “*Do you love me?*” Seus amigos, sorrindo, comovidos, gritam enlouquecidamente: “Sim!” Jango dá um sorriso, troca a meiguice por malícia e responde: “*Fuck you!*”. Mas agora não adianta nada ficar indignado por se sentir traído. Os amigos não podem negar que o amam. Assim, Jango, que traz o clown para todas as esferas da vida, brinca com nosso controle sobre nossos afetos e as máscaras que sustentam nosso orgulho, e nos faz rir de nós mesmos, da nossa seriedade, da nossa confiança em nossas certezas, da nossa mediocridade imaginativa. É a traição de nossas certezas quando são elas mesmas que nos **distraem** do nosso não-saber. O verbo distrair vem do latim *distrahere*, verbo transitivo que, segundo o Dicionário Universal da Língua Portuguesa, significa: “separar uma parte de um todo; tirar a atenção a; levar, arrastar em diversas direcções; desencaminhar; entreter; divertir; desviar, subtrair (dinheiro), etc.” A distração, comumente relacionada com um valor negativo, no clown é encontrada em toda sua positividade, já que é esta distração quem garante que o clown possa trair, sem culpa, a positividade das certezas.

O efeito deste tipo de humor se aproxima do efeito do “riso trágico” de Bataille (apud Verena Alberti, 1999: 22), que diz que “no momento em que podemos rir daquilo que é trágico, ‘tudo é simples e tudo poderia ser dito sem nenhuma espécie de acento doloroso’”. É um riso que tem mais a ver com a *atitude* daquele que ri do que com o objeto do qual se ri. Atitude que é a de levar uma existência mais leve, sem o peso da culpa ou da inadequação. Para tanto, nada melhor do que rir do próprio absurdo de nossa seriedade.

Entendemos o jogo do clown como um divertimento, como um convite à cerimônia sempre pendente do riso. Há algo mágico, sagrado, extremamente sério em cultivar o cômico, porque o humor é uma forma vital de nos curarmos, de restaurar-nos de tantos dramas cotidianos. O humor põe as coisas em seu lugar, desfoca a tragédia, nos redime. Aposta-se no cômico, mesmo que seja precisamente para comunicar coisas muito graves ou sérias. (...) Trata-se de ser um espelho social. Um espelho que devolve o que se vê sem complacência, mas também sem maldade. A velha profissão do “bufão” ou “louco do rei” volta a ter – se é que alguma vez o perdeu – demanda urgente.⁸

Não há complacência nem maldade no humor porque este provoca um tipo de experiência onde não existem mocinhos nem bandidos. Ambos estão no mesmo barco, ou seja, são produtos de um sistema e servem para organizar e referenciar os modelos sociais de bons e maus. O humor não pode trabalhar com este tipo de referência justamente por contestá-la e virá-la do avesso. Assim também o faz o cartunista Robert Crumb que, ao criticar a sociedade americana dos anos 50 e 60, revela sua perversidade por trás da “aparente” harmonia. Contudo, esta perversidade não carrega nenhum atributo de valor. É perversa porque “vende-se” como ideal americano enquanto que não pode enxergar toda a crueldade por trás da imposição de sua “fachada”. Crumb, com seu estilo de desenhar e seus roteiros absurdos, expõe vários personagens que não servem nem pra heróis nem para vilões nos moldes em que os conhecemos.

Bakhtin (1993) coloca que o significado do riso na Idade Média se perdeu na modernidade, porém tendemos a colocar aqui que essa desacomodação das coisas que

⁸ Parte do texto do espetáculo *Clownclusiones*, da Cia Oihulari Klown (Pamplona — ES) — livre tradução do espanhol.

operava nesse riso da Idade Média continua podendo ser vista nos fenômenos do humorismo. O motivo do qual se ri modifica-se muito histórica e culturalmente, mas a idéia do humorismo é a mesma, colocar as coisas do avesso. Nem sempre com aquele riso solto da gargalhada, mas provocando o estranhamento. É um cômico mais pelo estranhamento da situação do que pelo objeto ao qual se usa para rir. O objeto escolhido (o marido traído, a senhora que pretende ser jovem, o enamorado, o fanfarrão, o enganador, etc.) pode variar e essa escolha é geralmente circunstancial à determinada sociedade e cultura. O motivo do qual se ri é como um pretexto escolhido para o que de fato no humorismo importa: desacomodar as coisas. Assim, pode-se ter humor tanto com a situação de um marido traído quanto de um travesti ou um palhaço que quer levar seu cachorrinho para passear. O que importa é como essa situação é mostrada, ou seja, a atitude daquele que a vivencia e o modo incomum como ele encaminha a situação. E esse tipo de “virar do avesso” persiste, mesmo quando a expressão da gargalhada for abafada.

Como vemos, o humorismo nos traz duas perspectivas à primeira vista conflitantes, que trabalham nossa atividade reflexiva ao limite das ambivalências, relativizando nossas convenções morais. Ademais, não se restringe a um estado de alegria passageiro, mas contempla uma visão de mundo, e através do humor podemos enfrentar o sofrimento de uma forma diferente.

1.3. ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO DO CLOWN:

A INICIAÇÃO E A DESCOBERTA DO RISO COMO ARMA

A iniciação ao clown é uma etapa muito importante para a descoberta tanto do clown pessoal de cada um como para a descoberta do corpo cômico do ator. A maioria dos

mestres-clown concorda sobre o que é um clown, mas como o clown não é um ponto de chegada e se constitui muito mais num “estado⁹” de prontidão e brincadeira, cada mestre faz uso de diferentes técnicas para proporcionar a experimentação deste estado. Luis Otavio Burnier (Lume-SP) trabalhava a partir da exaustão física¹⁰ e da descoberta de uma dança pessoal, que são técnicas derivadas do teatro antropológico¹¹; Phillippe Gaulier (École Phillippe Gaulier — Paris, FR) concentra-se em construir uma atmosfera para o grupo através de jogos inspirados nas brincadeiras das crianças; Sue Broadway (clown canadense) traz técnicas xamanísticas para acessar o clown a partir de seis máscaras principais; Ângela de Castro (clown brasileira), elaborou uma oficina baseada numa releitura de jogos infantis a partir da perspectiva clownesca. Em geral, as oficinas alternam técnicas formais (como os jogos e a triangulação¹²) com improvisações semidirigidas onde os aspirantes a clown são mais ou menos confrontados pelos mestres.

Como via de acesso ao clown também se utiliza o Bufão¹³, pois este ser deformado e marginalizado tem uma permissividade incrível para expor os “avessos”. Daí o ator entra em contato com os aspectos primários de seu ridículo, além de explorar a lógica físico-

⁹ Fala-se em estado porque o clown latente em cada um aparece mais facilmente quando se proporcionam situações — como brincadeiras, improvisações — onde o oficinando fica à vontade para deixar tanto o seu grotesco e ridículo quanto sua fragilidade fluírem em cena.

¹⁰ Técnica do teatro antropológico onde o ator deve buscar movimentos “arriscados” até que o corpo adquira autonomia para mover-se sem que a mente influa no processo. Conseqüentemente, o corpo adquire sua própria inteligência e passa a criar suas ações independentes. Neste “estado”, aparecem as situações mais estranhas e engraçadas, pois o corpo não opera com as mesmas censuras que a mente opera cotidianamente. Por isto também se coloca que a movimentação que daí deriva é **extra cotidiana**.

¹¹ Segundo Savarese (1995), este tipo de prática requer tanto um condicionamento físico quanto um desenvolvimento pessoal do ator, concebendo o corpo como guia das emoções expressas no palco.

¹² Triangulação é uma técnica clownesca que pode ser feita tanto em dupla quanto com um grupo de clowns. Basicamente consiste em fazer algo (para si), passar para a platéia (à frente) e passar para o parceiro de cena (ao lado)

¹³ O Bufão é também um tipo de cômico que não representa, mas é. Eram deformados, marginais e escórias da sociedade que circulavam pelas feiras e praças da Idade Média, divertindo os transeuntes com a exposição de suas deformidades físicas e seus comentários perspicazes, sujos ou grosseiros. Burnier (1994) coloca que, em relação ao clown, o bufão seria a pedra bruta e o clown, a lapidada.

corpórea (pensar com o corpo). Na iniciação, Ana Elvira Wuo convoca os participantes a exporem uma parte do seu corpo que não gostam ou acham ridícula. O objetivo principal é que o ator confronte seu ego e seu domínio sobre o que ele acredita sobre si mesmo, sobre seu corpo e sobre sua performance. Nessa primeira exposição, dá-se a “quebra do ego”, e o diretor deve ser muito sensível para que uma possível insegurança que disso resulta desta exposição seja direcionada para o cômico, o engraçado de uma tentativa de afirmação convicta de algo já em ruínas; e não ao sentimento de fracasso pelo confronto com a falência da proteção auto-sustentada. Às vezes se começa por um traço físico: uns lábios meio frouxos e soltos, um braço que se mexe mais do que o outro ao caminhar, um pescoço que se projeta para frente, uma barriga grande, enfim, tudo o já está ali naquele corpo, mas escondidinho, de onde o diretor só escuta um leve suspiro e que traz à tona sua expressão através de uma simples observação: “Fulano, como é mesmo que tu fizeste com o teu joelho dobrado?” É impressionante como essas pequenas observações, ao direcionarem nosso olhar para um pequeno foco de diferença no corpo do outro, que nem ele mesmo houvera se dado conta, são instantaneamente capazes de provocar o riso.

Quando os alunos confrontam-se expondo o mais ridículo de seus corpos, podem passar da vergonha à permissividade e chegar perto do que se quer: não ter vergonha do seu próprio ridículo. Com esta exposição, Wuo (1999) diz que se extrapola o ser engraçado, pois pode trabalhar com as bordas da própria condição do humano, já que ultrapassa alguns limites formais arraigados no corpo e assim expõe a fragilidade e o trágico tanto do nosso “desconhecimento” de nós mesmos quanto de nossa miséria disfarçada.

Vejamos o que diz Laura Hertz quando sugere a uma artista: “Você, para ser mais clown, poderia tirar a peruca mais vezes e brincar com esse personagem desengonçado que você criou. O clown não é o personagem que a gente cria; ele vai além desse personagem,

ele brinca com nossos próprios personagens.” O clown é também uma parte de você, mas não é todo você. Só que ele é um você que pode fazer piada e não levar a sério nenhum dos seus outros vocês.

Esse é do jogo do clown, que não leva nada a sério: nem a si mesmo, tampouco sua performance. Ele até pode desempenhar um papel com muita seriedade no momento em que o desempenha, pois está seguro de que pode fazê-lo bem feito, porém o que mais importa ao clown é a brincadeira, já que ele é o foco da cena e não o personagem (este é somente o pretexto para o clown estar no palco). Por isso se diz que os clowns também são ótimos atores. Eles levam a sério o seu show e os personagens que desempenham, mesmo quando seu show é baseado apenas na habilidade do palhaço com malabarismos, monociclos e outras atividades circenses.

Alguns clowns especializam-se em apenas um personagem sua vida inteira, como Charles Chaplin com Carlitos; outros têm um personagem mais reconhecido que outros, como o Laika, de Andy Kaufman; outros ainda, fora do esquema da grande mídia, elaboram vários personagens, como o faz Jango Edwards; e por fim há clowns que fogem dos estereótipos dos personagens e dizem que em cena são sempre eles mesmos, como Tortell Poltrona e Chacovachi.

1.3.1. Monsieur Loyal

A relação com o professor, segundo Wuo (1999) baseia-se na atmosfera ficcional trazida pelo picadeiro do circo e sua hierarquia de poder — onde o professor encarna o

“Monsieur Loyal” (o dono do circo, ou o mestre do picadeiro) e o aluno-clown um funcionário qualquer que quer fazer parte do circo.

Essa relação dramatiza, assim como o fazem a dupla Rei e Bobo da Corte, segundo Serge Martin (1989:14), “o poder em seu duplo aspecto: força e fraqueza, fortuna e miséria.” Quanto mais intensa a relação com o Monsieur Loyal, mais conflitos experimentados (no bom sentido). Esta relação é bastante explorada pelos mestres para “quebrar as máscaras” dos alunos — colocá-los numa situação de fragilidade perante este mestre e os colegas, onde o que o ator faz para “impressionar” só resulta em fracasso. Um fracasso do qual não se pode fugir ou esconder, pois está sendo assistido pela pessoa a quem mais se quer impressionar. Patrícia Sacchet (atriz, aluna de uma das oficinas) declara que, ao ouvir do Monsieur Loyal que ela não tinha graça nenhuma e que não sabia fazer nada direito, sentiu-se tão triste que, apesar de toda a vergonha diante dos colegas, começou a chorar. Ela queria MUITO uma vaga no circo e aquele comentário frustrava todas as suas expectativas. Quando chorou, percebeu que conquistava a simpatia e a cumplicidade de todos, e aí estava confiante para se expor, como o faz o clown. Aqui se imagina a dificuldade para se fragilizar justamente no momento em que o que mais se quer é o reconhecimento das suas capacidades. É este o confronto exigido.

Essa iniciação marca a possível descoberta de seu corpo cômico através da ingenuidade e fragilidade, pois o clown é muito mais visual do que textual. Uma das dificuldades desse trabalho é o confronto do ator com seu ego e suas certezas sobre si mesmo, que é um dos assuntos que trataremos nesta sessão. Mas e do que se fala quando se fala em confronto com o ego?

Daniel Lins (1999: 21) em sua obra sobre Artaud e o Corpo-sem-Órgãos, coloca que o eu é “o filho bastardo de uma representação-prisão”, da qual se deve libertar a fim de encontrar uma linguagem singular para a vida. Neste sentido, este confronto é como uma lança que corta os laços familiares bastardos provindos desta representação que aprisiona o ser no território do conhecido justamente pela exploração da impossibilidade do confronto. A “quebra do ego” se faz necessária para que o ator se “desarme” e encare também aquilo que foge ao seu controle.

Criar uma situação de confiança incondicional (mesmo diante do fracasso) é a tarefa do professor. Uma vez que lá esteja o clown, as situações decorrentes deste estado parecem fluir naturalmente. A exigência desse trabalho é de que não existam defesas. Entregue-se, Fragilize-se, Divirta-se, Não tente acertar, Não pense. Ou, paradoxalmente, não faça nada. Explica-se: usualmente, o ator, em cena, está ali para fazer alguma coisa — representar um personagem, mostrar alguma habilidade especial, exhibir-se. Com o clown o que se passa é que este inverte a lógica do fazer para o ser, pois o que ele mostra é a si mesmo. Precisa ser e não representar. Precisa entrar em “estado-clown”, que é o de ser simplesmente, sem o esforço que existe no “parecer”.



fig.8. Grock

A facilidade com que se mete em encrencas e confunde a platéia, sempre mostrando sua miséria, fazem com que Ângela de Castro diga que o clown é “o perdedor feliz”. Ele ganha sua atuação explorando aquilo que a lógica do “sucesso” tende a colocar como indesejável e grosseiro. Por exemplo, Grock, um dos clowns mais famosos do mundo, tenta executar um malabarismo com sua vareta diante do público e nunca consegue. Tenta várias vezes, fica desapontado e sai para treinar o número atrás de um biombo. Como o biombo é baixo, o público consegue ver a vareta rodopiar no ar por cima do biombo e sempre cair exatamente na mão de Grock, que acerta o truque. Porém, quando Grock vai mostrar ao público, fracassa. Após mais várias tentativas, ele desiste e sai caminhando. De repente, quando se distrai de tentar segurar a vareta, ele a joga descompromissadamente para cima, quase sem olhar, e é aí que consegue segurá-la. Só depois de um tempo ele percebe que finalmente conseguiu fazer o que tanto queria, sem querer, e então ele comemora.

O que se experimenta com este estado é a descortinação de uma outra linguagem onde aparecem outras possibilidades de ser e fazer antes não acessadas — a sensação de que tudo é permitido. A terra do porque não? da qual fala a oficinaira Ângela de Castro.

O clown não tem receita, é preciso experimentar e não se faz de imediato. Na iniciação, o que se mostra aos alunos é apenas uma possibilidade de sua própria comicidade, que será preciso continuar treinando. Todos os clowns entrevistados para esta pesquisa responderam, unânimes, que passaram de 10 a 15 anos estudando para se autodenominarem clowns. Neste sentido, Dario Fo (1998: 304) coloca: “É preciso convencer-se que alguém só se torna clown em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa”. Quanto mais velho o palhaço, melhor fica. Outro

desafio é encontrar uma maneira única de resolver as situações. Neste sentido, o que se diz não é tão importante quanto o como se diz; o que você pode fazer é simplesmente fazer de um jeito diferente, único, só seu.

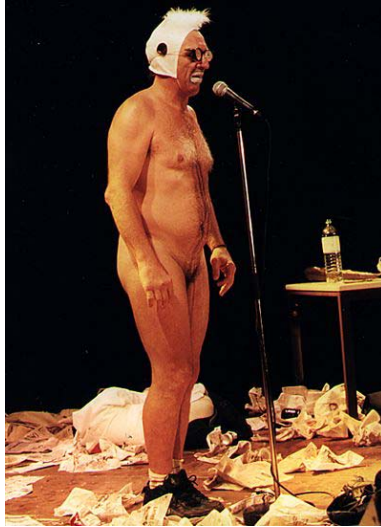


fig.9. Jango Edwards

O clown Jango Edwards deixou para trás as concepções de clowns bonitinhos e bonzinhos e expôs sua loucura por trás da máscara inofensiva. No início de sua carreira, sem dinheiro, foi às estações de metrô com um cartaz em que se lia: “Jango, the spinning clown” (Jango, o clown girador). Ele ficava parado e, quando alguém depositava uma moeda no chapéu, começava a girar em torno de si mesmo. Hoje já vemos, na Rambla de Barcelona, uma série de artistas inspirados pelo bizarro e pelo absurdo que eles mesmos criam, como o senhor que permanece o dia sentado numa privada, com as calças abaixadas, lendo jornal, atuando diante do público o seu fazer cocô. Essas situações, que provocam este sentimento de perplexidade no público, podem ser geradas a partir de uma desconstrução ou relativização do próprio lugar do corpo no espaço convencional (que, a princípio, jamais sentaria nu em uma privada no meio da rua). A partir daqui podemos passar a entender como essa relativização das normas também provoca um embaralhamento

de nossos códigos e pode burlar uma moral baseada apenas na impotência perante o estranhamento.

1.3.2. A desconstrução da moral a partir do embaralhamento dos códigos

Antonin Artaud buscava construir para si um corpo-sem-órgãos, liberto das amarras que o prendiam às significações da língua mãe. Para isso, Artaud promulgava o desfazimento dos órgãos, no sentido em que Lins (1999: 22) compreende como uma busca para “reinventar o homem, criar um outro saber que não encontre no homem o lugar único da produção de vida e de conhecimentos”. No clown, essa reinvenção permite com que se encontrem outras maneiras de perceber, sentir e agir diante daquilo que é “estranho”. Para os estudantes, a técnica é levá-los, através da “quebra do ego” ou desconstrução subjetiva, a exteriorizar um outro sistema de referências que provém do corpo através da ação e só depois pode ser conscientizado e estabelecido como modo de pensar¹⁴. No sistema do clown, as referências usuais não precisam ser seguidas à risca, elas podem ser burladas, pervertidas ou simplesmente negadas. A experiência com os objetos não está engessada nem em conceitos determinativos nem em julgamentos de valor, pois os objetos nem sempre são usados pelos clowns como o são no seu uso comum. O clown, a princípio, “finge” não conhecer o sentido das coisas e isso permite com que ele se aproxime delas sem pressupostos sobre o que pode ou não sair daquela relação. Neste sentido, ele opera com experimentações que o remetem aos primeiros contatos da criança com o mundo, sensório-motores. Dizemos que o clown “finge” não saber o que são os objetos e nem para que

servem porque ele não se transforma na criança, não retrocede à fase onde ainda era um bebê construindo suas referências. As referências já estão nele impregnadas. Como clown, ele pode tentar construir uma pós-relação-referência com o mundo, ou com uma simples cadeira. O clown se permite tentar ver o mundo com outros olhos, onde o “isto é bom” e o “isto está certo” passam a valer para tudo. É a lógica do porquê não.

Quando o clown confia e aceita o diferente em si mesmo (sua estranha percepção do mundo, seu desacomodamento com coisas e situações cotidianas) e exterioriza isto em uma ação, pode trabalhar a diferença de si e, assim, retomar a força ativa, que, segundo Nietzsche (2000), atua no mundo a partir de ações e não de reações imaginárias¹⁵.

Quanto menos meu corpo pode processar os desequilíbrios que provém das relações com o outro, menos posso suportar esta alteridade e mais preciso criar barreiras que me protejam daquilo que já não se pode suportar e dar conta. Contudo, todo este processo está fincado nas origens da própria noção de moralidade, que não poderemos aprofundar neste trabalho, mas que cria um homem regular, previsível, com certos esquemas de pensamento.

O forte, para Nietzsche, é aquele que afirma a si, que impõe sua vontade aos demais. Os outros (a maioria), seriam os fracos, que se ressentem do poder do forte e se opõe a ele dizendo que é mau. Assim, o “rebanho” cria a moral para afastar a águia porque ela é do mal e nós (os cordeiros) somos do bem. Essa maioria junta-se e inverte a lógica, colocando

¹⁴ Este já é um outro estágio do desenvolvimento do trabalho, quando o pensamento se contagia pela lógica clownesca depois da incorporação, que veremos mais adiante.

¹⁵ A moral dos “fracos” prevê apenas reações imaginárias contra a dominação (que é vista como ruim e passível de ser suprimida através de uma escolha individual — o livre arbítrio — que abole as diferenças e inaugura um espaço onde todos os sujeitos, se assim o desejassem, poderiam escolher o que e como fazer, sendo soberanos sobre seus impulsos). Isto só é conseguido através da instalação da culpa, que é uma dívida impagável resolvida com o sofrimento e autopunição, não exteriorizada, voltada para dentro de si. Assim, o sujeito, que fica saturado desta autopunição, torna-se incapaz de lidar com outras afetações justamente porque não pode reagir à afetação com uma ação (positivadora de sua diferença). Desta forma, o conflito se resolve apenas no plano imaginário através da colocação de uma moral geral que gere a vida coletiva, colocando os

que o dominador é mau, o que não possui nada de natural, pois afinal, na natureza, sempre a afirmação do mais forte prevalece. O fraco tem a necessidade de criar a moral para se defender do forte e, assim, naturaliza esta moral colocando-a como um valor principal e natural enquanto que, de acordo com Nietzsche (2000) estes valores morais seriam apenas invenções dos fracos ressentidos pelo poder dos fortes.

No entanto, a situação não é tão simples como poderíamos pensar, no sentido de vir a se abolir essa moral, afinal, é ela responsável para que se consiga vir a estabelecer alguma ordem e não se viva em um mundo selvagem, do olho-por-olho-dente-por-dente. Hoje, depois de todo este processo necessário para a criação e manutenção de uma civilização, as pessoas poderiam olhar e perceber que a moral foi uma invenção calcada na lógica do ressentimento — um acordo dos fracos, e, assim, poderiam, quem sabe, lidar com a moralidade de um modo diferente, dessacralizado. Isto corresponderia ao significado de extramoral. Porém, o moralista não concebe as coisas assim, ele continua justificando a moral, como se a moral tivesse um valor em si mesma. O extramoral, contudo, dá-se conta da ilusão, o que não significa que a partir de então vá abolir toda a moral. Essa moral apenas já não será mais vista com ingenuidade.

O que parece ocorrer com os fracos é que se mostram impotentes em lidar com as afecções. Estão impedidos de agir pelo dominador e, então, sua saída é colocar o dominador numa posição de malvado e convencê-lo disso para que ele se oriente de maneira a não ser dominador. Mas, assim, não se livram para poder agir; apenas cercam-se desta moralidade e se protegem com ela para que, agora, a ação de todos seja regulada por uma moral superior (que, no entanto, se coloca apenas voltada aos valores de proteção dos

homens como iguais e abolindo suas diferenças (e também o direito de uns dominarem os outros pela força da

fracos). Em suma, a moral deixa a todos impotentes para agir por si, para afirmar uma diferença. Se o que dominou o modo de pensar ocidental foi uma espécie de impotência perante o dominador, orientada em função da moral do ressentimento, deriva-se disso a seriedade com que consideramos todas as classificações e o enrijecimento dos padrões que conduzem os sujeitos a seguir os padrões de uma moral vigente. O clown, por ser uma figura *sui generis*, pode se distanciar da norma e descumprí-la, visibilizando toda sua fragilidade e danação.

Nessa moral proibitiva, ninguém entende porque Jango Edwards deu 400 autógrafos de seu pênis depois do show, mas na perspectiva extramoral do clown, melhor do que compactuar com o padrão das estrelas hollywoodianas e assinar um papel simplesmente, há uma outra possibilidade de ação, como, por exemplo, a da inversão da relação de poder que se estabelece com as estrelas a partir da representação simbólica textual de seu poder fálico — o autógrafo — enquanto que, ao marcar seu pênis literalmente no papel, o clown transfere para o concreto a relação simbólica e burla a hierarquia de poder podendo rir dela.

Por este tipo de intervenção, colocamos que o clown não se assusta com a alteridade, sem com isso querer dizer que não a estranhe ou que a negue. Ele lida com ela de uma forma não linear e ainda não moral, sem estabelecer os julgamentos prévios do que seja bom ou mau, condenável ou aceitável, que é próprio do mecanismo do humor descrito por Deleuze: que pode lidar com o que aparece (Você me dá isso? Veja o que sai daí...).

O palhaço argentino Chacovachi encontra uma maneira interessante de lidar com a invasão das crianças no seu show: ele trabalha uma permissividade controlada pelo humor, e convida os espectadores: “Preciso de quatro pessoas para me ajudar no show”. As

ação).

crianças gritam: “Eu, eu!” Ele responde: “Não, Precisam ser *pessoas!*” O que ele consegue com esta colocação, além de estabelecer limites com simpatia, é colocar do avesso os cuidados com as crianças. As “pessoas” consideram as crianças mais frágeis, o que lhes garante uma proteção em caso de perigo. Esta proteção, em contrapartida, também possibilita que não se veja muito problema quando um dos “bonitinhos” resolve invadir o show, bater no palhaço ou gritar.



fig.10. Chacovachi

Sem nenhuma espécie de julgamento de valor, o clown aponta para o lugar convencionalmente destinado às crianças: onde toda proteção esconde uma espécie de inferiorização do outro e uma construção de sua fragilidade. O que é tido como uma bondade, isto é, a proteção, o cuidado, revelam seu “outro lado” — a construção de um lugar onde as crianças ainda não são pessoas como as outras. Para Nietzsche, toda a moral está a serviço de uma hierarquia que ela mesma não reconhece. O autor (1992: 124) coloca: “aprendemos a desprezar quando amamos, e justamente quando amamos melhor — mas tudo isso inconscientemente, sem barulho, sem pompa, com aquele pudor e ocultamento da bondade que proíbe a palavra solene e a expressão virtuosa”. Daí é necessário o riso como arma contra nossas regras tácitas de comportamento e pensamento.

Neste sentido, a ação do clown relaciona-se ao sentido de extramoral na concepção nietzschiana do termo, onde há a crítica, há a reflexão, mas não há julgamento valorativo do

caso. O clown aprendeu que há muitas situações dignas de riso, com as quais ele pode brincar extrapolando os limites morais sem tornar este desafio um exercício de afronta exibicionista e apelativo, que apenas reforçariam a moralidade vigente. Para citar um outro exemplo, numa concepção moralista dos costumes a nudez é relacionada ao pecado. Os órgãos genitais são relacionados à sexualidade, ligada ao instinto e à natureza animalésca do homem e, em função de um desprendimento deste homem de sua natureza ctônica, devem ser escondidos.

1.3.3. Experimente

Enfim, este trabalho de se colocar ao avesso (tanto em nível micro quanto macroscópico) vai exigir um processo de **incorporação** deste **devir-clown**. Começamos, primeiro, entendendo como funciona o mecanismo da aquisição de uma linguagem (a língua mãe) através da incorporação para que depois possamos ver como há que se reconstituir (a criação de uma nova língua, que pode bem ser esta do sentido clownesco) a partir da destruição deste corpo organizado que se gera quando das primeiras formas de comunicação.

Para que se possam criar as referências da linguagem compartilhada, se passa por um processo de incorporação desta linguagem, que estrutura um eu e uma imagem inconsciente do corpo. O sujeito aprende a linguagem através da incorporação dos afetos correspondentes às palavras, que em nenhum momento são vazias de afecções. Estes afetos sentidos a nível corporal pela criança vão dar sentido à língua materna. E se dão sentido a esta língua, também passam a ser significados por ela. Este processo permite que o sujeito

se referencie na linguagem, mas também o aprisiona nesta estrutura da língua mãe da qual ele já não pode subverter, pois não pode encontrar nenhum outro sentido fora dela.

E o que acontece quando a língua-mãe se torna tóxica e impotente para significar as experiências do sujeito (os afetos que foram sentidos, porém que ficaram “de fora” do sentido da significação)? Acontece a esquizofrenia: a divisão. Artaud, percebendo que sua língua-mãe primordial aprisionava sua experiência dos sentidos, parte para a criação da palavra-grito, que resgata o afeto à linguagem, aquele afeto que precisa ultrapassar a construção da linguagem-mãe para exprimir-se quando já não cabe na língua-mãe.

Essa aquisição de novas linguagens passa por um rompimento com as estruturas lingüístico-afetivo-corporais que primeiro nos deram sentido. Mas não basta romper, é preciso construir um outro caminho para os afetos através da experimentação de si. É preciso incorporar esta outra língua, que passa pela destruição da prisão (o corpo organizado), no caminho de construção do corpo glorioso. Assim também Artaud compreendia que precisava destruir a língua materna-prisão para incorporar uma nova língua, uma língua provinda da imanência do corpo que, despido das significâncias tóxicas, pode esboçar a construção do que ele chama de “corpo-sem-órgãos”, conceito retomado por Deleuze para exprimir a noção de um corpo capaz de criar para si suas próprias referências lingüísticas — uma linguagem para a vida que, segundo Lins (1999: 34) brota da destruição do corpo organizado. Diz o autor: “para criar o corpo sem órgãos é necessário expulsar o corpo malfeito, espécie de escultura fracassada, produzida por um Criador que se enganou na sua criação...”

Nesta leitura, Deleuze encontra-se com Nietzsche na destruição das formas que aprisionam o homem e o tornam escravo da moral. Por isso, Deleuze coloca:

Criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo. Já era esse o projeto de Nietzsche: definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isto é, *Vontade de potência*¹⁶. (1997: 149)

Sobre esta vontade de potência, Lins coloca que

é preciso perceber a diferença entre querer e almejar. Almejar é da ordem da espera passiva. Querer é, ao contrário, empreender, abrir perspectivas de ação, se deixar contagiar. A vontade, inerente ao ser em ação, é um engajamento através da ação que aponta o vínculo entre a vontade e o corpo: o corpo é a vontade em ação (1999: 51).

Esta potência de afetação é retomada com a construção do corpo-sem-órgãos, a partir da ação do corpo que não obedece mais àquilo que dele se espera. Segundo José Gil (2000), essa destruição é parte do nascimento de um outro corpo, o “corpo glorioso”, que é potente em lidar com as forças de subjetivação. Desse caminho do corpo, brotam as fontes vivas do ser, que podem se constituir enquanto formas/instituições ou fluxos/instituintes (complementares), conforme fragmento da poesia de Artaud:

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar. (apud Lins, 1999: 47)

¹⁶ grifo do autor.

Este é o avesso com o qual o clown trabalha a partir da desconstrução subjetiva que, diferentemente da desconstrução subjetiva que leva à esquizofrenia, não o leva à solidão ou exclusão, mas à coabitação das formas. O lugar que o clown construiu para si socialmente como o personagem que pode fazer esta leitura coloca-o no limite entre o pensável e o impensável, como tantos outros fenômenos de borda que podem fazer a tradução de um mundo no outro, rachando a unilateralidade do viver.

Isto porque, hoje, um clown não se preocupa em esconder as arestas que sua forma-corpo humano revelam como marcas: barrigas proeminentes, bocas sem dentes, pernas tortas, corcundas, etc. Essas marcas não são marcas de uma vida fabricada pelas exigências de um eu obcecado com o “dar certo” ou com a cotação do mercado, mas sim inseparável da história e memória do sujeito, que são ao mesmo tempo prisões e libertações. Eis o paradoxo: para libertar o corpo é preciso primeiro experimentá-lo intensamente. Para Deleuze, com relação à esquizoanálise, parece que também não há outro modo sem ser este:

A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente (Deleuze e Guattari, 1997: 35).

A busca dessa linguagem para a vida, através do trabalho do clown, vai exigir confiança para que o rompimento com as estruturas cotidianas referenciais não se torne um exercício de solidão e sofrimento. Este não é um caminho pronto, como um *fast food*. É exigida uma entrega a este domínio sem que haja a contrapartida de uma resposta com sentido imediato. Nem sempre saberemos reconhecer os sentidos que se desenham, ou talvez eles demorem um pouco mais de tempo para aparecer. Ao orientador do trabalho, é

necessária uma qualidade especial de atenção, pois, se propor a mexer com o ridículo e o feio de pessoas que estão acostumadas a querer ser sempre belas e bem sucedidas quase sempre se torna um trabalho de muita luta e alguns traumas eternos, como aconteceu com Cláudia (aluna de uma oficina) que, após um curso de clown, sentiu-se tão infeliz e inferior que se convenceu de que nunca poderia ser um clown. Artaud (apud Lins, 1999: 43) viria aqui em seu socorro para dizer: “amo os poemas dos esfomeados, dos doentes, dos párias, dos envenenados (...) Amo os poemas onde fedem a falta e não os pratos bem preparados”.

Este tipo de pensamento também foi inspiração para o ator e diretor italiano Pipo Delbono construir o espetáculo *Barboni*¹⁷. No início do espetáculo, é o próprio Pipo quem explica, sentado em uma cadeira, sozinho diante do público, de chapéu coco e vestindo trapos, como foi a criação do espetáculo. Pipo passou alguns anos em uma crise de criação que o levou a buscar pessoas para compor uma trupe que não fossem atores, mas cuja “atuação” estivesse já impregnada em seu corpo e sua vida: personagens concretos e não inventados por atores. Então, foi em lugares estranhos aos do "meio" teatral, como manicômios, clubes noturnos, favelas e outros sítios inóspitos.

As cenas que compõe o espetáculo misturam atores da companhia e outros não-atores, geralmente tipos físicos não convencionais: uma super gorda, um deficiente físico, um microcéfalo, um hiperativo. A última cena foi escolhida aqui porque nos ajuda a perceber a mistura das fronteiras entre o belo e o grotesco e entre o pranto e o riso. Esta cena é protagonizada por Pipo e pelo ator microcéfalo chamado *Bobó*. Os dois passam uns 20 minutos se dando tiros com os dedos. A maioria do público diverte-se muito e eventualmente há frases em *off* que narram os pensamentos dos dois, do tipo: "Viu, não é

preciso muita coisa para se divertir"; ou, "como o tempo passa rápido quando estamos felizes". Então o microcéfalo sai da cena e Pipo depara-se com a solidão e o chama de volta, aos berros, o que traduz seu desespero. Quando Bobó volta, ele está segurando um trompete e dublando a música em *off* La Vie en Rose. Neste momento, eu (e boa parte do público) engasgada de tanto rir, fui acometida por um ataque de choro tão forte na mesma intensidade que eram os risos anteriores. O final do espetáculo dizia mais ou menos assim: "Os diamantes são tão belos, prontos para serem admirados; mas é do esterco que nascem as flores."

Isso não necessariamente foi um espetáculo de clown, mas o autor utilizou essa maneira de expressão típica dos clowns (o clowning) para criar a poesia do show: o convívio do cômico com o trágico. Mistura de realidade com representação — os deficientes físicos eram eles próprios deficientes e representações, e seus "defeitos" eram utilizados para a criação da atmosfera cênica. Uma certa confusão de fronteiras entre o plano representacional teatral e o plano real, e toda a ambigüidade que isto provoca no público.

Daqui para frente tentaremos ver como opera esta ambigüidade nas relações que o clown estabelece com a platéia.

1.4. RELAÇÕES COM A PLATÉIA

O homem com certezas muito sólidas sobre si mesmo tenderá a sentir-se maltratado pelo clown. Por vezes, são as crianças que compreendem melhor o universo do clown, pois

¹⁷ Da tradução literal do italiano, *Vagabundos*, montagem apresentada durante o festival Porto Alegre em

este atua a partir da construção de um outro campo de significados onde a realidade ajusta-se tendo por base o prazer lúdico da diversão sem compromisso com regras exteriores às que cria naquele momento. Porém, para construir este espaço de interação, o palhaço precisa estabelecer uma relação de confiança com o público, permeada pela permissividade. Às vezes, sem muita compreensão, damos a mão ao clown e deixamos que ele nos guie no terreno íngreme do não-saber. Mas, como então ele constrói esses universos e paradoxos?

O clown se assemelha à criança porque mostra ou diz o que quer ou sente. Sua reação é imediata ao estímulo, pois não posterga a realização de seus desejos. A psicanalista francesa Françoise Dolto (1992) reconhece estas semelhanças ao entender porque as crianças se interessam pelos clowns mais do que pelos mímicos:

Observemos que os mímicos nem sempre interessam às crianças saudáveis, ao contrário dos palhaços, que sempre as interessam. Ocorre que os comportamentos mimificados dos palhaços referem-se às imagens do corpo arcaicas, orais e anais, enquanto que os comportamentos mimificados dos mímicos referem-se freqüentemente a sentimentos e a comportamentos de uma erótica humana castrada anal e genital, ou seja, referindo-se a uma imagem do corpo pós-edipiana e a uma ética em harmonia com a moral social. Não é o caso dos palhaços, que esperam de um Senhor da Lei o sinal de ‘pare’ para suas elucubrações erótico-lúdicas fantasmáticas, orais e anais (1992: 32).

Dolto coloca isto porque percebe no clown uma expressão que ainda não o conecta às formas instituídas por uma Lei superior que ele conheça. Pelo contrário, ele desconhece estas leis que fundamentam as práticas do mundo “adulto” de uma moral social e age a partir de referências que os adultos até compreendem e classificam como infantis, mas que

pertence ao “literal” universo infantil. Quando se diz ao clown que o dia cai, ele olha para baixo para ver para onde foi. Mas longe de ser apenas ingênuo ou burro, características que daqui a pouco o tornariam monótono, o clown vai construindo situações muito complexas para si que desmentem a sua ingenuidade. Seu comportamento também é imprevisível, não se sabe o que esperar, pois pode tanto se aproximar para dar um beijo quanto um tapa. Trazemos como exemplo o show do palhaço Tortell Polltrona, que entra no palco para fazer um número de equilibrista com cadeiras. Tortell acaba por se atrapalhar e bate com uma das cadeiras na cabeça. Chorando, pede que uma senhorita da platéia lhe dê um beijinho no local atingido. A platéia acha aquilo um amor. Mas a cena continua e Tortell torna-se um pouco mais cínico do que a princípio. Ele quebra pratos no chão e tenta fazer um bem-mal sucedido malabarismo com ovos que se quebram em cima da sua cabeça. Desnortado, consegue ainda ser atingido mais uma vez por uma cadeira na cabeça. Ele então, fortuitamente, lembra-se da senhorita que o consolou e vai buscar o conforto do beijo de novo... Só que agora ele está sujo, fedorento, suado e cheio de ovo cru na cabeça. Mas como é que a senhorita podia recusar?

Para a platéia, as vezes não fica muito claro se esta ingenuidade é mesmo ingenuidade ou esperteza. Como o clown seduz o público com esta ambigüidade em suas ações, é interessante pensarmos que ele solicite um espectador que não o leve muito a sério também. Às vezes, as crianças percebem este jogo primeiramente que os adultos, relaxam e brincam, ou sentem medo e fogem. Exemplo: o clown veste uma máscara de fantasma e sai a assustar a platéia. As crianças correm de medo — o clown tira a máscara e olha, surpreso porque conseguiu provocar a reação que queria no público — nem ele mesmo acreditava que soubesse assustar tão bem assim. Dá um largo sorriso e põe a máscara de novo para

pregar mais um susto. E a tira para confirmar que fez efeito. Quando faz, largo sorriso; quando não faz, decepção. Mas logo uma nova e alegre tentativa.

Se algo o entristece, ele mostra. Ele não espera o momento adequado para resolver a situação, ele não esconde seus sentimentos, ele não posterga a realização de seus desejos. Ele não é o mocinho e nem o bandido da história, ele não ganha o prêmio por ser bonzinho e nem paulada por ser mauzinho. As conseqüências de suas ações são medidas na hora, diante do público. As vezes a dupla de clowns compete entre si para ver quem é o preferido do público. E dessa relação de rivalidade explícita fazem todo o espetáculo.

Para o clown, o espaço cênico extrapola a dimensão do palco e confunde-se com a platéia, com as pessoas, com as cortinas, com os equipamentos, com os contra-regras, com os diretores, com as cadeiras, com a serragem, etc. Tudo é aproveitado pelo clown, desde uma risada incontida até um cano quebrado.

Na verdade, segundo Burnier (1994), o clown não pensa, faz. É! Não se dá conta como é, apenas é. Sua atuação desacomoda as coisas ao extremo, pois ele está sempre quebrando as regras do que ele mesmo constrói. Segundo o autor,

o clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea da representação, mas ao contrário precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar. O clown tampouco inventa as palavras, mas a seqüência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a seqüência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vê dos espectadores; adapta, cria, viaja com seu público (1994: 269).

Ângela de Castro uma vez foi escalada para participar da montagem de uma Ópera. Ela deveria apenas compor uma fila de guardas em linha, que observam a cena dos personagens principais na cena final — quase como meras ilustrações da cena. Só que o clown se emociona com essa cena final e “esquece” que sua função ali é ser um guarda carrancudo. Ângela ficou assistindo a cena, emocionada, debruçada sobre o sabre que carregava como adorno, chorando. Na manhã seguinte, a crítica que sai no jornal é a seguinte: "E que grande sacada do diretor de colocar aquele guarda, na cena final, quebrando a linha". Nem o próprio diretor sabia do que estavam falando, mas com certeza ficou muito feliz com a crítica. Então, esqueça a formalidade teimosa que o obriga a obedecer ao que os outros esperam de você.

O clown é um manifestador de emoções, por isso, um dos estudos desta arte é a análise minuciosa de como seu corpo (e note-se que isto é muito singular, já que cada um manifesta de maneira diferente aquilo que sente) reage às afecções externas. Burnier coloca que isto é aprender a “pensar com o corpo”. Contudo não é só uma questão de “liberar as emoções”, o clown precisa “sentir” o que se passa e perceber se está agradando ou incomodando a platéia. Esse vínculo direto com o público pode aparecer porque sua atuação caracteriza-se pela quebra com a “quarta parede¹⁸”.

A quebra com a quarta parede de certa forma vulnerabiliza o clown, pois ele já não pode ignorar o que se passa na platéia, seja bom ou ruim. Laura Hertz, durante show na

¹⁸ Quarta parede é uma denominação baseada no formato quadrangular de um palco italiano, que se compõe de três paredes visíveis (o fundo e as duas laterais) e uma invisível (a quarta) que é a que separa o ator do público. Esta quarta parede serve para delimitar o campo da atuação e separá-lo do campo do espectador, que assiste o desenrolar da cena de modo distanciado desta. No clownesco há quebra com esta quarta parede, já que o palhaço não concebe a separação entre o ser e o atuar. O público não está separado do que o clown está fazendo, e fica incluído em todos os momentos, já que é a referência do sucesso ou fracasso do jogo do clown.

lona do Riso da Terra, perdeu todo o público¹⁹. Ela estava preparada com um arsenal de *gags*, jogos e truques que ia revelando, sempre tentando inverter a situação de desinteresse que se passava na platéia. Chacovachi diz que esta é a hora mais difícil do show, quando se percebe que a platéia perde o interesse. Nem sempre se consegue criar uma atmosfera de energia alta durante todo o show. Às vezes há “baixas”, e nesta hora é muito fácil o ator desanimar e entregar-se ao fracasso e desistir. Aí deve entrar em cena o clown, que não se dá por vencido e acredita no seu show — que vai apresentar com toda a convicção do mundo.

¹⁹ As pessoas que formavam a platéia, insatisfeitas, foram aos poucos indo embora.

CAPÍTULO 2

O CONTEXTO PÓS-MODERNO

A arte do clown, embora possua uma regularidade em suas características básicas ao longo da história, está diretamente ligada às práticas sociais e culturais da época. Neste capítulo, tentaremos analisar alguns aspectos da produção cultural pós-moderna enfatizando, principalmente, suas diferenças e/ou semelhanças com a modernidade.

A produção pós-moderna (para Fredric Jameson) ou modernista radicalizada (para Zygmunt Bauman), é tida, por ambos autores, como diretamente influenciada pelas conseqüências que os processos de industrialização e globalização trouxeram aos rumos do sistema de mercado capitalista, conforme veremos no decorrer do texto. Historicamente, como coloca Luis Carlos Fridman,

modernidade é uma designação abrangente para uma série de mudanças materiais, sociais, intelectuais e políticas que tiveram o seu ponto de partida no final do século XVII, na Europa, com a emergência e a difusão do Iluminismo e que acabaram por se misturar com a Revolução Industrial e as transformações trazidas pelo capitalismo. (2000:14)

Se a ordem pós-moderna se constitui como categoria única e sem precedentes (como quer acreditar Jameson), ou se é apenas uma radicalização da ordem moderna subsequente, não poderíamos dizer neste breve texto. Se nem os autores que escrevem sobre o tema chegam a um acordo, quem dirá eu, que até me perco no labirinto da complexidade destes pensamentos. Concordamos com Fridman quando este diz que o que está ocorrendo são

enormes mudanças no dinamismo institucional e nas bases de reprodução do sistema, atingindo as esferas da economia, da cultura, da política e da subjetividade. Se não delineia uma nova ordem, esse conjunto de fenômenos provoca alterações de tal magnitude que solicitam considerações e teorias compatíveis com esse transtorno das formas de vida social (2000:15).

Enfim, o que nos interessa neste capítulo é constituir um esboço para uma abordagem contextual da experiência contemporânea e compreender como o capitalístico invadiu as esferas da vida pública e privada e o que se erigiu em termos de cultura e arte a partir da ordem do consumo. Embora haja muitas maneiras de analisar este contexto, aqui escolhemos trabalhar com as colocações de Fredric Jameson e Zygmunt Bauman, de onde partimos para, com o auxílio de outros teóricos, traçar alguns desdobramentos sobre o tema. Desta análise, podemos entender o avesso do pós-moderno na perspectiva dos clowns.

2.1. Os Modernos e a construção de um espaço de indeterminação

No pensamento moderno, a função de ordenação do mundo passou para as mãos do próprio homem e sua racionalidade. Essa cultura, baseada nos padrões críticos e racionais “resultou na idéia de progresso, baseado na ciência e na razão”, que “alimentou a pretensão da revolução permanente de idéias e instituições na qual as realizações humanas tomaram o lugar do destino como obra de Deus” (Fridman, 2000:38).

O que se estabelece é uma crença de que só se pode conhecer o que é produto da racionalidade, e é somente sobre este segmento que se podem tecer considerações. Assim, o plano subjetivo é separado do objetivo, de forma que, muitas vezes, o subjetivo precisa ser

negado em prol da afirmação de uma “verdade” (que só pode ser garantida pelo lado objetivo, visto, demonstrado e controlado).

Para efetivar o projeto de entendimento do mundo baseado na razão, houve que separar as categorias objetivas e subjetivas do conhecimento. Como coloca Bruno Latour (1997), a Modernidade é um regime onde o homem confia em uma racionalidade prática para dar conta da ambivalência, construindo um projeto identitário baseado na verdade, objetividade, progresso, que institui categorias de oposição binárias “imisturáveis” (corpo-alma; normal-patológico; objetivo-subjetivo; etc.) e institui conceitos de “certo” e “errado”, que orientam o funcionamento social. Mas, Latour aponta a intrínseca auto condenação deste sistema ao explicar que nunca foi possível criar categorias estáveis por muito tempo, pelo fato de se gerarem sempre novos híbridos, exigentes de novas classificações e ameaçadores dos pilares anteriores. Latour defende a idéia de que jamais fomos modernos, pois não houve, de fato, a execução desta purificação, que é uma purificação que, em si, já cria sua própria armadilha, pois foge do caos para gerar, no lado oposto à ordem, um outro caos relativo a tudo que “sobra” como impureza desta ordem.

Zygmunt Bauman (2001) acrescenta que a função de ordenação nem sempre foi incumbência da racionalidade humana; ela já pertenceu à religião e aos grandes deuses, como presente na literatura Greco-Romana. Na Idade Média, os laços sangüíneos e religiosos ditavam as posições sociais tais como castas, nobres/vassallos, sem possibilidade de modificação, atrelando o homem à terra e à fixidez que este tipo de determinação delimitava. Com o advento da burguesia, como classe dominante, e do mercantilismo como sistema econômico, a posição social não era mais dada por pertencimento às classes de nascença, pois, agora, a burguesia havia que se provar enquanto tal — agir, comportar-se

como burguês — afirmando-se no cotidiano. Assim o sujeito estava mais “livre” para construir-se socialmente a partir de seus próprios esforços e maquinações. Na transição da Idade Média para a Moderna, foram paulatinamente substituídas as ordens religiosas e de sangue por ordens de uma racionalidade tecnológica, que permitia mais maleabilidade. O sujeito podia agora fazer para ser.

A ordem social passou a poder ser regulamentada pelo próprio homem, com a ajuda da técnica e da ciência. Esse tipo de “liberdade” conquistada pelo homem (isto é, livre das determinações religiosas ou sangüíneas) trouxe uma outra espécie de temor: a tomada do espaço de vida privada pelo da vida pública. Se a luta pela emancipação social, como coloca Bauman, orientava-se na busca de maior liberdade para ser e fazer como bem entendesse, essa busca esbarrava agora no refugio que o domínio da racionalidade podia estabelecer, isto é, o de uma razão suprema inquestionável de uma autoridade embasada no conhecimento técnico-científico que viesse a ditar as normas de comportamento adequadas ou inadequadas para a vida dos cidadãos. O temor “inconsciente” desta invasão, segundo Bauman, está explicitado em obras como *Admirável Mundo Novo*, de Audous Huxley (onde um aparato tecnológico controla os nascimentos e o futuro antes mesmo do nascimento, abolindo a possibilidade do livre-arbítrio) e *1984*, de George Orwell.

Também podemos incluir nesta lista de críticas a obra de um famoso clown cinematográfico Charles Chaplin, em *Tempos Modernos*. O clown, bem menos dramático, mas não menos perspicaz, também tem sua contribuição cômico-grotesca para a análise deste tipo de ameaça. O filme nos mostra o controle e a dominação pelas tecnologias em diversas instituições características da Modernidade: a fábrica, a penitenciária, o hospital, o sistema de auxílio comunitário. São situações de extrema violência, onde a “máquina”

sócio regulativa (seja ela representada pela maquinaria, pelo supervisor, pelo carcereiro, pelo representante de vendas, pelo médico, pelo agente de saúde) se impõe à determinação do sujeito.

Sobre isso, Alain Touraine diz que “o drama da nossa modernidade é que ela se desenvolveu lutando contra a metade dela mesma” (apud Fridman, 2000: 69). O autor trabalha com a diferenciação entre o plano do indivíduo (referenciado no sistema) e o plano do sujeito (que teria necessidade de criar-se e produzir a si mesmo de maneira singular). Touraine coloca os processos de racionalização e os de subjetivação como duas metades: uma delas designando o lado de um indivíduo enquanto agente racional, referenciado num sistema de poder que ele consome e que o significa e a outra metade pela qual responde a subjetivação, pois o sujeito, diferente do indivíduo, teria necessidade de criar e produzir a si mesmo. O sujeito seria o produtor de si mesmo, enquanto o indivíduo seria o consumidor da sociedade em vez de produzi-la. Assim, o sujeito clamaria pela liberdade e construção de uma história de vida pessoal única, diferente das formas constituídas pelo indivíduo racional vinculado ao consumo e ao poder.

A partir daqui, podemos pensar, subentendida sob dois enfoques diferentes, a idéia de liberdade: uma delas é a de um homem que seja capaz de criar sua própria vida, singularizar-se. A outra é a de um homem que seja “livre” apenas para consumir.

Peter Pál Pelbart (2000) aponta que um poder sobre a vida (biopoder) encarregar-se-ia de apontar formas estáticas de subjetivação, “tratadas” desde um patamar superior, que podem tornar-se forças homogeneizantes e massificantes, algo que se mostra totalmente contrário à idéia de que a vida em si poderia criar suas formas particulares e singulares nascidas da experiência vivida dos sujeitos. Uma produção singular é feita a partir da vida que se leva e contrária a uma forma determinada a priori. Aí, residiria a potência

transgressiva da vida dos cidadãos em oposição às formas de vida ditadas por um Estado ou Sociedade. Estas colocações encontram eco nas palavras de Suely Rolnik (2002), que fala da lacuna existente entre o micropolítico (plano de existência do singular) e o macropolítico (plano de existência do social, que define modos de vida estruturados na grande célula compartilhada). Pois, para que emerjam novas configurações e resistências ao poder hegemônico, há que se preparar um terreno fértil com referências sob as quais criar-se-ão novos domínios. Segundo a autora, a mídia tem um papel fundamental neste sentido.

Talvez, daí, se possa pensar como, na Modernidade Líquida, um tipo de autonomia individual mereça tanto questionamento. Se o homem é autônomo, porque por todo lado se encontra aprisionado ao consumo?

No sistema de mercado livre, o capital se metamorfoseia e coloca-se conforme as ansiedades da população, em parte por ele próprio produzidas. Esse regime cria também os ideários de liberdade e vem a preencher a lacuna que se produz quando a vida não se revela mais tão claramente orientada. Nesta lacuna, se fixa o regime discursivo do capital, que busca capturar as formas de viver singulares (talvez o material que será vendido para as formas de viver em processo de vir a ser).

Agora temos um problema, pois, **para que o homem possa escolher suas próprias determinações, há que ter um espaço para a indeterminação** — o plano da não-forma, dos fluxos instituintes — que de fato encontra-se camuflado no sistema de mercado global que cada vez mais velozmente se apropria dos fluxos indeterminados e os institui como produtos para o consumo imediato. Esta lógica obedece justamente à demanda subjetiva por modelos identitários cavada na ausência das determinações pré-concebidas. Essa lacuna subjetiva que é facilmente modelizável é a mesma que clama, com a proposta de deposição

das pré determinações, por uma possibilidade de exercício da vida de acordo com uma ética singular, que precisa ser inventada.

O mercado não vende somente produtos para suprir necessidades práticas ou básicas, mas também torna consumíveis referências, identidades e estilos de vida, bem como arte, opiniões, maquiagem, etc. Há um grande desamparo nas grandes massas humanas e o capitalístico (que, como coloca Guattari, não se restringe ao sistema de mercado capitalista, mas derramou-se para as esferas da vida permeando os negócios, as relações íntimas, o modo de viver em sociedade) invadiu as esferas da vida pública e privada. Com sua potencial volatilidade, esse modo de vida responde bem aos anseios de “liberdade” crescentes na população, mas também, como é um regime baseado no consumo, apropria-se desse vácuo deixado pela indeterminação da “liberdade” e utiliza esta ansiedade por referências para vender produtos. Se há demanda de como viver, as ofertas de “pessoas-exemplo” e “vidas-exemplo” proliferam no mundo das celebridades. Isto pode nos mostrar que o homem, ao mesmo tempo em que clama por um espaço onde não seja sujeito de nenhuma determinação, também precisa de uma âncora em determinações que aí ele mesmo irá escolher dentre as opções oferecidas pelo mercado e também, é claro, dentro daquelas que seu poder aquisitivo pode consumir. Sim, ainda temos pontos determinativos na vida social: o poder aquisitivo, por exemplo, com a diferença de que, no discurso todos têm direitos iguais perante a lei e as mesmas chances de “subir na vida”.

Bauman (2001) coloca que, contra o risco da invasão da vida privada pelo espaço público (ditaduras de comportamento, padronização de regras e maneiras de viver impostas desde um patamar “superior” que controlaria a vida dos cidadãos), a liberdade do sujeito foi colocada em primeiro lugar, fundando os ideários da Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Isso coincidiu com uma maior emancipação do capital que, se na Modernidade juntava-se aos produtores, na contemporaneidade junta-se aos consumidores. Segundo Bauman (op. cit.) este é o caminho do capitalismo na história, uma trilha em direção à volatilidade. Na Idade Média, a riqueza correspondia à posse de terras, vinculando o homem territorialmente a esse modo de produção, na modernidade o modo de produção passa a ser o industrial, emancipando o homem da terra e o vinculando ao chão de fábrica, e na contemporaneidade ou *modernidade líquida*, o capital já não possui fronteiras, globaliza-se em busca de mercado e troca a aliança com os produtores para preferir os consumidores.

Por isso, para o autor, a modernidade iniciou-se bem antes do advento do capitalismo como sistema econômico e este certamente seguirá avante bem depois do fim da modernidade, inclusive modificando-a a partir de suas novas configurações e tornando-a como ele mesmo chama, líquida, na adaptação da mentalidade social para as novas necessidades de fluência do capital. Isso implica uma idéia de sujeito emancipado, livre, que possa seguir os fluxos, maleável para não se cristalizar num determinado modo de produção (já que a inconstância do mercado exige a crescente maleabilidade dos envolvidos na produção e manutenção da máquina).

2.2. A pós-modernidade, os laços voláteis e a determinação pelo consumo

A noção de pós-modernidade resulta das novas configurações do capitalismo mundial, que cresce em direção a uma maior fluência e volatilização. Vejamos então como funciona este modo de produção do capitalismo mundial. Jameson, que “finge acreditar que o pós-moderno é tão diferente como pensa ser e que constitui uma ruptura em termos e

cultura, e de experiência, que vale a pena explorar em maiores detalhes” (1996: 17), aponta uma grande mudança no âmbito cultural, já que as inovações técnicas e de linguagem ligam-se às motivações para o consumo, que requer um apelo cada vez mais sofisticado. Para o autor, a cultura pós-moderna está fundida aos negócios, constituindo um momento onde o imaginário, as pulsões da intimidade e as maneiras de ser passam a fazer parte do universo das mercadorias. Conseqüentemente, tem-se uma transformação no próprio modo de produção no seu estágio atual, associado ao consumo. Se a preocupação maior é dada pelo potencial consumível de uma cultura, não há de se estranhar que o consumo seja a influência maior na cultura e nos modos de viver. O consumo passa a ser a categoria que mais influi no momento de escolha de qual tipo de estética deve ser produzida. Jameson chama isto de “desdiferenciação ou indistinção entre a economia e a cultura”, que também combina com o que Bauman fala sobre o capital, que na pós-modernidade troca a aliança com os produtores para se associar com os consumidores (entretanto, Bauman não concorda exatamente que estejamos vivendo um momento totalmente distinto da modernidade, pois, para o autor, o que há é apenas a radicalização da modernidade).

Fazendo uma crítica e um diagnóstico sobre o regime do capital, Felix Guattari (1986), diz que este modo de produção não se restringe apenas à organização econômica, mas desmembra-se para todas as esferas da vida dos cidadãos, que incorporam as lógicas do capitalismo como modos de viver e fazer. A subjetividade capitalística, tratada por Deleuze e Guattari, opera, pois, de acordo com os regimes de verdade dominantes no capitalismo do Ocidente, sendo uma de suas principais características, o fato de funcionar em sintonia com valores do capital, dentre os quais o acúmulo de bens e riquezas, a efemerização dos objetos, a serialização, a homogeneização, a velocidade. Isso funciona

numa via de mão dupla, pois esse regime produz e é produzido pelos sujeitos, imperceptivelmente, em “regras” que são “naturalizadas” no cotidiano.

A organização da sociedade em torno do consumo prioriza sujeitos que sejam capazes de consumir e tratar tudo (até mesmo a vida) como mercadoria. O consumo desses produtos vem afastar temporariamente uma angústia, em um processo onde não há consciência de que as múltiplas possibilidades oferecidas pelo mercado não significam exatamente a liberdade que parecem anunciar. As múltiplas opções oferecidas criam a estranha impressão de que sim, existe liberdade, afinal, se pode escolher entre tantas coisas diferentes... Entretanto não existe como opção plausível a não-escolha (embora já também esteja sendo divulgada como opção de boicote ao consumo). Há uma captura do desejo e uma descodificação dos seus fluxos, efeitos da desconstrução identitária, que se tornam alvos para a sociedade do consumo e do espetáculo.

Como o sistema capitalista sobrevive porque atende à demanda constante por novidades, tende a capturar tudo o que aparece “da vida” para colocar como mais uma opção de consumo, só que, a produção singular ou de uma época dificilmente é adaptável e generalizável a todas as outras “vidas” que estão sedentas para consumi-la. A mídia, então, se encarrega de tornar estas “vidas capturadas” consumíveis, vinculando elas a imagens facilmente digeríveis e aceitas por uma grande quantidade de pessoas. Esta simplificação a fim de facilitar o processo de apropriação é chamada também de banalização, o que torna os movimentos complexos da vida em simples mercadorias para consumo de massa.

O que antes era sonho (como na Modernidade “sólida”, na primeira fase do capitalismo, o sonho de ter um carro, ou uma vida melhor, era sempre visto como a se realizar no futuro – distante) já não pertence a um futuro tão distante, mas cada vez mais imediato. Para Bauman, houve toda uma mudança desde a apropriação do consumo pela

necessidade (vendiam-se bem aqueles produtos que preenchiam necessidades básicas), passando pela modelização do desejo (que deveria ser trabalhado para vir a orientar-se em direção de determinados produtos), até esta fase mais radical que é a passagem diretamente do desejo para o querer (que necessita menos ainda de orientação, pois se baseia no impulso imediato).

Os discursos de poder se multiplicam e coexistem, sem um predominante. Há uma proliferação destes, cujo valor passa a ser medido pela quantidade de seguidores que consegue capturar. A grande diferença é que anteriormente não entravam como possibilidades “efetivas” os discursos que fossem diferentes dos rumos normatizados por uma ordem anterior, como o casamento para as mulheres, o hospício para os loucos, a fábrica para os operários. Os discursos, então, não se formam mais como coerção, mas como sedução. E, como sedução, tornam-se espetacularizados, como as imagens, como a arte, como a vida que, segundo Bauman, assemelha-se mais a um roteiro de cinema.

Dentro disso, Fridman coloca que, “se a modernidade trouxe para cada pessoa a tarefa intransferível de autoconstituição — em contraste com as sociedades tradicionais em que as identidades eram atribuídas — a pós-modernidade tornou essa empreitada assoberbada pois, como percebe Richard Sennett, as instituições vivem se desfazendo e sendo continuamente reprojadas” (2000: 63). O autor questiona que esta vivência luxuriosa de possibilidades esteja servindo para potencializar os recursos dos indivíduos, pois para ele, o acesso e a experiência com as fontes não garantem que se deixe de ser “*fool*”. Fridman lembra Marx para dizer que “o determinismo tecnológico (...) não é suficiente para esclarecer a distribuição dos afetos, os valores, os projetos, os desejos, as

volúpias e as renúncias dos indivíduos contemporâneos. Há incompletude, precariedade e terror em tanta mudança auspiciosa” (2000: 64 e 65).

O diagnóstico contemporâneo é o da fragmentação da subjetividade, onde

a vida torna-se errática pela multiplicidade e pela fluidez, o eu se despedaça nas redes de comunicação, os indivíduos sentem-se investidos de solicitações bizarras na tarefa de inventarem a si próprios, a plasticidade e o pastiche incorporam-se às maneiras de viver, estilos se confundem com as ofertas mais recentes do universo das mercadorias, a unidade se desfaz no descarte sucessivo de intensidades momentâneas e os estados de ansiedade se acumulam” (Fridman, 2000: 65).

Este sujeito pós-moderno nem de forma imaginária está livre de todas as determinações exteriores. Jameson refere a existência de uma colonização da natureza e do inconsciente. O sujeito está inserido na cultura numa via de mão dupla — a constrói e por ela é construído — fato este que muda a perspectiva de uma “liberdade total” para uma “liberdade para fazer diferente”. Não se trata de uma liberdade dos laços e compromissos, pois sempre se é sujeito de algum poder-saber.

Isso sinaliza para a invenção de si mesmo. Já que a responsabilidade de organização do mundo cabe ao homem, porque não poderia caber ao sujeito, cotidiano e ordinário, representante molecular do grande corpo-unidade social? Se, por um lado, essa possibilidade representa a liberdade, para tanto ela só seria possível a partir do que Michel Foucault (1990) entende como o “cuidado de si”. Para o autor, o cuidado de si significa articular a si mesmo de maneira flexível levando em conta o contexto no qual se está inserido e suas lógicas discursivas de saber-poder.

Mas, neste quadro, a noção de uma identidade nunca se completa, pois não há ambiente sólido de construção de uma referência identitária, já que as constantes mudanças das instituições contemporâneas exigem um sujeito maleável, aberto e com grande capacidade de adaptação às mutações. Ou seja, um sujeito cuja regra é a flexibilidade, um sujeito sem ponto de chegada, já que “a invenção da autonomia e da emancipação, incluídas as forças da subjetividade que politizam outras dimensões para a existência, não oferece as garantias da segurança e da paz de um mundo para sempre ordeiro” (Fridman, 2000: 66).

Bauman coloca-se preocupado com esta questão. Diz o autor que

uma dessas questões é a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade, que as pessoas podem estar satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser ‘objetivamente’ satisfatório; que, vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres. O corolário dessa possibilidade é a suposição de que as pessoas podem ser juízes incompetentes de sua própria situação, e devem ser forçadas ou seduzidas, mas em todo caso guiadas, para experimentar a necessidade de ser ‘objetivamente’ livres e para reunir a coragem e a determinação para lutar por isso (2000: 37).

Esta é uma situação bastante complicada que exige mais reflexão, pois influi nas práticas cotidianas mais ordinárias e nas atitudes que orientam nossas ações. Na arte, querer mostrar o “caminho do bem” tornou-se uma ótima maneira de vender espetáculos. A preocupação com passar uma mensagem positiva sobre a vida (especialmente nos espetáculos infantis) é fruto deste tipo de “subjetividade missionária” que se coloca no mundo com a grande tarefa de “converter” reles mortais (que estão perdidos no mar do caos) para encontrarem seu potencial “genuíno”. Se levadas à reflexão, podemos

compreender que a proliferação de discursos acaba por causar mais ansiedade. O projeto moderno de constituir uma existência com espaço para a indeterminação, parece não ser de muito fácil digestão... Coloco isto porque cada vez mais indivíduos isolados assumem a responsabilidade de “guiar” as pessoas em direção a um caminho, ou modo de vida, considerado mais “sábio”, ou “digno”, ou etc, enquanto que o que se trata é de preencher a lacuna do indeterminado.

Ainda não entendo porque então os modernos quiseram a indeterminação da novidade se não contemplavam as condições para se lidar com ela.

2.3. O espetáculo pós-moderno

Em *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord diz que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997: 14). Segundo o autor, este é o “modelo de vida dominante em nossa sociedade”. Para Fridman, a maior contribuição de Debord foi “a caracterização de novos mecanismos de reprodução no atual estágio de desenvolvimento do capital, que atingem áreas anteriormente não-sujeitas à mercantilização. Essa ‘colonização’, realizada através da mídia e da indústria da propaganda, alcança sentimentos e práticas humanas que ainda estavam a salvo da coisificação”. Neste mesmo sentido, Rosa Fischer coloca que a mídia tem um papel importante na produção de subjetividades homogêneas e homogênzantes, por apropriar-se desse lugar de referência, dando respostas à crise dos valores. De maneira que, saturados, “já não sabemos ou já não conseguimos representar a nós mesmos” (2000:109).

Neste ponto fazemos eco com as palavras de José Gil, que diz que “em suma nada me falta para ter uma bela vida. Mas criou-se uma espécie de fosso à minha volta. é

invisível, mas está lá, e faz sentir-se mesmo no meio do concerto mais empolgante. O que ouço toca-me, mas é como se não me tocasse, se olho bem; o que leio fica apenas em mim, não passa de mim, e acaba por amarelecer, sem eco; o que vejo nas galerias de arte e o que lá se diz, é como se não tivesse a ver com a minha vida. E tudo o resto é assim. Há um grande buraco no meio das pessoas que lhes abafa a fala e absorve as vozes que vêm dos outros” (apud Pelbart, 2000: 25).

Essas palavras apontam para uma sensação contemporânea de “desconexão conectada”. Há acesso a tudo, porém há barreiras invisíveis que não permitem que a experiência seja compartilhada. O sujeito fecha-se em si mesmo pela obrigatoriedade de criar-se autonomamente e pela imensa disponibilidade dos recursos os quais deve gerenciar para tal fim, ao mesmo tempo em que essa tarefa requer dele um isolamento seguro a fim de não se contaminar com a alteridade. E desta ação resulta este espaço invisível e intransponível, mencionado por Gil, e a *vida pobre*.

Pobre porque o sujeito já perdeu o fio de Ariadne que ligava sua vivência à experiência plena. Se, como coloca Walter Benjamin, a experiência social é de profunda perda (guerra) e efemeridade (já que a produção capitalística se sustenta no consumo e o consumo na criação de ofertas de produtos com vida útil cada vez menor), o sujeito vai criar mecanismos para evitar esses choques profundos. Daí, a fragmentação e anestesia subjetivas. Benjamin explica essa produção de anestesia no campo social, que se reflete numa espécie de banalização do cotidiano. Esse eu sólido e central não cabe dentro do campo de incertezas dessa experiência de perdas.

E como ter plenitude no fragmento? Aí se instala o tédio ou o sarcasmo. Nada muito me afeta, nada pode resgatar o sentido de mim mesmo, porque eu já não tenho voz (estou fragmentado, despersonalizado) e as ofertas que chegam a mim não me ensinam como

resgatar essa voz. E elas até tentam ensinar, mas não adianta, podem continuar tentando, já não existe o sujeito unitário para capturá-las na sua totalidade e mesmo a experiência já não é vendida como totalidade e sim como fragmento também. Em suma, ainda se teima em tentar suprir a lacuna do caráter indeterminativo quando a própria instituição do caráter indeterminativo no sujeito já aniquilou a possibilidade de existência da lacuna: o ser está perdido e fragmentado (a esquizofrenia) no labirinto sem o fio de Ariadne! Veja como a coisa é simples:

Tinha-se o determinado, pressupunha-se o sujeito uno.

Instituiu-se o indeterminado, emerge o sujeito múltiplo.

Esses dois tipos de sujeito têm experiências diferentes.

Vejamos como é essa experiência. Uma das possíveis leituras que Jameson aponta para a obra *Um par de botas*, de Van Gogh, é a partir da idéia de Heidegger de que “a obra de arte emerge na fratura entre a Terra e o Mundo”, ou o que Jameson traduz como “a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social” (1996:34). Assim, toda a leitura de uma obra de arte era a partir da tomada do objeto representado relacionando-o com uma realidade mais vasta. Jameson coloca: “a obra, em sua forma objetual inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última” (op.cit.:35). E o par de sapatos de Van Gogh servia muito bem para este tipo de consideração. Mas agora, seguindo a análise de Jameson, vejamos outro par de sapatos, os *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, que, para Jameson, são como que escolhas aleatórias de objetos sem vida. “Não há, em Warhol, nenhum modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo do salão, ou do baile, do mundo da alta moda ou das

revistas glamourosas”. Os objetos, nesta obra, são fetichizados; o que os coloca diretamente ligados ao mesmo tipo de fetichização com o qual a mídia opera para vender mercadorias na transição para o capitalismo tardio.

Mas Jameson não pára nestas diferenças, o autor vai colocar o aparecimento de outras diferenças na transição do alto modernismo para o pós-modernismo, dentre as quais um “novo tipo de achatamento ou falta de profundidade”, a transformação do mundo dos objetos em um conjunto de textos e simulacros, e o “esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna” (op. cit.:37). Todos estes são pontos de análise do autor, que entretanto só utilizaremos aqui por nos ajudarem a entender a cultura contemporânea. Observemos que, mesmo a crítica de arte, que deve levar em conta a análise da situação inicial de onde surgiu a obra acabada, entende que a experiência contemporânea, por já não se ver no plano do inteiramente novo, referencia-se em obras do passado e, destas, parte para, simuladamente, relacionar a lacuna do passado representada na obra com o tipo de experiência substitutiva que o autor opta por fazer ver na obra do presente.

A totalidade de sentido que carrega um sapato de Van Gogh já não é mais passível de ser visitada pelo sujeito contemporâneo. Então temos, como correlato, os sapatos de Andy Wahol, que fetichizam o objeto e o próprio quadro, isto é, o quadro remete à obra do passado apenas em nível de citação ou referência, fetichizando também a si mesma. A arte, então, que trazia o sujeito para dentro da fissura entre representação e mundo, passa a operar fora da fissura, pois já não é mais possível representar a totalidade daquilo que o mundo cava no plano da vida através da matéria.

Resta só uma dúvida: E se todas estas análises forem também apenas considerações sem nenhum valor em si? Pois, o que se trata na crítica artística é encontrar algum movimento que seja coerente com a vivência de uma época... Mas, e se a fragmentação não

é apenas uma leitura que inspira intelectualmente os artistas e não, de fato, uma experiência prática?

Enfim, a forma que aparece em toda a arte na pós-modernidade é também múltipla. Pode ser vista desde o glamour dos espetáculos produzidos para a grande massa, como mega eventos cada vez mais carregados de parafernalias tecnológicas; até um minúsculo teatro de bonecos de palitos de fósforos para um único espectador de cada vez. A dominância do mercado se faz, logicamente, pelo potencial de venda de cada obra. Assim, um espetáculo da Broadway vai atrair mais atenção do que o show da Laurita Leão (Drag Queen do ator gaúcho Lauro Ramalho), embora nem entraremos em discussão sobre a qualidade “artística” dos trabalhos. Isto é, a grande questão da arte pós-moderna é saber ser vendida da forma mais adequada, e esse tipo de coisificação influi diretamente em seu conteúdo. Mas, se prestarmos bem atenção, quando foi que não funcionamos dentro deste esquema? É a colonialização da arte pelo mercado.

Após este estudo sobre a configuração pós-moderna da cultura, poderíamos pensar que os fenômenos vinculados ao riso, como o humor, também poderiam ser apropriados pela sociedade de consumo, que aprenderia a rir de si mesma. De fato, percebemos que esse fazer piada consigo mesmo é utilizado pela indústria do entretenimento, que, como pode ser visto no programa *Casseta e Planeta*, torna a programação “séria” oficial um motivo de piada. Se, de certo modo, podemos perceber neste movimento uma incorporação da crítica sobre si mesma, por outra perspectiva, tal como coloca Michel Laub em crítica à revista *Bravo*, às vezes o rir de si mesmo é apenas um jogo para a arquibancada, pois, “no mundo de hoje, é apenas um dos cães que late enquanto passa a caravana do poder real — aquele que aprendeu a rir de si mesmo como forma de entregar apenas os anéis” (Revista *Bravo*,

julho 2002: 113). Ou seja, é a incorporação deste elemento da piada consigo mesmo apenas a fim de distração (e não de distraição) da questão que, se acessada, tornaria bem mais grave a condição do ser diante da TV (neste exemplo) e implicaria em mudanças na própria forma como os jornalistas ou publicitários enxergam a TV, ou seja, haveria que os programadores entregarem também os dedos, e não só os anéis.

Esse tipo de humor opera como parte da manutenção do *status quo*, como a incorporação do avesso no próprio sistema (e também na própria forma de veiculação) que está sendo criticada pelo humor. O humor do clown não se compromete com as formas pelas quais se expressa, por isso entendemos que hoje flui pelos mais diversos espaços e subverte a própria narrativa de onde parte, como veremos no próximo tópico.

2.4. A excentricidade pós-moderna do clown

Hoje, o clowning, que já passou por muitas metamorfoses ao longo da história, está fortemente vinculado a um show de excentricidades. Pode-se até mesmo falar em uma nova categoria de clowns: Os Excêntricos. Estes já não são os Brancos autoritários e vaidosos; nem os Augustos bobos e ingênuos; nem mesmo da fusão dos dois em um único personagem (que utiliza o nariz vermelho, ou não, do Augusto). Os excêntricos fazem uso das mais variadas técnicas e não são fiéis nem ao tipo do personagem que criam. Ou seja, eles levam às últimas conseqüências a idéia de que o clown é um ser rebelde, autorizado a burlar as regras. Contudo, eles seguem os princípios do clowning, principalmente na idéia do jogo com o absurdo e na relação com a platéia e com o palco (a quebra da quarta parede). Veremos agora alguns exemplos espalhados tanto nas ruas da cidade quanto nos palcos do mundo.

Sexta-feira, 18:30, cruzamento das avenidas Goethe e Mostardeiro. Mal fecha o sinal e despenca não se sabe bem de onde um jovem com roupas esquisitas e claves, e fogo, e bolinhas coloridas, pra não esquecer um monociclo que ele alterna com as outras habilidades. Se olhar adiante se vê um outro jovem igual do outro lado da rua. Antes que o sinal abra, já fizeram de tudo e ainda tem tempo pra passar o chapéu; é surpreendente.

Este é um exemplo da quebra das fronteiras do circo. É crescente o número de artistas que se envolvem com esta arte, bem como são crescentes as ofertas de cursos de malabarismo, mágica, acrobacia aérea, palhaço. Se há alguns anos esse tipo de técnica ficava reservado ao espaço da lona do circo, aprendidas na tradição das famílias circenses, encontramos-nos diante de um “novo circo”, desterritorializado do espaço da lona, espalhado pelo território da cidade, e sem animais. A arte do clown, celebrizada pelo circo moderno, não foge à regra.

Este novo circo “espraiado” tem nos atuantes sua força principal, pois são em sua maioria artistas independentes que se impõe no cotidiano da cidade operando como pontos de ruptura na rotina diária dos passantes. Em geral estas aparições são como *happenings*, sem hora marcada, originais, a acontecer na rua, nas sinaleiras, feiras ou praças — onde houver gente reunida, não necessariamente os mesmos transeuntes, não necessariamente os mesmos espectadores, não necessariamente os mesmos artistas, mas necessariamente um trabalho.

No entanto, é um trabalho fundado em outra lógica, que não obedece aos esquemas de um emprego formal e que por isto mesmo está sujeita a todo tipo de surpresas, que também caracteriza estes personagens, pois se hoje estão trabalhando em Porto Alegre, amanhã se vão para a Argentina a um festival e depois estão em Ibiza operando nas ruas

para os turistas do verão. De fato, suas vidas devem adaptar-se ao esquema do fluxo de seu trabalho, sem ponto fixo e independente. Abrem-se daí novas perspectivas tanto para o viver quanto para o trabalhar, que incorpora a mensagem do *faça você mesmo*. Munidos de suas habilidades ou de apenas boas idéias, já não se espera o convite... Convida-se a si mesmo.

O encontro com a arte circense, então, acaba sendo a escolha de um estilo de vida. Martín, artista de rua argentino, diz que estas artes, descobertas, operam transformações sensíveis nos sujeitos que, por vezes, mudam completamente o rumo de suas vidas. É o mesmo quem declara, um pouco perplexo, que “o único problema com as pessoas que praticam malabares é que elas não sabem se divertir se não estiverem com algum malabares em mãos”.

Nas Ramblas de Barcelona há uma infinidade de artistas, cada um com uma habilidade específica, ou uma boa idéia. Há muitas possibilidades de intervenção baseadas nas técnicas circenses, tanto que alguns palhaços contemporâneos, como Enano, dizem que fazem o “novo circo”. Trata-se de uma miscelânea de técnicas: interpretar personagens cômicos, andar de monociclo, malabares (com bolas, claves, chapéus, fogo), swing com fogo, equilibrismo, mágica, dança, pernas de pau, mímica, etc. Mas não basta ter o domínio da técnica, o artista tem que ser carismático e conseguir cativar a atenção do público, tudo inserido numa performance com início, meio e fim surpreendente, e que ainda conte uma boa história, mexa com tabus de uma maneira divertida e tenha uma mensagem crítica social interessante.

A dimensão da crítica social se faz presente tanto nas falas quanto nas performances. Laura Hertz, clown contemporânea, encena uma personagem feminina com todos os clichês da feiúra (dentuça, de óculos, cabelos indomesticáveis, postura curvada)

que se maquia e vai a uma festinha a espera que algum dos senhores a tire para dançar. Assim, ao mesmo tempo em que expressa crítica aos clichês das belezas *padronizadas* — quem não é como elas é um monstro — mostra a situação de passividade cotidiana, tanto de mulheres e de homens, que de alguma forma esperam sempre que o outro tome a iniciativa. Sobre isso, Laura diz: “Eu não quero viver num mundo como este.”

Percebe-se também um interesse por projetos sociais que buscam levar a arte para quem não tem acesso a ela — exilados em campos de concentração, prisioneiros de guerra, crianças famintas e aidéticas dos países do terceiro mundo. Este trabalho é desenvolvido pela ONG que leva o nome de *Palhaços Sem Fronteiras* (sem fronteiras da lona, sem fronteiras sociais, sem fronteiras geográficas, sem fronteiras de si mesmo).

Outro foco de intervenção política é o trabalho de Leo Bassi, palhaço italiano anarquista que cobra caro por suas performances para colocar o público diante de uma desconstrução do caráter burguês de vida: ele faz críticas à população preconceituosa e medrosa, empurrada ao agir pela moralidade da culpa e que não suporta a diferença e o caos da desigualdade social ao mesmo tempo em que é acuada por não saber o que fazer, pelo medo de errar, pela vergonha de fracassar. Leo Bassi cobre seu corpo de mel e faz derramar sobre si um barril de penas de galinha. Todo melado e “penado”, desfila pela cidade, grita aos motoristas e participa de denúncias e manifestações. É dele o jogo do cabo de guerra, onde incita duas ou mais pessoas a disputarem um cabo de guerra, depois, na corda estendida, Leo Bassi prende roupas molhadas.

Os Parlapatões (SP), incorporam as artes bufonescas e de circo em suas performances. Geralmente eles não fazem uso do nariz vermelho, opção esta bastante comum na pós-modernidade. No espetáculo “ppp@wllmshkspr.br”, subvertem o espaço do

palco e invadem a platéia: um dos clowns intriga-se com outro durante o espetáculo e decide que não quer mais fazer a peça. Ele sai de cena, vai embora, fica um outro no palco tentando entreter o público com uma piada enquanto espera que os dois se entendam no saguão de espera... Voltam os dois e continua a discussão, ficam os clowns tentando convencer o outro a voltar e continuar a peça, tudo isso diante do público que já não sabe se está assistindo um espetáculo ou uma briga de grupo.

Pepe Nuñez, no seu espetáculo *Pic Nic*, critica a forma espetacularizada como os homens vêem as mulheres belas e inatingíveis das revistas pornográficas, tanto que trocam as de carne e osso pelas de papel — sonho que, no final, se desfaz em pesadelos, pois todas as belas bundas que caem dos céus em seus braços adormecidos estouram-se quando ele tenta transar com elas. Note-se, são bundas e vaginas separadas do resto do corpo, alegorias explícitas da dissociação do corpo humano operada na espetacularização do cotidiano.

Caroline Dream representa a “nova Cinderela”. A mulher contemporânea e algumas de suas eternas buscas por um relacionamento amoroso perfeito, a “noivinha”, imagem utilizada por Suely Rolnik em *Cartografias do Desejo* (1986). Mas a noivinha-clown já não fica mais à espera, ela parte para a luta. Ela usa as artimanhas da sedução e as últimas novidades em perversões sexuais femininas para agarrar seu escolhido (alguém do público). Caroline banca a “noivinha-que-gruda-e-cola”; para superar-se frente à frustração e partir para a luta com a “noivinha-que-gruda-e-descola”²⁰. Ao final, após conseguir o noivo e casar-se, com direito a todos os clichês de fotos de casamentos, o clown depara-se sozinho com o sapato que, a sério, nunca deveras serviu no pé do suposto “prometido”... A imagem

²⁰ Essa terminologia é utilizada por Suely Rolnik ao se referir a um protótipo do feminino vinculado a uma vida marcada pela espera passiva do ideal romântico e ao casamento. Frente às novas configurações

final, óbvia, é a mulher experimentando o sapato e, pasme, ele serve nela mesma! Fim do espetáculo.

Para o clown, melhor que qualquer interpretação é usar o engano do pé de sapato para fazer o argumento da peça. Ou você acha que tudo isso serve para algo mais do que para justificar a presença do clown em cena? Ou, melhor, ainda é financeiramente interessante deixar que o público acredite que há uma mensagem e uma crítica social?

Atribua-se minha falta de visão poética ao meu cinismo, embora eu ache, sinceramente, que os artistas têm muito a dizer, e que bom. Mas, enfim, o trabalho com imagens serve a muitas interpretações. No contexto pós-moderno, de fragmentação e coexistência do múltiplo, já não é possível afirmar qualquer coisa sobre qualquer coisa com certeza. Essa “abertura” é ao mesmo tempo empolgante e asfíxiante. Excesso de oxigênio.

Como agora operam os clowns, num contexto em que proliferam interpretações, cada qual se pretendendo mais importante, contexto no qual também já não podemos falar de avesso oculto, pois a falta de espessura toma conta do mundo de imagens e o absurdo assombra incessantemente nossa já tão bombardeada capacidade de processar estímulos? Como opera o clown no presente, onde o sujeito do ego centralizado perde-se nos estilhaços desse ego, agora fragmentado, que já não opera a divisão superfície (aparente) e profundidade (essencial)?

Será que nos encontramos tão estilhaçados que já não podemos nem mais falar de avesso? Sobre tudo isso, eu sou tentada a dizer que o avesso da cultura pós-moderna seria a simplicidade. Este trabalho como clown continua sendo, desde a Antigüidade, um estilo e um possível caminho de vida. Mas os clowns não escapam às capturas do mercado, tanto

subjetivas da contemporaneidade, essa figura sofre um abalo, que pode tomar duas direções: fixar-se à idéia

que se especializaram em atender determinadas demandas e criar empregos, como, por exemplo, em hospitais. Também criaram empresas e fundaram ONGs, adaptando sua arte ao mundo dos negócios.

Mas, mesmo que envolvido na maior gerência multinacional, quando em cena, o clown vai fazer tudo de um jeito simples e claro. E, se não há avesso universal no social, há temas que coordenam nossa moral e nossos costumes que sempre serão passíveis de serem colocados pelo avesso. Há sempre um homem respondendo de uma determinada maneira. E, quando isso ocorre, imperceptivelmente, é ao clown que cabe o papel de mostrar o avesso, até do próprio fragmento. Talvez seu trabalho hoje esteja até facilitado, embora complexificado. Sua corrupção do sujeito deve operar de forma íntima, mostrando a bobagem de muitas patologias sociais.

Se o sujeito morreu, a quem resta agradar? Andy Kaufman resolveu essa questão abusando ao máximo da proposta, já que para ele, mais importante do que fazer os outros rirem, era que ele risse dos outros. Já Mateus Nachtergaele, numa visão complementar, diz que *o ator é o abutre que limpa o coração dos homens*. Por vezes, talvez isto que se sinta como “limpeza” seja o que permite com que os atores sejam atores: a exposição de algo infecto, sujo, deplorável.

Aqui, vale dizer que, independente do conteúdo com o qual se trabalhe, a forma pela qual esse conteúdo é expresso é fundamental no trabalho do clown. Mas também a forma não é tão importante, é preciso ir além, na vida, que é um dos pedidos deste trabalho. Nem sempre ele é entendido assim. A oficina de clown pode ser apropriada de inúmeras formas,

inicial (o grude) ou assimilar a mutação como novo modo de subjetivação (o descolado).

inclusive como ferramenta para dar vigor a outras técnicas com as quais o artista já trabalhe, e isto é multiplicidade.

Atualmente, já não saberia dizer como os abutres-clown operam na limpeza do coração dos homens, pelo conteúdo ou pela forma. Talvez todos. Se o artista deve se consumir no palco diante do público, é notável que nem sempre se consegue ter um público, às vezes há que se impor a ele, mesmo que ele não tenha se programado para pagar. Em um mundo de velocidades, onde não há tempo a perder, é preciso saber cada vez mais técnicas, mesmo que, nesse ritmo, se percam algumas especificidades da tradição, especialmente nos nossos dias de *fast food*, onde existe a expectativa de que fazer uma oficina de clown irá me tornar imediatamente um clown. Pode a tradição ser revisitada de forma criativa?

A técnica está a serviço de quem a quiser aprender, mas ser clown não se restringe à técnica. Como coloca Dario Fo (1998: 34) “é preciso convencer-se que alguém só se torna clown em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa”.



Fig.11. Alberto e Carlo Colombaioni

É preciso anos para se tornar um clown, do qual você não se separa jamais, e essa parece ser a parte mais difícil do trabalho, ponto onde Jango Edwards não cansa de afirmar:

“Eu não sei com que facilidade as pessoas dizem-se clowns. Eu demorei 16 anos para dizer que era um clown. O clown não se aprende numa oficina, nem mesmo em anos fazendo espetáculos. O clown é uma maneira de viver a vida. Se você visse Carlo Colombaioni, você entenderia o que é um clown: ele tem mais de 70 anos, sofreu dois derrames, está com a parte esquerda do corpo paralisada, e ainda atua no picadeiro. Quando ele está nos lugares, há um brilho intenso em seus olhos, está sempre olhando tudo à volta, como os de uma criança, atento, procurando a próxima brincadeira”.

É esta conquista da brincadeira a única coisa que os clowns devem levar a sério. Para também depois de incorporada, poder também subverte-la, e ser um ótimo ator, e interpretar personagens com tanta convicção que ninguém jamais duvidaria. Quando ninguém mais estiver duvidando de si, lá vai o clown e diz: “mas eu duvido, sim!” Seguem dois exemplos, o primeiro já citado, mas agora acrescentado de um possível subtexto, diálogo de Jango com a platéia; o segundo, uma cena do filme *I Clown*, de Fellini:

Exemplo 1:

Jango: Vocês acreditam que eu queira mesmo escutar eu te amo?

Platéia: Sim! Acreditamos! Nós te amamos!

Jango: Então fodam-se! Porque eu não acredito que eu queira escutar isso!

Exemplo 2:

Antonnet (clown branco) está tentando ensinar o Augusto Beby a paquerar com uma moça sentada numa cadeira em cena. Beby não consegue repetir as palavras, não compreende, e Antonnet sempre repetindo: “Diga a ela que você quer morrer em seus braços”. Então Beby, revoltado, sem entender o sentido metafórico da frase, chuta a cabeça

da mulher, mostrando que era um manequim, e diz: “Porque eu iria morrer por um manequim de madeira?” Está criada a situação absurda para a platéia, pois até então o manequim estivera disfarçado de mulher de verdade e o público inteiro pensava que fosse uma mulher de fato (estava escuro, claro, mas quem diz que a mulher não está envolta em uma atmosfera de mistério?). Só que logo depois de Beby tirar a cabeça do manequim, a figura sentada na cadeira, sem cabeça, se levanta e sai atrás dele! De novo o paradoxo que leva à perplexidade, afinal, onde mesmo que eu estou?



Fig. 12. Antonet

É essa a autorização que os clowns têm, para duvidar de si. Para isso, há que aprender a poder se colocar do avesso e, assim, não se levar muito a sério: rir de si mesmo. Não falamos aqui dos aspectos terapêuticos de uma boa gargalhada, mas, só neste sentido de brincar consigo mesmo, já é a clínica: de si e do social.

CAPÍTULO 3

CLOWN, O AVESSE DE SI MESMO

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, a chave perdida, a hora gasta bestamente. A arte de perder não é nenhum mistério. (Elizabeth Bishop).

A partir deste estudo, podemos dizer que no mundo pós-moderno (onde se questiona principalmente a idéia de um sujeito centralizado, com uma consciência frontal de si), a profundidade, dantes compreendida como oposta à superfície, emerge e coloca-se aos nossos olhos. O mundo contemporâneo já não tem a mesma profundidade que tinha o mundo de Artaud, Charles Dickens ou Proust.

O avesso sempre foi relacionado com um mesmo tipo de cena oculta que estava ligada àquilo que residia na profundidade, cujo acesso se dava a partir da revelação desta cena escondida. Isto é, a revelação desse oculto/avesso poderia trazer à tona uma profundidade dantes não acessada.

Mas, no mundo de hoje, deste sujeito fragmentado e “colonizado” pelas imagens midiáticas e pela própria tecnologia, coloca-se que não há mais acesso a este tipo de profundidade simplesmente porque a fragmentação — e por isso esquizofrenia — rompe com o fio de Ariadne que conduzia o sujeito ao terreno onde ainda podia “se encontrar” com a profundidade daquilo que era tido como o “si mesmo”. Agora, se não se pode mais acessar esta profundidade, como poderemos falar do “si mesmo”, digo, deste si mesmo como esse “estabelecimento” acessado na profundidade, também vinculado ao desprendimento do “ego” sólido e à experiência da loucura?

A própria experiência da loucura, sob certo ponto de vista, pode ter sido colonizada, pois o estranhamento que é capaz de produzir é minorado, cada vez menos tido como estranho, passando a fazer parte dos domínios da medicina e da ciência psi, que operam através de classificação, tratamento e busca de cura. Então, para onde foi este espaço do estranho e do absurdo?

Sobre os loucos, era dito que habitavam a duplicidade assustadora de dois mundos, (sendo que um deles era o da experiência do descontrole), e a loucura e o absurdo estavam muito próximos da morte, pois operavam com o mesmo sentido de libertação — da língua-mãe (para Artaud), das amarras subjetivas, dos poderes. Assim, numa sociedade preocupada com o controle, não há nada estranho que tenha sido projetado este lado do “descontrole” não assimilado justamente na transformação da dêi-razão em loucura.

O clown, como figura que também faz parte do mesmo imaginário ao qual pertence o louco, sempre teve outro tipo de relação com o “avesso” através do qual lhe era atribuída a revelação. Enquanto o louco era órfão do medo, tentando desesperadamente ou libertar-se totalmente ou voltar a habitar o mundo dos “vivos” (“vivos” aqui se refere à concepção das convenções morais sociais), o clown podia lidar com o avesso que percebia em si e no mundo sem assustar-se — por tornar todo o drama em brincadeira; por não se deixar levar sobre as certezas de si mesmo, nem por sua loucura, nem por sua sanidade. O clown não acredita em nenhuma parte que mostra de si, não lhes confere nenhum poder e, assim, pode habitar tanto um espaço quanto o outro porque os reconhece como “ilusórios” ou “encenações” (que ele bem desempenha para uma platéia).

Para o louco que sofre, não há nada de bonito na sua condição. O sofrimento que não pode ser elaborado pode levar ao ressentimento e aí, sim, à morte. O clown já pertence

a uma outra categoria, a do louco-livre, aquele que positiva o absurdo e pode entender o funcionamento dos dois mundos paralelos e coabitá-los com uma atitude de posituação da vida.

O clown pode ser a própria brincadeira, no mesmo sentido que tem o brincar para a criança — como construção de um universo lúdico no qual tudo pode ser construído e desconstruído, valendo a experimentação e o puro prazer de brincar e, quem sabe, expressar com a brincadeira ativa aquilo que a linguagem ainda se mostra falha para fazê-lo.

É interessante notar que o clown não funciona como modelo de referência para os padrões sócio-culturais (embasados na lógica do “vencedor”, “bem sucedido”), tanto que “palhaço” é sinônimo pejorativo para uma pessoa tola ou idiota. O clown se aproveita do nosso sentido de moralidade séria que o leva a sério para em seguida desmanchá-la.

Então, volta-se à pergunta: o que seria o avesso hoje, protagonizado pelo clown?

No mundo das imagens rápidas e da colonização da vida, o avesso talvez já não possa ser definido em termos genéricos ou universais. O próprio sentido do avesso sofre colonização.

Tanto o eu quanto a pele sobem à superfície. E o corpo é o campo de inscrição das relações e, junto com elas, das formas de vida que são agenciadas através destas conexões. Contudo, as relações que agenciam subjetividades não se restringem apenas a corpos humanos, elas podem se dar com máquinas, com organizações sociais, com o trabalho, com a empresa, pois dizem respeito à troca de partículas “invisíveis” (da ordem da sensação), localizadas em componentes internos de nossos corpos onde, por vezes, não há ainda simbolização possível.

Então, é no modo da experimentação que encontraremos os pilares de práticas de si mesmo. Como a sociedade de consumo nos deixa órfãos de sentido, pois o discurso de que não há regras, há que descobri-las por si, deixa um furo no órfão, como um buraco um pouco temeroso demais para ser enfrentado assim, na solidão. É, então, que proliferam discursos que veiculam sentidos decodificados para os indivíduos. Órfãos de sentidos, não paramos de comprar sentidos que nos são vendidos como se fossem legitimamente nossos. Sentidos que logo se tornam obsoletos como as mercadorias de um supermercado.

O sentido que Deleuze confere à experimentação não se restringia à adesão ao que “aparece” de novidade no supermercado da vida, porém a uma experimentação consigo nestas relações. Os sentidos em mim e não eu nos sentidos. Ver onde um autor me diz a mim e não onde eu digo o autor a ele mesmo (não é mesmo impossível executar essa tarefa como a concebemos?). Criar seus métodos, sua própria linha de fuga. Isso é singularizar-se na coletividade. O eu colocado em relação. Nem maior, nem menor que o mundo. Daí a idéia do corpo em relação, para criar a si, de múltiplos sentidos.

O clown na pós-modernidade, embora se hibridize com as mutações do campo social, continua a se manter crítico e a permitir, com o sentido do clownesco, que se subvertam as nossas certezas. Por exemplo, no show do clown russo Slava, onde cada segundo cronológico constela uma infinidade de sensações que parecem ser sentidas, elaboradas e devolvidas (para o parceiro e para a platéia) num tempo mais lento, como que a fazer o público “parar no tempo” e perceber o tempo que cada gesto precisa para ser efetivado. Até que o gesto seja feito, há uma infinidade de sensações que carregam aquele silêncio e que de forma alguma são silenciosas. É a máxima do “menos é mais”, onde as ações mínimas sugerem o máximo de intensidade na relação. Quando o corpo está imanente à ação que desempenha, ele nunca é maior e nem menor do que o que está fazendo. O

mínimo de intenção no gesto é carregado, então, de significado, trazendo para aquele corpo o máximo da potência em cada ação.

Colocamos, então, aqui, que o único avesso que o clown afirma é o da superfície: a própria pele. O corpo, que, ao ser habitado no seu potencial de sensibilidade física, vai muito além do que pode o corpo da auto-imagem corporal (a única noção que o eu-identidade conhece). A decomposição do sujeito identitário (que é fechado em si) na superfície intensiva e permeável da pele orienta este sujeito para uma vivência de si permeada pelas afecções externas, onde estas são intimamente responsáveis pela composição de si (como sempre o foram, porém não tão independentes de um eu que centralizava e digeriria estas afecções).

O clown afirma a multiplicidade do corpo próprio através do desvelamento das arestas que uma auto-imagem corporal produz no processo de criação de um eu-sólido. O clown também não opera essa desconstrução através de choques fortes (de característica grandiosa e homogênea), mas inaugurando um espaço íntimo de relação com o outro que o mantém sempre protegido.

A diferença que faz o clown, e daí sua importância clínica, é que, a partir desta prática cômica de si mesmo, o clown pode agenciar novas construções subjetivas — inspiradas no ridículo de si e não em um modelo glamourizado importado das imagens midiáticas. O engraçado de tudo isso é que é só assim que o clown conquista seu lugar no palco.

Anexo

GLOSSÁRIO DE CLOWS

Nesta sessão apresentamos os clowns que, voluntária ou involuntariamente, estão citados nesta dissertação. Aqueles que foram pessoalmente entrevistados por mim apresentam um asterisco (*) ao lado do nome. Alguns dados biográficos relativos às datas de nascimento e/ou morte de alguns clowns referenciados na pesquisa estavam indisponíveis até a conclusão do texto.



ANA ELVIRA WUO* — Nasceu em Salesópolis (SP). Atriz e pesquisadora, Ana Elvira Wuo formou-se pela faculdade de Artes Cênicas da Unicamp (SP) em 1993 e fez parte do Núcleo de Pesquisas teatrais da Universidade de Campinas (LUME-Unicamp/SP) iniciou-se como clown com Luis Otávio Burnier. Desde então desenvolve um trabalho como clown para crianças hospitalizadas (a partir do qual escreveu sua dissertação de mestrado) e também ministra oficinas de iniciação ao clown (de onde prepara sua tese de doutorado).

ANDY KAUFMAN (1949- 1984) — Nasceu em New York City (EUA), e começou a atuar para a família já aos 7 anos de idade e aos 8 anos já animava festas infantis. Enquanto frequentava a Universidade, fazia shows em clubes e logo foi tido como talentoso, embora excêntrico. Teve destaque com o personagem Laika, num seriado da televisão americana. Suas aparições nos palcos eram muito controversas (como luta livre com mulheres), e o próprio artista trabalhava nos limites entre realidade e ficção, o que inclusive confundiu muito seus fãs, que não acreditavam em sua morte (Andy teve morreu de um raro tipo de câncer aos 35 anos e idade). Foi feito um filme sobre sua vida “Man on the Moon” (1999).



ÂNGELA DE CASTRO* — Clown brasileira, atuando na Inglaterra, professora, criadora do *Why Not Institute* e da oficina *A Arte da Bobagem*. É atriz há mais de 30 anos, boa parte deles dedicada à prática do clown. Trabalhou com Slava em “SnowShow” e é reconhecida internacionalmente por sua atuação, tanto como professora quanto pelo seu trabalho como clown feminino (numa área onde a maioria dos clowns é homem).

ANTONET (1852 – 1935) — Nascido na Itália, filho de uma família de clowns italianos famosa, seguiu a tradição como um clown de cara branca autoritário tradicional. De acordo com John Townsen, Antonet podia trazer o melhor de seus parceiros e ajudá-los a construir uma cena nos maiores potenciais de hilaridade. Trabalhou com **BEBY** (seu irmão e parceiro de espetáculo, que fazia o papel do Augusto) e também com Grock. Trouxe enormes contribuições para a arte do clown, elevando a entrada do clown no circo para um alto padrão de arte teatral.



Carlo Colombaioni

CARLO COLOMBAIONI — clown de tradicional família circense italiana (os Colombaioni) conhecido mundialmente por sua colaboração com Federico Fellini, pertence à estirpe de palhaços herdeiros da *commedia dell'arte*, que trocou a lona de um circo pela cena dos teatros e os platôs do cinema e televisão para poder sobreviver. Pratica um estilo tradicional se comparado a Jango Edwards ou Leo Bassi. É um dos grandes clowns contemporâneos.

CAROLINE DREAM (1962 -) Nasceu na Holanda, mas é de nacionalidade inglesa. Licenciou-se em teatro e é formada pelo British Circus School. Desde 1988 vive em Barcelona (Espanha). Em janeiro de 2001 estreou seu novo espetáculo "Dime que si", utilizado como exemplo neste trabalho.



CHACOVACHI* — nascido na Argentina, começou a trabalhar em 1982, na Plaza Del Mayo e especializou-se no teatro de rua com um clown rebelde, contestador e agressivo. Viaja pelo mundo apresentando-se em diversos países e festivais.

GROCK — O suíço Karl Adrien "**Grock**" Wettach (1880-1959) se converteu na estrela do entretenimento europeu. Seu palhaço do tipo Augusto atuou com diferentes companheiros (dentre os quais o famoso clown branco Antonet) em circos, teatros e shows de variedades durante quase 60 anos. Músico virtuoso, podia tocar 24 instrumentos e falar vários idiomas, se converteu em rei dos clowns no início do século. Durante um tempo, foi o artista mais bem pago da Europa. Sua última atuação foi aos 74 anos, no dia 30 de outubro de 1954, em Hamburgo, Alemanha.

JANGO EDWARDS* (1950 -) — nasceu em Detroit (Michigan, EEUU). Antes de ser clown, Jango trabalhou nos mais variados ofícios, quando se decidiu a ser clown. Mudou-se para a Inglaterra, onde começou a estudar o clown de forma autodidata e trabalhando nas ruas passando o chapéu. Entre sus espetáculos estão "Bust of Jango" e "Classics" JANGO EDWARDS, que é um sortido de "sketches" selecionados de entre 20 horas do melhor de Jango, elegidas segundo a ocasião, com mimo, baile, magia, canções, acrobacia, musica, comedia, proezas, cabaret, poesia, malabares e títeres.

LAURA HERTZ* (1966 -) — nasceu em Georgetown, Washington D.C. Aos 18 anos iniciou uma viagem pelo mundo e um ano depois descobriu sua paixão: a mímica. Estudou no Theater Lassaad (Bélgica) em 1986 e depois com os mestres Jacques Lecoq, Daniel Stein e Philippe Gaulier. Laura juntou a experiência que ela adquiriu no teatro do

movimento, clown e máscara neutra e combinou-os com os elementos da performance de rua para criar um mundo próprio de comédia, clown e sátira. Entre seus espetáculos estão "The Last Tangle In Paradise" (1992) e "Electric Lazy Land" (1997)

LEO BASSI (1952-) — nascido nos EUA durante uma viagem de seus pais em turnê pelo país (Leo Bassi é filho de uma tradicional família de clowns italianos); Leo Bassi é reconhecido mundialmente por suas atuações solitárias e por seus extravagantes shows teatrais. Descende de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos vindos da Itália, França e Inglaterra. De sua família herdou habilidades circenses e é extremamente hábil no malabarismo com os pés. A través dos anos tem feito estragos nas Forças Aéreas Italianas, na Defesa Civil Alemã, nos bombeiros suíços e holandeses, e já foi detido 11 vezes. Entre seus espetáculos estão: "Instintos Oculto", "Brains" y "La Vendetta". Atua assiduamente na TV italiana e de outros países.

LUIS OTÁVIO BURNIER (1956-1995) — Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da Mímica Corporal e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Após essa experiência, Burnier retornou ao Brasil com a idéia de criar um centro de pesquisa da arte de ator, que combinaria o conhecimento adquirido na Europa com elementos da cultura brasileira. Em 1985, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti estabeleceram o LUME (Núcleo de Pesquisas teatrais da Unicamp/SP).



PARLAPATÕES — Grupo de São Paulo que começou trabalhando na rua, fazendo números circenses passando o chapéu, em 1991. Depois de alguns espetáculos, tinham caminho aberto para uma pesquisa de linguagem, juntando o circo ao teatro. Desde então vem criando espetáculos e ganhando prêmios e prestígio. Hoje mantêm sua sede, com recursos próprios, para viabilizar o trabalho, tanto com espaço para ensaio, escritório de

produção e armazenagem de cenários, quanto para realização de cursos, palestras, seminários e workshops. Seu objetivo é impulsionar a pesquisa artística e a realização de turnês nacionais e internacionais, com seu repertório.

PEPE NUÑES* — nascido na Espanha, atualmente residente no Brasil, criador do espetáculo Pic Nic, também professor de clown.



TORTELL POLTRONA* (1955-) — Jaume Mateu y Bullich "Tortell Poltrona" é um homem polifacetado que está presente em muitas frentes ao mesmo tempo. Trabalhou no Circ Cric de 1978 a 1983; dirigiu festivais de palhaços na Espanha e em 1993 fundou a ONG Payasos sin Fronteras. Em 1997 criou o Centre de Recerca de las Arts del Circ (CRAC). Dramaturgicamente, o personagem de Poltrona se enquadra na tipologia do excêntrico, uma variante do palhaço Augusto caracterizada pela dignidade e a lógica surpreendente que aplica a toda e cada uma de suas ações, e pela capacidade de adaptação com a qual resolve as situações cênicas mais complexas. Tortell sustenta que o palhaço trabalha a cultura do paradoxo.



SLAVA (1950-) — Nasceu em um povoado perto de Oreo (Rússia). Aos 17 anos começou a estudar mímica e iniciou um caminho para resgatar a arte do clown. Em 1979 fundou a companhia Litsedei, com a qual levou a arte do clown do circo para as ruas e dali para os maiores teatros do mundo. Reuniu o melhor de sua produção no “SnowShow”, que ganhou o prêmio Time Out, bem como outros prêmios. SnowShow é um “trabalho em progresso”, em evolução constante, incluindo sempre novos números, inventos, inspirações e idéias

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: FGV, 1999.
- ARENDDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1995.
- BAKHTIN, Michail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAREMBLITT, Gregório. A Clínica como ela é. In: *SaúdeLoucura v.5*. São Paulo, Huitec, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- . *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. *Variações de História Cultural*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2000.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator*. Tese (Doutorado em Cultura e Semiótica) – PUC/SP, 1994.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo, 34, 1999.
- . *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo, 34, v.3, 4 e 5, 1996.
- DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- ECO, Umberto. *Viagem pela irrealidade cotidiana*. São Paulo, Nova Fronteira, 1984.
- FELLINI, Federico. Un viaggio nell'ombra. In: RENZI, Renzo. *I Clown*. Bologna, Cappelli editore, 1988.

- FISCHER, Rosa. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FRANCISCO, Deise. FONSECA, Tania. (org.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo, SENAC, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, v.1*. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- . O que é o iluminismo. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). *Dossier Foucault*. Rio de Janeiro, Taurus, 1989.
- FRAYZE-PEREIRA, João. A. Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade. *Utopia e mal-estar na cultura: pressupostos psicanalíticos*. São Paulo, Huctec, 1997.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens Pós-Modernas*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- GIACÓIA, Oswaldo. *Nietzsche Psicólogo*. Palestra. Janeiro 2002.
- GIL, José. *Uma reviravolta no pensamento de Deleuze*. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, 34, 2000.
- . *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In: SILVA, T.T (org.). *Pedagogia dos monstros*. São Paulo, ed. Autêntica, 1997.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo, 34, 1996.
- GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986.
- JAMESON, Fredrich. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo, 34, 1997.
- LAUB, Michel. O canibalismo da sátira. In: *Revista Bravo!*. São Paulo, Editora D'Avila, julho de 2002.
- LECOQ Jacques. (org.). *Le Théâtre du geste*. Paris, Bordas, 1987.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud, o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- MARTIN, Serge. *Le "fou" "Roi" des theatres*. In: Bouffonneries, Paris, 1985.
- MATURANA, Humberto. *A Ontologia da realidade*. Belo Horizonte, UFMG, 1997.
- MENDONÇA, Alexandre Ferreira de. Nietzsche e o riso: por uma "gaya scienza". In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro, Relume Dumaré, 2001.

- NASHTERGAELE, Mateus. In: *Revista Elle*. Editora Abril, setembro 2002.
- NIETZSCHE, Fredrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- . *Humano, demasiado humano*. São Paulo, Cia das letras, 2000.
- . *Para uma genealogia da moral*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo, Beca produções Culturais, 1999.
- PELBART, Peter Pál. *A Vertigem por um fio*. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo, Experimento, 1996.
- ROLNIK, Suely. *O ocaso da vítima*. Conferência. In: *Trópico. Idéias de Norte a Sul* (25/07/2002).
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. S. ed. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.
- SLAVUTZKY, Abrão. *A piada e sua relação com o inconsciente ou a psicanálise é muito séria*. In: *Correio da APPOA*. Porto Alegre. N.74, nov.1999.
- TOWSEN, John H. *Clowns*. Hawthorn, New York, 1976.
- VALVERDE, Monclar. Os limites do jogo poético. In: BIÃO, A. PEREIRA, A. CAJAÍBA, L. PITOMBO, R. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo, Ana Blume, 2000.
- WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Tese (Mestrado em Educação Física) – UNICAMP/SP, 1999.

2. PÁGINAS DA WEB

<http://andykaufman.jvlnet.com>

www.clownplanet.com

www.grupotempo.com.br

www.Jangoedwards.com

www.laurahertz.com

www.uol.com.br/parlapatões

www.unicamp.br/lume

www.webdom.com/chof/inductee99/inductee99.html

3. FILMES E VÍDEOS

I Clown (1971), Federico Fellini.

8 & ½ (1963), Federico Fellini.

Tempos Modernos (1936), Charles Chaplin.

Late Night Lunacy (s/d), vídeo de Jango Edwards

Slab of Bolony (s/d), vídeo coletânea de Slava