



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
PPGAC- Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas

“Considerações ao palhaço contemporâneo: o aqui-agora e o ser-no-mundo na análise dos solos de Ricardo Pucceti , Márcio Libar e Gardi Hutter.”



Dissertação de Mestrado
Aluno: Henrique Escobar
Orientador : José Da Costa

Banca de Avaliação:
Prof. Dr. Renato Ferracini
Prof. Dr. Tatiana Motta Lima
Prof. Dr. José Da Costa

Rio de Janeiro, xx de novembro de 2010.

Dedico este trabalho a minha família. Ao meu pai que, de algum lugar está vendo isto tudo acontecer, tenho certeza. E ao meu irmão, Luís Felipe, que foi primeiro para recebê-lo, onde quer que os dois estejam. Sinto a ausência e a presença de vocês a cada apresentação em que faço crianças, adultos e velhos rirem e chorarem de mim. Sinto mesmo. Mãe, dedico este trabalho a você, agradecendo cada dia por ser teu filho. Pelo apoio que recebo nas horas em que tenho dúvidas. Obrigado por nunca me deixar desistir de mim mesmo. Por investir tanto em mim.

Dedico ainda esta monografia a minha irmã e, em especial, a minha sobrinha Ana Flor, que me mostrou como a Primavera ainda é possível, mesmo depois de tanta dor. Um dia você vai entender o que o tio fala querida. Por fim, a minha Avó Llizzy, que me mostra do alto de sua dignidade e de seus 94 anos como a vida pode ser intensa. Obrigado vó, aprendo a cada segundo que estou a teu lado.

Agradeço a Mariana Fausto, com quem vivi amor e arte de forma tão intensa e por tantos momentos, pelos “quebras cocos” e pelo Pequeno Teatro de Retalhos, que não existe sem você. Nunca te esquecerei.

Iniciar esta dissertação sem agradecer aos mestres que me conduziram pelos caminhos do teatro seria impossível. Agradeço inicialmente aos meus primeiros mestres, e que me mostraram um caminho que me instigou por toda minha vida artística. Agradeço aos atores do grupo Lume de Campinas, em especial ao Carlos Simioni, pois foi quem primeiro me mostrou o fantasma, como caminhar e levá-lo. Agradeço ao Renato Ferracini, que com sua instigação e generosidade me fez pensar os paradoxos e *linhas-de-fuga*, instigando-me a esta pesquisa teórica e prática. Ao Ricardo Puccetti, com quem pude trocar artisticamente em várias vivências, aprendendo que vida e arte podem ser tanto sutis quanto grotescas. Seu silêncio e mistério instigam a todos que contigo trabalham. Agradeço a Raquel Scotti Hirson, por sua generosidade em me indicar os possíveis encontros e desequilíbrios de um

trabalho de observação do outro, observação minuciosa da vida, do detalhe, contidos num *tiozinho* de Barão Geraldo ou em fotos de nuvens e estrelas. Agradeço ao Luís Otavio Burnier por seus escritos e por tudo que nos deixou. Obrigado, mesmo sem tê-lo conhecido pessoalmente.

Também aos mestres de teatro de bonecos, em especial a uma pessoa que mudou minha maneira de ver a vida. Esta pessoa é Magda Modesto, a quem devo ter aprendido que idade não é documento para a criatividade e para uma mente lúcida com um pensamento crítico sobre teatro.

Devo, e muito, aos meus mestres de palhaçaria. A todos eles, mas a alguns de modo mais especial. Obrigado Sue Morrison pela oportunidade de ter aprendido a rir e a chorar, a ser criança e adulto, a ver os diferentes Henriques que compõem meu arco-íris. Obrigado a Léis Colombaioni, que mostrou-me a filosofia da tradição da *palhaçaria clássica*. Pela chance de, mesmo sem ter conhecido seu pai Nani Colombaioni, ter-me feito sentir a força da tradição cômica. Agradeço a Jango Edwards, que me mostrou como a inconsequência pode dialogar com a sutileza e o amor. Ao Chaco Vachi, que me mostrou a rua. Que me ensinou algumas malícias para passar um chapéu. Que mostra a cada espetáculo a fina maneira de transitar entre a partitura e o improvisado. Agradeço a Enfermaria do Riso e a Ana Achacar, que me deu a chance de conhecer o ambiente hospitalar e realizar por cinco anos este sonho que era atuar neste espaço, de forma não-voluntária e com a linguagem do palhaço. Agradeço a você Ana, por nossas viagens à Tunísia, à Rússia, e para Paris, onde pudemos ver nosso trabalho ser reconhecido internacionalmente. Agradeço aos Doutores da Alegria de São Paulo pela chance de ter continuado este trabalho após me formar e ao Plateias Hospitalares. Agradeço muito especialmente ao Marcio Libar. É *pacero* você foi um dos caras que mais me motivou. Agradeço aos momentos de intensa comoção na *Nobre Arte* e pelos almoços onde sentávamos para comer e ficávamos por horas em tantos trabalhos. Obrigado por ter permitido o encontro de minha vontade de aprender com a sua vontade de ensinar. Agradeço a Gardi Hutter, pelas conversas sobre sua maneira de ver o palhaço, por me mostrar uma qualidade artística que

nunca tinha visto antes. Obrigado por sua humildade e por seus conselhos nesta arte.

Agradeço aos professores da UNIRIO, em especial a Tatiana Motta Lima, que sempre foi uma *feiticeira*, que me mostrava o *invisível* numa linguagem sempre poética e encantadora. A Tati que sempre me induz a ver o teatro por ângulos relativos, poéticos, filosóficos, que diz sempre algo que me desconserta e acrescenta ao mesmo tempo. Agradeço de forma muito, muito, muito especial ao professor José Dacosta, que me orientou nesta pesquisa. Dacosta, você me recebeu quando eu estava em frangalhos e me fez acreditar em mim, me colocou para dar aula, pra expor minha pesquisa, a juntar tudo com um pensamento distanciado e a dialogar com a arte. Sinto que só podia ter sido com você a realização de todo este processo. Por isso insisti tanto para que aceitasse minha pesquisa, mesmo ela sendo, em vários momentos, muito pouco convergente com a sua. Encontramos-nos e seguimos escrevendo a quatro mãos todo este trabalho. Obrigado por ter-me instigado a ver o palhaço e minhas influencias de um lugar mais distanciado.

Agradeço de forma muito especial aos palhaços com quem pude aprender por tantos anos o ofício do hospital. Aos meus amigos Lindomar, Charlotte, Catarina, Matilde, Tubias, Neca de Pitibirinba, Maricota, Batatinha, Cassandra, Marieta, Custódio, e tantos outros. Agradeço aos meus amigos de trabalho neste momento de tantas transformações. Agradeço ao Lucas Castello Branco por sua entrega verdadeira ao ofício do palhaço e que me orgulha de ver seus passos cada vez mais potentes. Lucas tu é um palhaço que dá gosto de ver. É bonito como você trata de forma tão bela e rígida este trabalho. Agradeço a uma pessoa de forma muito especial. A uma pessoa que me fez sonhar...sonhar...sonhar ...e ver novos girassóis. Agradeço a Clarisse Monteiro, que se deixou ingressar, tão intensamente, num processo artístico em que ninguém sabia o que ia dar. Você acreditou que tinha coisa boa para acontecer, coisa boa que acontece a cada noite quando nos encontrávamos na sala 200 para pesquisar e criar artisticamente. Cara... Você me fez sonhar de verdade. Muito obrigado por simplesmente existir e

me deixar olhar em seus olhos e aprender com suas crianças e com suas bailarinas. Te adoro de paixão.

Obrigado aos mestres que não conheci pessoalmente, aos filósofos e aos pedagogos teatrais que trouxeram escritos que me motivam a viver e a estudar arte. Obrigado Foucault, obrigado Deleuze, obrigado Agamben, obrigado Grotowski, obrigado Stanislavsky, obrigado Eugenio Barba, obrigado Artaud, obrigado Le Coq.

Agradeço ao pessoal da secretaria, a Da Guia e seu sorriso que me mostra toda sua alma e gentileza.

Agradeço a Mariana Fausto, com quem vivi amor e arte de forma tão intensa e por tantos momentos, pelos “quebras cocos” e pelo Pequeno Teatro de Retalhos, que não existe sem você. Nunca te esquecerei.

Agradeço a estes e a muitos outros, pela oportunidade de ter conjuntamente escrito cada palavra desta dissertação, pelas influências, pelas possibilidades de duvidar de minhas certezas muito rígidas, por terem rido de mim mesmo inúmeras vezes, por me inspirarem e me entusiasmarem neste turbilhão de encontros que é o universo do palhaço.

RESUMO

Este trabalho visa uma investigação sobre a linguagem do palhaço contemporâneo, refletindo os estreitos limites entre arte contemporânea e vida cotidiana. Valendo-se do estudo de caso de três diferentes artistas que sofreram influência de um mesmo palhaço, propõe-se a perceber diferenças e semelhanças na maneira como eles, *Márcio Libar, Ricardo Puccetti e Gardi Hutter*, desenvolvem seus trabalhos. Analisa-se a criação corpo cômico e de suas distintas formações, tendo por base o exercício do picadeiro, desenvolvido inicialmente por Jacques Lecoq, em diferentes oficinas.

Tomando como referência a discussão sobre o riso e as maneiras de conceber diferentes tipos de riso, a presente pesquisa aprofunda a discussão sobre o *riso inclusivo*, correlacionado a uma *potência de vida*. A análise funda-se em base teórica composta pelos estudos de Vladimir Propp, Georges Minois, e Spinoza.

Identificam-se diferentes maneiras de conceber o corpo cômico, e como oficinas distintas dedicam-se em suas técnicas a criação deste corpo cômico. Em demonstração experimental o trabalho ainda analisa o corpo cômico em três espetáculos.

Desenvolvem-se também relações com a partitura em diferentes espetáculos, demonstrando-se como esta partitura se apresenta mais ou menos aberta, dependendo do tipo de estratégia que cada artista traça para desenvolver seu espetáculo. Por fim relaciona-se esta maneira mais ou menos aberta ao acaso e ao aqui-agora das partituras com o conceito de dispositivo de poder, desenvolvido por Foucault e que foi analisado segundo as leituras de Giorgio Agamben e de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: palhaço- riso- corpo cômico- partitura- dispositivo- devir – memórias.

SÚMARIO

CAPÍTULO I – ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA LÓGICA CÔMICA E DE SEUS MÚLTIPLOS EFEITOS	12
1.1. MARCOS REFERENCIAIS	12
1.1.1. Primeira Referência	12
1.1.2. Segunda Referência	13
1.1.3. Terceira Referência	13
1.2. PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE A ESTRUTURAÇÃO DA LÓGICA CÔMICA E SEUS RESULTADOS	13
1.3. O PALHAÇO E A CONSTRUÇÃO DA LÓGICA CÔMICA	15
1.4. O RISO QUE POTENCIALIZA: A FUNÇÃO SOCIAL	20
1.5. A PARÓDIA, O PALHAÇO E O SER-NO-MUNDO	28
CAPÍTULO II - O ATUANTE E A LINGUAGEM DA PALHAÇARIA	34
2.1. FORMAÇÃO DO ATUANTE QUE TRABALHA A LINGUAGEM DO PALHAÇO	34
2.2. O CAMINHO INICIAL	38
2.3. O EXERCÍCIO DO PICADEIRO	39
2.4. AS DIFERENTES OFICINAS DE INICIAÇÃO E AS DISTINTAS ABORDAGENS DE UM MESMO EXERCÍCIO	39
2.5. O SURGIMENTO DO PALHAÇO: INICIAÇÃO? BATIZADO? NASCIMENTO?	48
2.6. O CORPO CÔMICO NOS ESPETÁCULOS	49
2.6.1. A referência de Ricardo PUCCETTI em <i>La Scarpetta</i> :	49
2.6.2. A referência de Gardi HUTTER em <i>Jeanne D'Arppo</i> .	53
2.6.3. A referência de Marcio LIBAR em <i>O Pregoeiro</i> .	55
2.7. O CORPO CÔMICO COMO UM NÓ ENTRE FISILOGIAS, FLUXOS, PODERES E MEMÓRIAS	56
2.8. CORPO COMO RELAÇÃO DE AFETOS.	58
CAPÍTULO III – A RESIGNIFICAÇÃO DO ESTÁTICO PELA RELEITURA SUBJETIVA CONTÍNUA	60
3.1. ANÁLISE DAS PARTITURAS NOS ESPETÁCULOS	60
3.2. PALHAÇO, ARTE E VIDA: O AQUI-AGORA E O SER-NO-MUNDO	74

CONCLUSÃO	75
BIBLIOGRAFIA	77

INTRODUÇÃO

“Não há nada que um humor inteligente não possa resolver com uma gargalhada.

Nem mesmo o Nada.”

(Armand Petitjean)

Captada para um outro tipo de teatro, onde se pesquisa o corpo e as possibilidades de afecção do atuante, construção de relações e possibilidades de encontros, a presente pesquisa adota direção específica: o palhaço.

Uma certa dose de mistério, a misturar sonho e realidade, também contida no universo da máscara – algo que esconde para revelar – instigou o presente trabalho a investigar cada vez mais a máscara numa estreita relação com o teatro. Daí a aproximação com a linguagem do palhaço ou *clown*. Palhaço como brincante. Como aquele que é capaz de transformar suas perdas em novas possibilidades de encarar o mundo.

Demonstra-se então que o *clown*, em sua maneira de olhar a vida, prima pela relatividade das coisas. Provoca outra organização em prol da vida e da constante transformação, mostrando como nada é fixo. Brinca com tudo: masculino/feminino, agressividade/carinho, riso/choro, tristeza/alegria, com a pena.

A intenção final não é a de catalogar verdades ou *receitas* do cômico. Ao revés, procurou a presente pesquisa, em seus capítulos, levantar e relacionar uma série de princípios técnicos que se repetem em diferentes trabalhos, em diferentes espaços e diferentes tipos de plateia.

Em razão dos objetivos a pesquisa acabou impondo uma dinâmica específica de desenvolvimento desta dissertação. Primeiramente define-se o que se denominou de *riso que potencializa*. Um riso que nesta pesquisa relaciona-se com um aspecto solidário e também político. Neste ponto, o referido riso mostra-se viável por atuantes que constroem seus trabalhos

explorando seus próprios ridículos, suas próprias perdas, amarguras, ilusões, dores, abrindo uma certa permissividade, para que mais tarde, exponham coisas mais delicadas, como, por exemplo, reflexões sobre a sociedade onde nós, como espectadores, estamos incluídos.

O interesse em demonstrar tal comportamento e a lógica do palhaço fez com que se procurasse conhecer, cada vez mais, artistas que tendiam para este tipo de trabalho, do riso fundado num tipo de solidariedade, no desejo de união e no desfazimento de certas amarras egóicas da sociedade.

O desenrolar do tema se inclina a mostrar então este riso que parte da fragilidade do próprio ator em três diferentes peças de palhaços, que são *La Scarpetta* de Ricardo Puccetti, *O Pregoeiro* de Marcio Libar e *Jeanne D'Arppo* de Gardi Hutter. A escolha destes três espetáculos se deu, principalmente, por terem todos forte influência de Nani Colombaioni, e ao mesmo tempo, por possuírem abordagens dramatúrgicas e temporalidades espetaculares bem distintas, assim como diferentes tipos de aberturas ao jogo direto com a plateia. Os três atores escolhidos são responsáveis diretos por grande parte da difusão que o *clown* teve nas duas últimas décadas no Brasil, além de serem artistas com quem tivemos a oportunidade de estudar, encontrar e trocar informações em inúmeras ocasiões.

Ao abordar momentos específicos em que este riso acontece nas três peças, também tornaram-se interessantes as distintas maneiras de compor a figura cômica e as técnicas de tal construção, sobretudo algumas oficinas experimentadas durante nossa formação como palhaço, anterior ao desenvolvimento deste trabalho.

A idéia é permitir a percepção dos diferentes modos aplicados pelos pedagogos palhaços para desenvolver esta figura cômica, ressaltando que o palhaço não como quem faz rir através de uma crítica distanciada em relação ao outro, mas, ao contrário, por uma crítica que parte de si mesmo.

Para oferecer fundamento à presente dissertação, valemo-nos do trabalho de pesquisadores específicos, dentre eles Bolognesi, Burnier e Jacques Le Coq.

Ao problematizar a questão da técnica, detivemo-nos principalmente numa etapa da formação chamada de *iniciação* ou *batizado*, no intuito de perceber as distintas maneiras que os pedagogos acionavam para afetar o palhaço iniciante. Esta etapa é caracterizada, num primeiro momento, por uma busca de aspectos singulares do corpo cômico, característica mais presente no teatro do que no circo.

A abordagem de determinados pedagogos permite perceber distintas maneiras de criar o corpo cômico e o palhaço.

Assim, é possível encarar o fenômeno do riso sob um aspecto bem específico que é a maneira como o imprevisto afeta a dinâmica dos espetáculos e como se trabalha o rir de si mesmo. Daí os confrontos entre as dimensões da performance cênica, a estrutura e a espontaneidade, e as temporalidades que cortam as apresentações. O *clown* só existe com e sob o olhar dos outros e as reações do público precisam ser levadas em conta em algum nível. Brinca com o público, necessita de seu olhar, de sua cumplicidade, para que o jogo aconteça. O jogo não se joga só. O jogo e a brincadeira são elementos fundamentais na arte *clownesca*.

Demonstra-se que, se por um lado algumas partituras de *clown* são minuciosamente construídas e detalhadas que parecem prender o atuante, outras partituras são abertas, parecendo deixar o atuante sem chão e com a impressão de um espetáculo muito improvisado.

A pesquisa nos três espetáculos aqui analisados proporciona reflexões sobre distintas maneiras de lidar com as figuras cômicas, além de possibilitar traçar observações sobre marcações, aberturas, partitura e rigidez em espetáculos que inserem o improvisado como uma de suas principais características.

Por fim, analisa-se a interatividade na obra de arte dialogando-se com características específicas da linguagem do palhaço, num eixo que se relaciona, por um lado, com uma tradição de vários séculos, por outro com a arte contemporânea e seus os limites tênues com a vida. Tudo isto, ressalte-se, sob a tentativa sincera de escapar de um discurso meramente analítico-teórico-crítico, para um discurso auto-reflexivo-participativo.

CAPÍTULO I - ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA LÓGICA CÔMICA E DE SEUS MÚLTIPLOS EFEITOS.

1.1. MARCOS REFERENCIAIS.

1.1.1. Primeira referência.

Na peça *O Pregoeiro*, o palhaço *Cuti-Cuti* – representado pelo ator Marcio LIBAR – senta-se em um banquinho que, devidamente preparado ou *trucado* (linguagem mais popular), pula e o faz cair no chão. Explosão de risos. O palhaço levanta, pega o banquinho, e enfiando a perna sem querer entre as hastes, briga com ele para se desprender. Como resultado da movimentação, aperta os bagos.

O mais simples a fazer, neste caso, seria colocar o banquinho no chão e tirar a perna. Porém, esta não é a lógica do palhaço. A inversão, ou quebra cômica, o induz a fazer justamente o contrário: ela torna o que é fácil, difícil, e o que é difícil, algo de fácil realização. *Cuti-Cuti*, portanto, vai passando o banquinho pelas pernas e por todo o corpo. Na altura de sua barriga, contudo, o banquinho entala. Neste momento o palhaço tenta de muitas maneiras fazer o banquinho desentalar, mas este se prende mais e mais. Sem desespero, o palhaço olha para o banquinho, olha para a plateia, e brinca como se estivesse com um bambolê, o que causa muitos risos. Com um pouco mais de tempo, ele acaba se livrando do banquinho da maneira mais inesperada, passando-o por todo o seu corpo e o retirando por cima da cabeça.

1.1.2. Segunda referência.

Em *La Scarpetta*, o palhaço *Teotônio* – este representado pelo ator Ricardo PUCETTI – se prepara para realizar seu trabalho de magia, equilibrismo e animação de bonecos. Para tal ele

conta com uma barraquinha vermelha, onde estão todos seus materiais para o show. Ao tentar abrir uma faixa dizendo *La Scarpetta, Spetacolo artistico*, contudo, sua barraca começa a se desmontar. Uma a uma as várias ferragens que a mantêm de pé vão se separando e caindo no chão. A barraquinha vai se desmontando e os ferros vão caindo. Teotônio pega um dos ferros que estão caídos no chão e o coloca novamente no lugar, mas a barraca continua caindo. Ele pega o último ferro que caiu no chão e olha sem graça para a plateia, que a esta hora está a gargalhar pela maneira como nada está dando certo. O palhaço então pega a barra de ferro, olha novamente para a plateia e começa a brincar com a barra, como se fosse um cavalo-de-pau de criança. Dá duas voltinhas, trotando no *cavalinho*, causando mais risos, e então volta a tentar continuar o seu show.

1.1.3. Terceira referência.

Gardi HUTTER tenta colocar suas roupas num varal. Como é baixinha, não consegue alcançá-lo. Com uma meia, no entanto, ela consegue pegar a corda do varal e puxá-la para si. A palhaça então coloca várias peças de roupa para secar, tentando segurar a corda com o queixo, pela quantidade de roupas que a impede de fazer isto com as mãos. Ao prender a corda com o queixo, percebe que isto a enforca. Prende a corda, então, com a sola do pé. Fica numa situação ridícula. Olha então para a plateia, dividindo com todos o seu problema, para em seguida, em meio ao constrangimento, andar sobre a corda como se fosse uma equilibrista na corda bamba de circo, causando risos novamente.

1.2. PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE A ESTRUTURAÇÃO DA LÓGICA CÔMICA E SEUS RESULTADOS.

Nas três sequências citadas é possível identificar exemplos claros de situações em que uma nova maneira de encarar um problema se instaura.

Na vida cotidiana, ao percebermos que temos um problema, temos o costume de nos desesperarmos, o que quase sempre faz com que sintamos raiva, fiquemos aflitos e percamos o controle. Tais atitudes, no fundo, apenas nos dificultam no sentido de encontrar uma possível solução.

Ao observar as três cenas de referência, o que se percebe é que a lógica do palhaço propõe novas possibilidades de encarar os problemas. Sua atitude e seu agir nos fazem perceber que o erro e a perda são inerentes ao fato de estarmos vivos. Para o palhaço, perdedor em potencial e assumido, um problema é uma nova chance de chegar a outros comportamentos: é a possibilidade de jogar e transformar.

Marcio LIBAR¹ com o banquinho, Ricardo PUCETTI² com sua estrutura cênica que não se mantinha de pé, Gardi HUTTER com o varal. Nos três casos, percebem-se formas singulares, diferenciadas de encarar os problemas, nas quais a criatividade e certo distanciamento trazem a solução ou a transformação do problema, que, no caso do palhaço, pode torna-se outro problema a ser visto novamente pela ótica da lógica cômica. Eis o pensar motriz da referida dramaturgia.

Temos então duas instâncias de comunicação. De um lado uma relação com a verdade, com a seriedade e a com a objetividade, relação esta que possibilita ao público identificar as circunstâncias segundo a lógica comum, instaurando a percepção aflitiva do problema. De outro lado, temos a postura distanciada dos palhaços, produtora da atitude criativa propiciada pela outra maneira de perceber a realidade. As atitudes inovadoras afrouxam certezas e perspectivas rígidas construídas *a priori*, em geral potencializadoras de um ponto de vista negativo.

Lógica das outras possibilidades ou demonstração dos benefícios da falta de lógica? Sendo a lógica definida como o modo como se deveria pensar para não errar, utilizando-se assim a razão, talvez seja através da ruptura com a lógica tradicional que venha uma das possibilidades de resistência que o palhaço nos sugere. Através de sua abertura singularizada a outras possibilidades de ver as mesmas coisas, e de rir de seu problema, podemos aprender a nos deslocarmos do senso comum em direção a linhas-de-fuga, a subjetividades alternativas. Talvez, além de aprender a ver o mundo por outros ângulos, o palhaço e o riso ainda possam

¹Começou no teatro de rua, apresentado-se com o Teatro do Anônimo. Também integrou a Cia. do Público, com Julio Adrião e Sérgio Machado. Há anos dedica-se à palhaçaria. Criou o palhaço Cuti-Cuti, com o qual ganhou prêmios internacionais. Atualmente mistura técnicas de circo, improvisação e *stand up comedy* no espetáculo “O Pregoeiro”. Além disso, ministra diversos cursos de comicidade, entre eles “A Nobre Arte do Palhaço”, dirigido a atores e não-atores.

² Ator, clown, pesquisador, orientador e diretor. Juntamente com Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni foi um dos criadores do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Universidade de Campinas, Brasil). Foi o responsável pelo desenvolvimento da Pesquisa "Antropologia Teatral e Cultura Brasileira": que visa uma sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação e técnica de clown sob orientação de Luís Otávio Burnier. Também é o responsável pelo desenvolvimento de pesquisa no campo da "Dança Pessoal".

potencializar ativamente quem participa do momento cômico. É sobre isso que passamos a refletir de forma mais aprofundada.

1.3. O PALHAÇO E A CONSTRUÇÃO DA LÓGICA CÔMICA.

“Não importa. Tento outra vez. Falho de novo... Falho melhor!”

(Samuel Beckett)

O riso tem ligação íntima com a lógica estabelecida entre as partes que se comunicam. Segundo os estudos sobre o riso de KANT, “ele se dá com a quebra da lógica que vinha sendo construída” (Kant *apud* Propp, 1992, p.15). No momento que a lógica é quebrada, o pensamento não mais a acompanha. Assim, ele se vê perdido. Fica num certo *momento de indeterminação* referente às causalidades anteriores. Então, reagimos com o riso. Quando percebemos a alternância da lógica, algo nos surpreende de forma inusitada e rimos das peculiaridades reveladoras do novo ponto de vista.

Márcio LIBAR descreve em seu livro “*A Nobre Arte do Palhaço*” a importância que Nani COLOMBAIONI dava à lógica cômica:

Nani dizia insistentemente: o gesto cômico é igual ao da vida, mas a lógica é sempre ao contrário da vida. [...] Se você vai pular um muro ou montar um cavalo, deve fazer o público acreditar que é muito fácil. Mas se quiser pular sobre um chapéu, deve fazer o público acreditar que é muito difícil. A lógica é sempre ao contrário da vida, mas o público deve acreditar que o problema é de verdade. (Libar, 2008, p. 135)

O riso é uma mensagem enviada à outra pessoa, revelando abertura para trocar experiências, para se relacionar. Funcionará dependendo de níveis de sensibilidade entre quem se comunica. “Uma das principais dificuldades em se fazer rir, mesmo sabendo suas causas, é que o nexos, o sentido entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório, nem natural. Lá onde um ri o outro não ri.” (Propp, 1992, p. 21).

Rir, achar algo engraçado, é um processo complexo, que requer várias etapas do pensamento. Por isso é comum só entendermos certas piadas muito tempo depois, quando alguém nos explica a lógica que não foi captada num primeiro instante. Rimos muitas vezes por dia, em

diversas situações, mas raramente controlamos conscientemente nosso riso. Ele surge tanto em momentos de felicidade, prazer ou brincadeira, quanto para atenuar tensões, hostilidades, agressões. Muitos são os caminhos que se percorrem e que se encontram em diferentes gêneros de comédia. Tanto o palhaço do circo, quanto o *clown* de teatro e os *comediantes de cara limpa* possuem técnicas de comédia que se baseiam em princípios comuns. Comediantes que usam o texto e a ação vocal ou comediantes que trabalham apenas com ações físicas, sem o uso da voz, possuem um eixo de convergência de seus trabalhos, verificado nos princípios que norteiam o riso.

Brincar com o problema exige que o palhaço se distancie dele, e crie uma nova possibilidade de reagir. Há uma quebra da lógica, da causalidade esperada perante uma dor, uma fraqueza, uma perda.

Em livros e manuais de *stand up comedy* é possível encontrar um interessante sistema de construção que se dá sobre a estrutura de *set up - punchline*, que se traduz para o português por *levantada e cortada*, ou ainda *preparação e desfecho*. Para que se revele uma lógica ao contrário da vida, é preciso que o início da comunicação se instaure com uma lógica esperada, compreensível pela plateia. Este é o papel do que aqui denominar-se-á como preparação. A preparação é o que conduz a lógica da plateia num primeiro instante, de forma que a comunicação se instaure. É a parte da cena que contém a informação que introduz o tema, o assunto envolvido. Frequentemente consiste de um fato ou de uma opinião. É a parte objetiva ou a *levantada*. Pode ser curta nas atuações que busquem o riso de forma rápida e intensa, como no *stand-up comedy*. Assim é possível várias pequenas preparações e desfechos.

Na medida em que busque aspectos mais lúdicos, como nos esquetes de palhaço, com alto grau de poesia e metáfora, a preparação pode ser longa, com um desfecho muito impactante. O desfecho é um exagero, uma quebra, ou uma mudança de direção da lógica da preparação. É a *cortada*. O desfecho se dá quando a audiência ri. A quebra acarreta em que a vontade do homem deixe de acontecer por causa de algo externo, da natureza.

Nem toda frustração porém é cômica. Grandes fracassos, nas tentativas heroicas, não são cômicos. A obesidade como doença, por exemplo, não nos faz rir; mas quando um banquinho fica preso na “barriguiinha” protuberante que o palhaço *Cuti-Cuti* tenta esconder, isto sim pode provocar o riso. O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta

repentinamente nas palavras, ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente.

A preparação estabelece a comunicação direta baseando-se na realidade coletiva, enquanto que o desfecho comunica uma visão particular do mundo, um ponto de vista distinto, singular, diferenciado. O palhaço vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Este tipo de estrutura *Preparação/Desfecho* está diretamente relacionada com a estrutura de *Branco e Augusto* existente nos trabalhos de palhaço, tanto no circo, como no teatro, na rua, em hospitais, etc.

O clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos [...]. O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática [...]. O termo Augusto tem sua raiz na língua alemã [...]. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. (Bolognesi, 2003, pp. 73-74).

O palhaço Branco sempre está relacionado com a experiência, com a perda, com as certezas. O Augusto seria o bêbado, a brincadeira, uma maneira de fuga da realidade objetiva.

O palhaço Branco, no vocabulário dos Doutores da Alegria, é o palhaço articulado, impostado, com uma retórica fluente, o mandante. Já o Augusto é o parvo, o ingênuo da história, que executa o que o outro planeja, mas a partir de um raciocínio muito particular, é o que subverte, o que habita o erro ou é habitado por ele. (Sayad, 2005, p. 28).

Muitas vezes a preparação pode parecer a parte sem graça do esquete cômico. Isto faz com que muitos palhaços, principalmente ao atuarem em duplas, prefiram adotar as características cômicas do palhaço Augusto, o mais fraco, o ingênuo, com quem a plateia se identifica mais. A visão, contudo, é equivocada já que tanto os palhaços Brancos devem ter características que os tornem ridículos, quanto os Augustos não podem perder a lógica cômica minuciosamente preparada. Para que aconteça o desfecho, bem como o riso, o Augusto necessita do Branco fazendo sua preparação.

Uma preparação bem feita seduz a plateia a prestar atenção no que está acontecendo na cena antes do riso. É necessário desenvolver uma lógica, *uma matemática*. Toda ação elaborada tem que ser justificada, para que não atrapalhe o entendimento concatenado dos espectadores. Para construir o desfecho, é necessário que o atuante tenha a inteligência cômica. Ele deve imaginar quais poderiam ser as possíveis respostas ou expectativas mais comuns, para assim, em

seguida, poder pensar em quais poderiam ser os novos caminhos possíveis para que aquela lógica pudesse se transformar. Sobre a maneira de criar as ações do desfecho, Marcio LIBAR fala da rigidez de Nani COLOMBAIONI:

Era um rigor absurdo, exigente com as ideias e a precisão de sua execução. Sempre que durante a improvisação surgia uma nova ideia, ele nos interrompia dizendo: - Isso qualquer um faria. Então vá além, sofisticue a ação, tente uma solução que ninguém pensaria em fazer. (Libar, 2008, p. 135).

É necessário então saber construir esta previsibilidade para que surja o efeito do riso, isto é, o “fracasso repentino de uma intensa expectativa” (Propp, 1992, p. 34). Segundo KANT, tudo que proporciona uma sonora risada deve “ser algo contrário à razão”. (*Ibidem*, p. 39).

Segundo Nani COLOMBAIONI:

É preciso pensar em cena. Na comédia física, o público ri do que o palhaço pensa. Ri sempre que consegue acompanhar seu raciocínio e que percebe como o palhaço entende que deveria solucionar o problema em que se meteu. É isso que faz o espectador dizer: “Nossa Genial!” (Colombaioni *apud* Libar, 2008, p. 135).

Esta polaridade preparação/Branco – desfecho/Augusto é, portanto, fundamental dentro da realidade cômica. Ela está sempre presente, em espetáculos com um, dois, três ou quantos forem os atuantes em cena. Mesmo em duplas “nem sempre os cômicos mantém essa relação por todo o espetáculo” (Bolognesi, 2003, p. 58). Isto é, existe uma alternância em quem está sendo responsável pela polaridade do Branco e quem mantém a dinâmica da polaridade do Augusto. Um exemplo desta alternância de polaridade é explicitado na descrição, feita por Alice Viveiros de CASTRO³, da relação da dupla *Jasmim e Tanguito* – respectivamente Lili CURCIO e Abel

³ “Alice Viveiros de Castro é atriz, diretora de teatro e especialista em circo. Já foi vedete (sempre será revisteira), fez teatro infantil (Prêmio Mambembe 1982), foi humorista de televisão, ativista sindical, estudiosa das políticas públicas para a cultura e por muitos anos esteve funcionária da Fundacen e da Funarte onde tentou muito (e conseguiu muito pouco) desenvolver os projetos em que acreditava. Apaixonou-se pelo circo há muitos anos e nunca mais deixou de estar às voltas com o picadeiro. Pesquisa, estuda, promove e divulga o circo brasileiro. Em 1998 fez a pesquisa, seleção e legendas das fotos para o livro *O Circo Brasileiro* de Antonio Torres. Jurada no Festival de Acrobacia de Wuqiao, na China; coordenou a equipe medalha de bronze no Festival de Circo de Paris, e desde 1997 coordena as audições do *Cirque du Soleil* no Brasil. Acompanha e participa dos projetos de *Circo Social* - foi consultora do projeto *Se Essa Rua Fosse Minha* e dirigiu e escreveu o espetáculo *Circo Etéreo* da Trupe de Circo do projeto *AfroReggae*. Recentemente escreveu o 1º Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo, publicado pela RioArte, Prefeitura do Rio de Janeiro”. (Site de Família Bastos editora).

SAAVEDRA, ambos do grupo Seres de Luz⁴, de Campinas. “Temos pena daquela mulherzinha, coisa pequena e frágil e, ao mesmo tempo, ficamos na dúvida se não é ela quem domina aquele magrão comprido, aut centrado, egoísta e metido a forte. Quem é o dependente naquela relação?” (Castro, 2005, p. 224).

Em espetáculos solos frequentemente se trabalha com o uso de muitos objetos cênicos. Estes objetos realizam a polaridade com o atuante. É importante que o atuante “dê vida” ao objeto, expondo suas dinâmicas, formas, volumes. Da inércia ele passa a exercer poder sobre o palhaço. Ao ficar preso num banco por conta de sua “barriguinha” e ao mesmo tempo transformar o banco apertado em um bambolê, *Cuti Cuti* faz graça com o seu problema. Ele constrói nesta cena (ou *gag*) a polaridade com o objeto. O objeto poderia ser considerado o “Branco”. Ao criar uma lógica outra, *Cuti Cuti* se torna o Augusto na relação. O inofensivo banquinho afeta e ganha poder na relação com o palhaço. Isso gera o riso.

A mesma relação de polaridade está presente quando o palhaço *Teotônio* tenta montar sua estrutura cênica, mas ela se desmonta e cai no chão. O ferro que caiu poderia ser considerado um fato grave. Uma perda. Porém, o palhaço subverte a lógica causal esperada e transforma o erro numa possibilidade outra. Uma possibilidade de brincadeira, de jogo. Idem para o caso de Gardi HUTTER com o varal.

Cada preparação é acompanhada de pelo menos um desfecho. Um desfecho surpreendente que force a plateia a ter uma reação. A preparação permite ao público rir do desfecho, pois cria uma expectativa de causalidade que será rompida. Após o desfecho, surge uma *nova busca*. Ela é efetuada pelo cérebro na busca por uma nova lógica frente à curva brusca que sofreu. É o momento onde o riso acontece ou não. Uma das maneiras como estes artistas criam contrastes entre a preparação e o desfecho é tendo uma intenção radicalmente diferente entre a preparação e o desfecho, e com a transformação se dando de forma clara e coerente. A preparação é a parte lógica, informativa e o desfecho é uma mudança inesperada ou um exagero extremo.

⁴ O grupo Seres de Luz Teatro, integrado pelos argentinos Lily Curcio e Abel Saavedra, foi fundado em 1994, no Brasil. Lily é antropóloga, titeriteira e clown, Abel, titeriteiro e clown; os dois começaram estudando e trabalhando em Buenos Aires, Argentina, no grupo de dança-teatro "Umbral", e no grupo de teatro de bonecos "Del Fonógrafo". Instalados em Búzios - RJ, em 1994, criam o grupo Seres de Luz Teatro com o objetivo de investigar a linguagem do títere e as suas infinitas possibilidades. Em 1996, o contato com LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP foi marcante. Selecionados para fazer o "Retiro de Clown", descobrem um universo apaixonante, que se converterá mais tarde, em uma nova linha de investigação do grupo. Eles percebem que os mundos do clown e do títere são muito parecidos; para conseguirem desenvolver esse tema mudam-se para Barão Geraldo - Campinas, SP. (Site do grupo Seres de Luz).

O *clown* traz uma maneira de olhar a vida, na qual prima pela relatividade das coisas. O palhaço provoca outra organização, mostra como nada é fixo, brinca com tudo, com o masculino, com o feminino, a agressividade, o carinho, o riso, o choro, a tristeza, a alegria, com a pena, com tudo.

1.4. O RISO QUE POTENCIALIZA: A FUNÇÃO SOCIAL.

Ainda na Grécia, o médico era quem cuidava dos humores das pessoas. A palavra humorista se refere ao “galenista que segue os princípios do humorismo, doutrina médica”.(Masseti, 1998, p. 22). Também na Grécia o humor seria “o líquido contido em um corpo organizado. Seria cada um dos quatro principais fluidos do corpo, que se julgavam determinantes das condições físicas e mentais do indivíduo” (*Idem*).

O riso desarma as pessoas, cria uma ponte entre elas, facilita o comportamento amigável e proporciona encontros. Ele tem ligação com a compreensão de nossas raízes sociais e biológicas. Além de promover transformações em nossos contatos sociais, o riso é motivo de inserção social, atenuante de tensões cotidianas.

Existe uma estreita ligação entre o riso e a saúde. Segundo estudos científicos recentes, uma boa gargalhada, por exemplo, é responsável pela liberação na corrente sanguínea de vários hormônios, dentre eles a endorfina, que reforça a imunidade, relaxa a tensão muscular, diminui a ansiedade, além de regular a pressão sanguínea, acarretando níveis menores de colesterol, bem como a redução de ataques cardíacos.

Vários estudos comprovam que a comédia facilita a vasoconstrição e reduz o fluxo de sangue para a pele, diminuindo a sensibilidade cutânea e produzindo relaxamento muscular. Esses estudos validam o caráter terapêutico do riso e, com isso, uma série de intervenções começaram a se estabelecer nesta área: da comicoterapia passiva, onde o paciente não escolhe o momento e os conteúdos da intervenção; até a intervenção cômica ativa, onde é participante da produção de sua comicidade, da risada fisiológica com exercícios específicos para rir, até a visão filosófica dos mecanismos da risada. (Masseti, 2005, p. 8)

Nos estudos da psicóloga Morgana MASSETTI⁵ sobre a atuação de palhaços em ambiente hospitalar (em especial com crianças hospitalizadas) é possível encontrar mais uma

⁵ Morgana Massetti é graduada em Psicologia, com formação em Psicologia Hospitalar. Trabalha em empresas e hospitais como consultora no desenvolvimento de saúde. Atua no projeto Doutores da Alegria dando orientação ao

série destas relações benéficas. Segundo ela, o senso de humor é uma reação positiva e favorável à superação de doenças. O aspecto de maior valor sobre a importância do riso na recuperação da saúde é a capacidade que tem uma pessoa com senso de humor de se envolver emocionalmente e positivamente com as pessoas e os acontecimentos. O bom humor reforça sentimentos como a liberdade, pois quem ri, e, principalmente quem ri de si em situações complicadas, reconquista a dignidade abalada pelas frustrações e perdas na luta pela vida. O senso de humor estaria, assim, também ligado a uma atitude no mundo, um modo de repensar a subjetividade dualista, centrada no *EU* como lugar fixo de discurso do sujeito. O riso é algo novo que emerge frente às concepções rígidas de verdade, às concepções que levam às frustrações, medos e culpas.

Pessoas com senso de persistência tendem a ser otimistas, bem humoradas, de forma a encontrar saídas para pressões e limitações impostas pelo cotidiano. Rir de algo proporciona a capacidade de ver a si e aos outros de forma ora distanciada, ora aproximada.

Segundo Morgana MASSETTI:

O riso, tal como descrito por Rabelais, na Idade Média, fala de uma função de libertação do homem das necessidades inumanas em que se baseiam as ideias dominantes do mundo. Ele destrói a seriedade unilateral e as significações incondicionais, liberando a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que assim ficam disponíveis para novas possibilidades. No cômico, a morte não aparece como uma oposição à vida, mas como uma fase necessária para a renovação. (*Ibidem*, 1998, p. 23).

Em ambientes de trabalho favoráveis ao riso, associações mentais são facilitadas e laços sociais são criados naturalmente. Valorizar o bom humor é valorizar também a criatividade. Quando se é capaz de rir de determinado problema, adquire-se a capacidade de resolvê-lo ou de aprender a lidar com ele. É possível, em prova do afirmado, recorrer a um autor não ligado ao riso ou a cena teatral. Alguém que se dedica a análise de fenômenos sociais. Aqui a referência se faz a LAZZARATO e a seus estudos sobre trabalho imaterial. Em tais abordagens afirma o autor que quem trabalha com uma dimensão potencializante e inclusiva se vale de um lugar que não é apenas ligado ao ofício por seus aspectos materiais. “A apresentação das teses que opõem “trabalho e interação, [...] práxis laborativa e práxis interativa ou intersubjetiva” (Lazzarato, p.10) se mostra como algo sem sentido quando percebemos “uma bela síntese das relações existentes entre a potência de que se reveste o trabalho vivo”.(*ibidem*) Chamamos aqui de

grupo de artistas e coordenando o Centro de Estudos da entidade. É autora dos livros “Soluções de palhaços - transformação na realidade hospitalar” e “Boas misturas”, além de coordenadora e articulista do caderno periódico dos Doutores da Alegria - “Boca Larga”.

trabalho vivo, “um trabalho cada vez mais intelectualizado e comunicativo [...] que se encontra no presente das novas formas de exploração e da composição técnica do trabalho, nas novas lutas do proletariado, e em particular, do proletariado urbano [...] dimensões constitutivas, e por isso revolucionárias, do trabalho vivo.”(*ibidem*)

Dimensões além da simples materialidade do trabalho, que “identificam os destinos dos trabalhadores aos da relação salarial”(idem, p.9), parecem se relativizar quando abordamos aspectos potencializantes e subjetivos nas relações que se dão no ambiente de trabalho de alguém. Fala-se aqui de uma dimensão qualitativa e que é dificilmente encontrada quando tratamos de uma dimensão de simples produtividade, do *taylorismo* que existe, por exemplo, nas grandes fábricas onde o trabalho se dá de forma massificada pelos contingentes das próprias forças de trabalho, onde a organização capitalista da produção leva pouco ou nada em conta as características pessoais e subjetivas do empregado. Relaciona-se esta dimensão agregadora no trabalho e nas relações com o riso e com sua função social. O riso como aspecto ligado ao bem-estar, ao estar incluído no grupo, a uma dimensão que se soma à remuneração material comumente identificada e relacionada ao trabalho. Neste contexto é que assume o riso função social e agregadora.

Outro exemplo dessa função social do riso é a existência, até hoje, em algumas tribos indígenas, da figura do palhaço xamã, como os *hotxuás* da tribo dos *Kraós* do Tocantins. Os *hotxuás*, símbolos da quebra de hierarquias, possuem um papel fundamental: através do humor e da irreverência manter a saúde social da tribo. “Ele mostra ao cacique, por exemplo, o quão autoritário ele é (quando este for o caso), seu abuso de poder. O *clown* faz isto ridicularizando-o.” (Puccetti, O riso dos *Hotxuás*, 2006, p. 152).

Segundo Mikhail BAKHTIN, em *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*:

O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Os bufões e bobos parodiavam sempre as funções cerimoniais sérias. Eram contrários a toda perpetuação, a toda ideia de acabamento e perfeição, indicando a relatividade das verdades e autoridades no poder. Mostravam que todos são passíveis do riso. Eles eram bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. (Bakhtin, 1987, p. 3)

Se a função social do riso passa pela inversão de valores e quebras de hierarquias, ele o faz mantendo as estruturas de poder, os estratos sociais que são os mantenedores das sociedades,

porém deixando-os menos rígidos, mais porosos. É possível recorrer aqui ao ditado popular (e um tanto *clownesco*) – *bambú não tora porque verga* – que faz referência ao fato de o bambú possuir um tipo de estrutura que não se rompe por causa de sua flexibilidade. O palhaço xamã das tribos, por exemplo, não é um revolucionário porque quebra as estruturas, as hierarquias sociais em definitivo, mas porque faz com que inclusive as autoridades responsáveis e mais altas nas estruturas verticalizadas se vejam distanciadamente, se percebam também de forma menos hierarquizada. Se percebam através do riso.

De fato, “é possível rir do homem em quase todas as circunstâncias, exceção feita ao domínio do sofrimento” (Propp, 1992. p.12). Tanto aspectos físicos quanto traços da vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objetos do riso.

A leitura da obra *História do Riso e do Escárnio*, do filósofo francês Georges MINOIS, pode levar a susto com a constatação de um sumário enumerador de tantos tipos diferentes de riso. MINOIS faz um extenso apanhado de distintas épocas e como o riso modificava suas peculiaridades, ligando-se ainda aos diferentes tipos de poder. O filósofo Vladimir PROPP também analisa risos distintos em sua obra *Comicidade e Riso*, relacionando-os com técnicas e com espetáculos. Como podemos conferir nos livros supracitados, existem diferentes tipos de riso, que variam da graça poética até a ironia, do sarcasmo maldoso ao escárnio. Varia muito, também, a aceitação dos diferentes risos ao longo dos tempos.

O livro das faíscas, composto no século VII por Defensor de Ligugé, perpetua a hostilidade patrística, só aceitando o sorriso e fustigando o riso: “O bronco, rindo, eleva a voz; o homem sábio apenas sorrirá”. Basílio disse: “não rias com os lábios despregados, porque o riso barulhento é loucura; mas manifesta a alegria de teu espírito com um simples sorriso; a compulsão do coração não chegará onde houver riso e brincadeira em excesso, quem passa seu tempo em alegria, passará em sofrimento a eternidade, o tolo comete crimes como se risse, o zombador busca a sabedoria sem encontrá-la.” (Minois, 2003, p. 144).

Existe um aspecto social que diferenciaria, em certas sociedades hierarquizadas, o riso das classes altas do riso do povo em geral. Ao *riso polido* da nobreza, direcionado às matrizes intelectuais, se contraporía o *riso grotesco*, da alegria desenfreada, dos palhaços e do teatro de feira direcionado à plebe. Ao riso da cidade se contraporía o riso do campo. O riso também está intimamente ligado a inúmeras instâncias de poder, sempre despertando o interesse e o temor dos soberanos, tanto na Idade Média, como no Renascimento, na Idade Moderna e na Contemporaneidade. Em *O Nome da Rosa*, conhecido romance de Umberto Eco, é retratada

uma estória que se passa em 1327, num mosteiro beneditino, fazendo-se referência ao segundo volume de uma obra de Aristóteles sobre a Poética, que tratava da comédia. O suposto segundo volume da obra de Aristóteles pregava a natureza boa e cognitiva do riso, fato que era inaceitável para a igreja na Idade Média, que ligava o riso ao diabo. A obra sobre a comédia dizia que o riso e a sátira eram remédios milagrosos e que a representação exagerada dos defeitos, vícios e fraquezas purificava as paixões, como acontece num processo de catarse. A Igreja tinha receio de que o povo deixasse de temer o diabo, perdendo assim, sua influência na sociedade da época.

Porém, mesmo a Igreja não deixava de adotar o riso dentro de seus domínios, assim como os reis.

Desde a época Merovíngia, os dignitários da Igreja possuem seus bufões, ao passo que os regulamentos canônicos condenam esse uso: os textos do século XVIII proibem os bispos, abades e abadesas de ter farsantes. [...] Para os grandes do mundo laico, a tradição do bobo da corte perpetua-se depois da época dos soberanos helenistas. [...] Assim, em meados do século V são contratados os serviços de Maure Zercon, um anão corcunda, estropiado, sem nariz e idiota. (Minois, 2003, p. 145).

A censura no Brasil, em sua forma mais contemporânea, também esteve atrás dos chargistas e dos cartunistas, durante as grandes repressões. No dia quatro de Abril de dois mil e oito, foi manchete no jornal Zero Hora que, Ziraldo e Jaguar foram contemplados com mais de R\$ 1 milhão em indenizações pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, por alegados prejuízos que sofreram com a perseguição política durante o regime militar. Ziraldo, escritor e chargista, e o cartunista Jaguar, trabalhavam no Pasquim quando o semanário sofreu forte repressão por ser considerado ofensivo pela ditadura. Parece que o poder de crítica e a força de relativizar certas verdades e instâncias repressoras fazem do riso algo muito temido pelas hierarquias dominantes.

Se por um lado “numa sociedade que se quer *cool and fun*, amavelmente malandra, em que os meios de comunicação difundem modelos descontraídos” (*ibidem*, 2003, p. 15) se firma um crescente interesse pelo riso, por outro lado, parece que, apesar de muito presente nos meios de comunicação, grande parte do riso contemporâneo é “mais que nunca, uma máscara para esconder a profunda agonia do existir” (*idem*). Ele é muito mais um riso excludente que agregador. “Basta notar que todo o vasto riso da sátira baseia-se no riso da zombaria. E é exatamente este tipo de riso que mais se encontra na vida.” (Propp, 1992:28).

Mas como se daria este riso de zombaria? Pensemos no exemplo de uma piada.

Num beco escuro, o assaltante chega para o Manoel e grita:
"Pare!"
E o Manoel, estendendo três dedos:
"Impare!"
"Mas, eu o estou roubando!" - explica o ladrão.
"Ah, então eu não brinco mais!" - diz o Manoel, chateado.

Outro exemplo:

Manoel era um português que tinha viajado pelo Brasil. Chegando de viagem, conversava com seu amigo, também português. O amigo perguntou:
"Manoel, do que tu mais gostaste no Brasil?"
"Das mulheres bonitas e das festas" - respondeu o Manoel.
"E do que tu não gostaste?"
"Das escadas rolantes. Sabes que um dia uma escada rolante quebrou e fiquei duas horas em pé esperando ela ser consertada?"
"Como tu és burro, hein, Manoel!" - disse o amigo. "Por que é que não te sentaste?"

No caso destas *piadas de português*, estamos, nós brasileiros, rindo da ingenuidade e da lógica pouco comum que achamos que os portugueses possuem. Rimos de um estereótipo do outro, assim como em *piadas de judeu*, em *piadas de negro*, e mais uma série de conjuntos de piadas que retratam o outro ou certas minorias de forma preconceituosa, distanciada. *Eu num lado, o português em outro*.

Neste tipo de piada, o sujeito que a conta não se expõe, não se coloca também como ser ridículo antes de mostrar como o outro pode ser risível. O tipo de riso obtido pode caracterizar uma zombaria, e provocar, em determinados casos (como, por exemplo, se houver portugueses na plateia) uma sensação de desrespeito, de hostilidade. Neste caso o riso é um fator excludente.

Mas será que estaríamos fadados a esta característica fatídica de isolamento e espetacularização da vida na sociedade contemporânea? Pensamos que não. Afinal, quando o objeto do riso, o foco da piada, é o próprio sujeito que a conta, a partir do contexto de sua própria sociedade, quando há espaço para que se possa rir de si mesmo antes de rir do outro, há uma quebra da hierarquia espetacular, ou de um EU artista superior. Neste caso, o riso é um fator inclusivo.

O comediante americano Steve MARTIN, ao falar de como o trabalho da dupla o Gordo e o Magro influenciou sua maneira de ver o humor, nos dá uma medida deste fato:

Graças à T.V. eu conheci também dois personagens encantadores chamados o Gordo e o Magro, que considerava ter um humor inteligente e sutil se comparado ao estilo grosseiro e mais violento dos Três Patetas. O trabalho da dupla, que já tinha 30 anos de estrada na época, sobrevivera incólume ao passar do tempo. Eles também trabalhavam com um certo elemento sentimental, afetivo, e acho que foi das tardes assistindo ao Gordo e o Magro que eu tirei a ideia de que as piadas são mais engraçadas quando você mesmo é alvo delas. (Martin, 2008, p. 24)

Ao ser “alvo das próprias piadas”, o comediante não hostiliza o outro. E, à medida que este comediante ri de si, para em seguida rir do outro, ou mesmo rir *com* o outro, ele infla de *alegria* a relação. Rindo de nós mesmos, possibilitamos aberturas a novas perspectivas e realidades, novas posições de discurso, que não partem de alguém *seguro de si*, de alguém que detenha algum tipo de certeza ou verdade maior. A potência de vida que este riso promove é uma linha de fuga à relação de poder sobre a vida, que as formas de controle, meios de comunicação de massa, agenciam. O riso e a *alegria* como duas potências distintas e que podem se somar ao se pensar um rir *com* o outro. Um *rir com* que não se valoriza apenas por sua potência de criar outras possibilidades de ver a realidade, mas ainda por gerar uma potência de agregar. É construir algo que parte também do outro, de uma plateia que também atua. *É a potência que se junta à potência.*

[...] quando encontramos um corpo exterior *que não concorda* com o nosso (isto é, cuja relação não se compõe com a nossa), tudo ocorre como se a potência desse corpo se opusesse à nossa potência, operando uma subtração, uma fixação: dizemos nesse caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, e que as paixões correspondentes são de *tristeza*. Pelo contrário, quando encontramos um corpo *que convém* com a nossa natureza, e cuja relação se compõe com a nossa, dizemos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são então de *alegria* (aumenta ou é favorecida à nossa potência de agir). (Deleuze, 2006, p. 40). [grifos nossos].

Para que esta potência de vida se dê por meio da arte e da atuação cômica, ela necessita de certos cuidados, programas, atenções pertinentes ao campo das técnicas, estruturas e formas de trabalho do atuante. Esta plataforma de potência política da atuação cômica é associada à ideia de um campo imanente, uma utopia em ação constante. Mais uma vez, abertura ao outro. Foi ao pesquisar sobre o *rir de si*, sobre a construção desta figura risível e instável (na medida em que joga com o momento) que é o palhaço, que se chegou também ao que se chama nesta dissertação de *rir com o outro*. Em momentos de números participativos, quando a plateia é convidada pelo palhaço a realizar ações ou em números onde o inesperado muda as ações da peça, tornou-se possível perceber este riso com o outro. São momentos em que acontece algo externo e o palhaço pode jogar com isto, pode ser afetado pelo *acaso inesperado*.

Viva é a lembrança, até hoje, em relação à atuação de Rodolfo VAZ, ator do Grupo Galpão, atuando na peça Romeu e Julieta, realizada na rua. Em determinado momento da peça passou um avião e ele, com seu nariz de palhaço e com a licença poética que a linguagem clownesca permite, parou tudo o que estava fazendo, olhou o avião, e o acompanhou com o olhar até que sumisse no horizonte. Foi um momento de suspensão da estrutura formal da peça. Para a plateia, a sensação foi de que ele colocou o avião dentro do espetáculo, e muitos que assistiam bateram palmas para aquele improviso. Inesquecíveis mágicos segundos.

Essa capacidade de abertura e de jogo sempre nutriu nosso interesse por teatro, pela cena contemporânea, pela performance, pela arte. É uma questão que permeia o aprendizado em oficinas teatrais, é algo que move o palhaço no teatro. Não sabemos muito ao certo se estas também são questões imprescindíveis ao universo do circo. Ao que nos parece, no circo, de uma forma geral, vale o número e a grandiosidade do efeito, a espetacularidade. Portanto, aqui tratamos, especificamente, de uma perspectiva outra do palhaço. Como uma linguagem que desenvolve ou sensibiliza o atuante a estas aberturas.

Há, muitas vezes, em diferentes encontros e nos grupos onde se discute o palhaço, certo plano de idealização desta figura. Enfim, tentamos aqui não elevar o palhaço além de seu potencial trágico, cômico e poético. Para nós o palhaço não é algo dado, algo que exista em essência, algo *a priori*, com uma natureza inerente a ser revelada, e sim uma construção que se dá em processo, sempre. Inicialmente pesquisamos como os pensadores europeus vieram a acessar esta figura do palhaço. Também se tentou investigar que tipo de teatralidade ou que tipo de alimento para o trabalho do ator influenciaram diferentes pedagogos teatrais a trabalhar o *clown*.

1.5. A PARÓDIA, O PALHAÇO E O SER-NO-MUNDO.

Em *La Scarpetta*, Ricardo PUCETTI opta por uma paródia com os números dos antigos charlatões de rua, artistas de rua que realizavam proezas. O palhaço *Teotônio* tenta realizar números de virtuose, de magia, porém estes nunca funcionam exatamente como deveriam. Assim, o palhaço, valendo-se de sua lógica irônica, ri de sua perda, e propõe sempre novas e inesperadas reações. Permite novas possibilidades de encarar um problema, isto é, o fato de não conseguir realizar com maestria suas ações. Assim, de problema em problema, vai realizando seu *Spettacolo Artístico*. No circo, as paródias feitas logo em seguida dos números mais virtuosos,

como o trapézio, os malabares, a magia, o equilíbrio em alturas vertiginosas, são chamadas de reprises. As reprises, como nos diz Mario BOLOGNESI:

São mais enxutas e se utilizam fortemente de recursos cômicos calcados em aparelhos e mecanismos diversos, como máquinas e instrumentos que explodem, choros que alcançam a plateia, ovos falsos, etc.[...] Essas reprises são majoritariamente mudas, mas não necessariamente [...] Em termos históricos, elas se filiam às primeiras manifestações cômicas do circo, quando o uso da palavra não era explorado, e a dupla de clowns não havia se formado. (Bolognesi, 2003, p.141)

As reprises, como podemos observar no texto acima, parodiam o próprio universo circense. Ao parodiar números de charlatões, Ricardo PUCETTI está tendo como fundo de sua apresentação, isto é, como referência a ser parodiada, uma peça de teatro de rua.

Atentamos agora para o espetáculo de Gardi HUTTER. Entramos no teatro e vemos uma grande pilha de roupas à direita. À esquerda, um tanque de lavar. No centro do palco, várias bacias de alumínio, sob um varal. Ao entrar em cena, temos a certeza de que a personagem é uma lavadeira, ou empregada doméstica. Ela se senta numa enorme pilha de roupas sujas e lê, com muita atenção, um livro: em sua capa está escrito Joana D'Arc. Ela vai se interessando cada vez mais pelo universo da guerreira, encena algumas lutas, e, aos poucos, transforma as ações (lavar e estender roupas) e os objetos de seu cotidiano (tanque, bacias, pregadores, roupas sujas, panelas e colheres de pau) em grandes batalhas e ações heroicas. Como o próprio nome diz, Jeanne D'Arppo sugere uma paródia clownesca das aventuras da heroína Joana D'arc. Uma lavadeira que sonha em ser a heroína, que vive suas batalhas e seus conflitos do dia-a-dia, do cotidiano contemporâneo, das situações mais simples. A guerra de Jeanne não é contra os soldados ingleses, mas contra seu corpo, contra suas loucuras, contra a instabilidade das pequenas coisas. Há uma alusão a história de Joana D'Arc, mas com clara referência, também, a uma realidade urbana e reconhecível como parte do cotidiano de nossos dias.

Se, como indica Linda HUTCHEON em seus textos sobre poéticas contemporâneas,

A paródia é, pois, uma forma de inversão irônica. [...] ela é, noutra formulação, uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. (Hutcheon, 1985, p.13)

E ainda:

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com instância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (*Ibidem*, p.47)

Então a paródia, o distanciamento crítico, nos faz redimensionar os papéis da heroína, da lavadeira, da palhaça; os lugares da tragédia e da comédia, e mesmo nosso comportamento cotidiano. A linguagem do palhaço propõe novas interpretações singularizadas, a partir de suas relativizações da maneira de ver a realidade. Mas Jeanne D'Arppo possui ainda uma forma de dramaturgia diferenciada da maioria dos espetáculos de palhaços, normalmente influenciado pelo palhaço circense e de seus números a serem apresentados. Ao viver as aventuras de uma palhaça lavadeira, em seu dia-a-dia, Gardi HUTTER faz sua paródia a partir de situações cotidianas, na maneira singular como coloca roupas no varal, na maneira como ela lava as roupas no tanque, na maneira como ela transforma essas ações dentro de suas fantasias de ser a própria Joana D'Arc.

Tome-se também o exemplo de Marcio LIBAR em *O Pregoeiro*. Neste espetáculo encontramos mais uma forma diferente de paródia: a paródia da própria vida. No espetáculo, somos logo de início recebidos pelo próprio Marcio LIBAR, na entrada da plateia. LIBAR vai falando com todos de forma extrovertida, simpática, indicando generosamente os acentos. Não estamos aqui diante de nenhum personagem, quem está ali é o Marcio, sem nariz, ou mesmo sapatos de palhaço, mas com um texto muito bem conhecido e decorado. É o Marcio sob a perspectiva do que ele denomina *artista pobre star*: uma mistura que envolve um tipo suburbano, meio chique, supervaidoso, cheio de cordões, pulseira, jaqueta de couro, e, por baixo da jaqueta, uma camisa escrita ODNUM, isto é, mundo ao contrário, o nome de seu grupo. O nome *Mundo ao contrário* reflete esta dimensão crítica, distanciada que a paródia propõe através da ironia. Seu trabalho de palhaço prega uma inversão de valores, onde, pelo riso, pelo rir de si próprio, realiza sua resistência política. Como diria a poetisa Elza MAXUEL “Ri-te de ti próprio, antes que os outros o façam.”(Maxuel, , p.94) . Em quase todo o espetáculo, ou “show”, esse Marcio *pobre star* narra diretamente para a plateia, de forma engraçada e poética, um pouco de sua vida, de sua trajetória artística, e de seu sentido da arte do palhaço. A narrativa corrobora o uso da paródia em seu trabalho. Como indica Linda HUTCHEON,

Tanto para os artistas quanto para suas plateias, a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância. Assim como a *Verfremdungseffekt* de Brecht, a paródia funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o artista e a plateia numa atividade hermenêutica de participação. (Hutcheon, 1991, p.58)

Transcrevemos, para análise, um dos trechos iniciais do espetáculo:

Quem aqui já viu meu show? Pra quem já viu, eu queria avisar que é aquilo mesmo. Pra quem não viu, fica tranquilo que não é show de Reggae não. Eu preciso de uma hora da atenção de vocês, só uma hora. Pra contar pra vocês qual é o sentido da arte de ser palhaço. Para isso eu vou começar apresentando ... a mim mesmo.

Meu nome é Marcio Libar, eu sou artista popular e ... [pausa]. Como a arte do palhaço é a arte da verdade, eu vou começar com a verdade sobre meu próprio nome. Meu nome verdadeiro não é Marcio Libar.[pausa] Ficaram chocados, né? Meu nome verdadeiro é Marcio Lima Barbosa. Lima por parte de mãe, e Barbosa por parte do amigo de meu pai. É bom dar essa ideia, porque pobre quando quer ficar famoso já pensa logo em sobrenome ... Não tem nome bom, então se pergunta: qual vai ser meu nome, qual vai ser meu nome...? Resolvi pegar metade do nome da mãe, metade do nome da outra banda da família... Deu uma coisa mais ou menos meio árabe... Libar, que funciona. (Transcrição de Eduardo Katz, 2007)

E ainda:

Quando eu nasci, eu era tão feio , tão babado, tão enrugado, que a minha mãe levou a placenta e me deixou. A sorte é que o médico veio antes e falou: Minha senhora leva a placenta também. Se não eu não tava aqui. (*idem*)

Ao usar seu nome, suas próprias histórias, seus próprios desejos, suas próprias ideias e crenças como material cênico e como base para sua criação de obra artística, Marcio LIBAR está propondo, a partir de técnicas cômicas, uma nova perspectiva para a história da própria vida. O recurso então também reflete as características da paródia, onde, “o passado como referente não é enquadrado e nem apagado [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes”. (Hutcheon, 1991, p.45)

Ao fazer uma nova contextualização, de forma irônica, isto é, usando o que será chamado aqui de contradição cômica ou simplesmente “lógica cômica”, LIBAR se utiliza de um distanciamento crítico mínimo para que consiga rir de si próprio, rir das situações peculiares que acontecem em sua própria vida cotidiana.

Comparemos, então, algumas referências sobre o palhaço no circo e sobre o palhaço no teatro.

Se, ao iniciarmos este texto, falamos que a realidade dramatúrgica da construção das cenas de palhaços em circos estão ligadas às reprises, onde o efeito e a espetacularidade, além da paródia sobre a própria realidade circense estão presentes trazendo poesia à mesma, encontramos nos três trabalhos referenciais uma certa postura que extrapola o número circense. Esta postura vai em direção a memórias do próprio artista, em direção aos estratos sociais, em proposições

como o emprego de doméstica, no caso de GARDI, e no caso de Marcio LIBAR, o artista *pobrestar*. Enfim, algo que diz respeito ao estar-no-mundo.

O repertório circense é transmitido através das sucessivas gerações das famílias. Entre as companhias a intensa troca de informações e atrações ocorre naturalmente. O espontaneísmo e a improvisação dos palhaços circenses faz com que poucos artistas conservem cópias manuscritas ou datilografadas das entradas, reprises ou peças teatrais. O aprendizado, por sua vez, se dá pela prática da profissão e no convívio com os circenses mais velhos, palhaços ou não.

O teatro contemporâneo, porém, apresenta novas possibilidades de transmissão deste conhecimento específico, tais como oficinas, workshops, iniciações de clown, batizados e festivais que proporcionam encontros com palhaços de diversas partes do mundo. O global e o local se fundem e se encontram em periferias e nos grandes centros, surgindo tendências que prezam pela referência singularizada, pela diferença e por certa sutileza no que diz respeito às cores, roupas, objetos, ações, gestos. A construção da figura e das ações se dá de forma íntima com certas características do cotidiano social com o qual cada atuante vive e se relaciona.

Um dos principais pedagogos responsáveis pelo ensinamento e propagação da linguagem do palhaço no teatro de cunho europeu foi Jacques LECOQ.

“Lecoq, um pesquisador sério e apaixonado pelo movimento e pelas inúmeras possibilidades expressivas do corpo humano, encantou-se com a figura do palhaço. O humor, a intensidade, a emotividade despertada pela figura estranha e insólita deste personagem encantavam o artista, mas ele não se identificava com a palhaçada do picadeiro, com o humor rasgado e muitas vezes óbvio e simplista dos palhaços de circo de seu tempo. A trajetória de Lecoq deixava-o mais próximo do humor cáustico de um “Esperando Godot” de Beckett do que das cenas clássicas de Pipo e Ruhm. Não basta, para um clown de teatro, apresentar-se ao público fracassando naquilo que procura realizar e com uma roupa típica e nariz vermelho. O clown profissional deve saber realizar seus fracassos com talento e trabalho. Os clowns de teatro fundamentam-se mais sobre o talento do comediante que sobre o do acróbata; sem o nariz vermelho, eles animam um mundo geralmente absurdo e trágico. Em companhias, montam peças curtas criando seus personagens a partir de si mesmos” (Alice Viveiros de Castro, 2005, p.211)

Observamos que aspectos tradicionais da linguagem do clown vêm se fundindo com características contemporâneas na medida em que se criam ações, partituras, corpos cômicos justamente a partir de características subjetivas do próprio atuante. Vejamos o caso do *Stand-Up Comedy*, que, nos dias de hoje, é parte da educação de muitos atores, principalmente na Inglaterra e nos E.U.A.

Na Universidade da Califórnia (UCLA-EUA), o *Stand-Up Comedy* existe dentro da grade curricular. É conhecido como humor de *cara limpa*, um gênero de comédia caracterizado por

permitir ao atuante se valer apenas de um microfone e um banquinho em cena. O mesmo material nunca pode ser visto em artistas diferentes, são exploradas situações cotidianas nos textos, e se existe a discussão de personagem, este é criado como um duplo do próprio ator. O atuante se apresenta com seu verdadeiro nome e cria todo o material partindo de suas observações da vida. O pesquisador de comédia David GRANIRER fala sobre o tipo de material que o atuante de *stand-up* deve desenvolver:

“Escreva tópicos sobre os quais você tenha sentimentos fortes, sobre os quais você se sente apaixonado, coisas que o ultrajam ou frustram. Escreva sobre coisas, pessoas ou situações que te deixam louco, te chateiam ou o deixam confuso. Também escreva sobre experiências que você teve no trabalho ou na vida pessoal. O material mais forte da maioria das pessoas surge a partir de suas experiências pessoais, porque é o que faz eles (os materiais) serem únicos.” (Granirer, 2007, p.5)

Judy CARTER, conhecida comediantes norte americana, em seu livro “*Stand-up Comedy-the book*” reflete sobre este ponto:

O novo estilo de fazer comédia é a comédia pessoal. Seu número é sobre você: seus dilemas viscerais, seu corpo, seu casamento, seu divórcio, seu vício [...]. Meus alunos que escolhem tópicos que são verdadeiros, e mesmos dolorosos para eles, são muito mais bem sucedidos do que aqueles que escolhem tópicos que pensam ser engraçados ou esquisitos. Quanto mais sincero for seu material, melhor. As pessoas adoram rir do sofrimento dos outros. Eu não tenho certeza do porquê. (Carter, 1989, p.87)

As pessoas adoram rir do sofrimento dos outros, por que se veem no outro. Veem suas carências e as mesmas características de uma sociedade artificializada, onde pontos como jovialidade, ter dinheiro, parecer sempre alegre, estar feliz com a vida, poder consumir, estar na moda, estar integrado são buscados a todo custo mas nem sempre alcançadas por todos. Enxergam uma sociedade onde pequenas perdas se tornam grandes depressões, onde se vive um sonho encantado do poder consumir. Aí sim, ver o palhaço nestes mesmos desafios que todos passam e não querem admitir, e ainda, ver o palhaço sair daí de forma poética, criativa, vendo outras possibilidades de comportamento, pode ser, de fato, potencializante.

Não desejo aqui dizer que a tradição está de um lado, com seus efeitos e sua espetacularidade, e o contemporâneo de outro lado, representado pelo teatro, com a busca por temas mais pessoais e sem algo que nos remeta a tradição circense. As palavras do pesquisador Mario BOLOGNESI sobre a formação da figura cômica do palhaço no circo relacionam dois

universos “contraditórios que atuam na formação do palhaço: a personagem-tipo, elaborada a partir da tradição cômica, e a individualidade de cada palhaço, que leva a um certo subjetivismo (próprio do ator a interagir com a plateia). Esse encontro faz do palhaço uma figura, ao mesmo tempo, universal e singular.” (Bolognesi, p.15)

Também é fato que, mesmo no próprio circo, temos “de um lado as reprises que tem o circo e seu espetáculo como objeto cômico” (Bolognesi, p.141) e também “as entradas, cuja temática extrapola o universo da lona.” (*ibidem*, p.141). É muito difícil dizer em que medida exata isto acontece. Consideramos que de fato a figura do palhaço, que é ao mesmo tempo universal e singular, na contemporaneidade se direciona a uma singularização cada vez maior. Consideramos ainda que isto se dá mais no teatro que no circo. Uma direção que acontece na arte como um todo e que tece referências cada vez maiores ao ser-no-mundo como característica do contemporâneo.

CAPÍTULO II - O ATUANTE E A LINGUAGEM DA PALHAÇARIA.

2.1. FORMAÇÃO DO ATUANTE QUE TRABALHA A LINGUAGEM DO PALHAÇO.

Se alguém disser: *agora, seja engraçado!* O que é esperado que se faça? Muitas pessoas, provavelmente, começariam a pular para cima e para baixo, a fazer caretas, extravagâncias que poderiam colocá-las em um hospício. Ser engraçado, no entanto, não tem nada a ver com agir de modo estranho ou ultrajante.

Ao iniciar-se o presente trabalho sobre os princípios do cômico, principalmente em oficinas, também chegamos a pensar que o ator cômico deveria tentar fazer gracinhas para o público, deveria ter uma relação de querer agradar a todo custo. Mais tarde, e aos poucos, percebemos que uma orientação do ator somente na direção do espectador, tentando provocar a todo custo reações, poderia, inclusive, dificultar a comunicação e o surgimento do riso, como no caso de crianças bem pequenas que choram simplesmente ao ver um palhaço se aproximar.

Um dos maiores objetivos na comédia é conseguir o riso no momento que se quer, apesar de variar muito o tipo de riso que distintas apresentações propiciam em razão do tipo de comédia apresentada. Não é o fazer gracinhas, ir simplesmente à busca do riso a qualquer custo. Não é só a gargalhada. Existe um estado de *paralisia*, um sorriso, uma graça, um estranhamento. Apesar das várias nuances quanto aos tipos de risos, de maneira geral uma apresentação cômica onde não existam risos não costuma ser muito boa.

Encantam aqueles comediantes que fazem a plateia rir por uma hora ou mais. Para nós, em verdade, uma das coisas mais difíceis que alguém pode fazer. Observamos que alguns comediantes faziam parecer extremamente fácil a execução da apresentação e ainda criavam a ilusão de estarem realizando pela primeira vez grande parte de seu material. Por muitas vezes concluímos que ser palhaço ou comediante seria um dom inerente a alguns e não a outros, e que tudo era feito de forma espontânea e improvisada. Com a prática desenvolvida em oficinas e mesmo em trabalhos teóricos, verificamos contudo que “tanto a *pessoa média* quanto a *talentosa*

podem ser ensinadas a atuar no palco quando o processo de ensino é orientado no sentido de tornar as técnicas teatrais tão intuitivas que sejam apropriadas pelo aluno.” (Spolin, 1982, p. 4).

Em *Improvisação para Teatro*, Viola SPOLIN nos ajuda a analisar a importância do trabalho técnico, bem como seu ensino na formação de novos atores. Concordo que tanto a pessoa dita talentosa, quanto a pessoa menos dotada de talento teriam chances de desenvolver capacidades. As técnicas teatrais acabam sendo adaptadas às necessidades e ao tipo de trabalho desenvolvido. Existem diferentes tendências para a construção do palhaço, e muitas oficinas trabalham com técnicas, objetivos e métodos diferentes, propiciando tipos de palhaços diferentes.

As técnicas teatrais estão longe de serem sagradas. Os estilos em teatro mudam radicalmente com o passar dos anos, pois as técnicas do teatro são técnicas da comunicação. A existência da comunicação é muito mais importante do que o método usado. Os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e de espaço [...]. As técnicas não são artifícios mecânicos – um saco de truques bem rotulados para serem retirados pelo ator quando necessário. Quando a forma de uma arte se torna estática, essas técnicas isoladas, que se presume constituam a forma, estão sendo ensinadas e incorporadas rigidamente. (*Ibidem*, p. 12).

Muitas são as escolas e a escolha por um ou outro tipo de formação se relaciona com a origem, com a dimensão política e com a intenção do artista. Muitas são as posturas de cada um perante seu ofício. A técnica reflete o aprendiz na medida em que este possa escolhê-la, fazendo valer seus interesses, afinidades, vontades e o desenvolvimento de questões específicas. É difícil saber em que medida o artista escolhe ou é escolhido por uma determinada técnica.

O que se pode notar, no entanto – a partir de nossas próprias experiências em oficinas ministradas por Ricardo PUCETTI, Sue MORRISON, Chaco VACHI⁶, Leo BASSI⁷ e Marcio LIBAR – é que muitas vezes, além de exercícios, da preocupação com as questões artísticas, há

⁶ O palhaço Chaco VACHI é Fernando CAVAROZZI. Vive na periferia de Buenos Aires e é palhaço de rua há aproximadamente 25 anos. Apresentou-se nos festivais de teatro mais importantes e em ruas e praças, das mais populares às mais escondidas, como vilas e favelas de centenas de cidades de dezenas de países. Durante 16 anos foi o palhaço da *Praça França*, antológico espaço cultural popular no bairro da Recoleta, em Buenos Aires, vivendo de chapéu e transformando-se em uma referência na sucessão de artistas de rua da Argentina.

⁷ Ator cômico italiano. Procedente de uma família italiana dedicada a atividades circenses. Caracteriza-se por um estilo provocador, com críticas à direita política e à religião, especialmente à Igreja Católica. Leo BASSI se auto define como um bufão.

também uma preocupação ética, filosófica, em desenvolver um discurso sobre este fazer do palhaço, sobre sua função, seu ofício, seus valores, certos aspectos políticos vinculados à figura e ao jogo do palhaço.

Acho importante refletir aqui sobre alguns discursos que possuem características de elevar o palhaço a uma *esfera de pureza*, discursos que beiram a *militância*, de elevar o palhaço à uma condição que revelaria uma humanidade, uma essência, uma natureza para as questões do cômico.

Neste ponto concordamos com Adriana SCHNEIDER que:

Devemos nos manter abertos a todas as particularidades, a todas as aldeias, onde a nossa também terá seu espaço e seu valor. [...] O palhaço não é um revolucionário, o revolucionário pode ser aquele que, consciente, se expressa e age através dele. (Schneider, 2009, p. 31)

O que a pesquisadora demanda como fundamental para o artista cômico é, então, que ele seja capaz de pensar criticamente sobre sua prática artística, sobre a ética do riso. Desse modo, o palhaço evita ingenuidades que o prendem a concepções adocicadas e idealizadas ao invés de viabilizarem visões críticas e políticas efetivas e potentes. Quando me refiro a visões políticas efetivas, não estou requerendo criadores que façam discursos que tematizem as injustiças sociais, mas que descubram procedimentos que transformem as concepções de arte, o lugar reservado a ela, o território tradicional em que se enxerga o palhaço, sem necessariamente negar as tradições, os territórios e práticas, mas oxigenando e fazendo-os viver de outro modo: possivelmente mais vital e mais potente. Assim é que os artistas e *performers* ligados à cena da palhaçaria e do riso podem agenciar não só mudanças nas concepções do palhaço e da arte, mas agenciar também modos surpreendentes de subjetivação entre os espectadores.

De se enxergar então que existem sim possibilidades de resistência, como nas outras artes, através da atuação do palhaço. Não como algo inerente, *o palhaço revolucionário*, mas algo que pode ser realizado através de um conjunto de técnicas trabalhadas no sentido de incluir o espectador no jogo, potencializando as relações com o outro, as ações e as reações que permitem um afetar não premeditado, relativizando certas concepções fixas, com abertura às diferenças, expondo particularidades, nuances entre a arte e a vida.

Neste sentido temos o palhaço como algo que permite sensibilizar a mim ao mesmo tempo em que sensibiliza o outro, numa construção de um possível corpo coletivo, de uma rede

de afetos e de ações e reações que não tem fim, que se transformam. Algo que mantém o artista envolvido e que possibilita mover, cada vez mais, com mais detalhamento, micro percepções e aberturas.

Num evento de palhaços como o *Anjos do Picadeiro*⁸, por exemplo, encontramos oficinas que direcionam seu foco para especificidades bem distintas. Apesar da particularidade como são utilizados, os mecanismos e princípios de palhaçaria são explorados pelos artistas de acordo com sua maneira de ver o palhaço, de acordo com a estratégia do espetáculo. Podemos pensar o diálogo com a linguagem *clownesca*, do palhaço, como um processo de criação de territórios, âncoras, pontos de referência, que evitam os *buracos negros*, isto é, a sensação de estar em cena e não saber o que fazer. As técnicas propõem uma direção e permitem novas descobertas e ajustes nestas mesmas técnicas, infinitamente.

Mesmo existindo princípios técnicos que orientam a comédia, não existe uma fórmula do cômico. Nesse sentido da experimentação dos princípios cômicos, recorremos a nossa própria vivência. Para chegar ao riso de forma artística, fomos aprendendo a juntar processos, deixar certos ensinamentos de lado e a nos apropriarmos de alguns *insights* e intuições, criando princípios que se contagiavam de outros princípios. Coube-nos e ainda nos cabe tentar sermos certo *egiptólogo* de determinados signos. Este o caminho que escolhemos por algum motivo seguir, na busca por uma percepção artística diferente da que tínhamos quando iniciamos nossa pesquisa, cujo eixo central passou a dialogar mais fortemente com LIBAR, PUCETTI e HUTTER.

Fica a percepção de que aquilo que se repete, de fato, é a instabilidade, a potência da diferenciação. Assim, com o passar do tempo, desenvolve-se uma percepção não consciente. Uma *percepção artística*, uma experimentação no nível do inconsciente. A percepção de quem vive a obra de arte é uma experiência de dissolução da percepção tradicional. Uma produção do inconsciente, uma produção de sensações. Um tipo de experiência que ativa as micro percepções. Ativa comportamentos diferentes num mesmo corpo. Afirma a diferenciação como formação.

Estas oficinas ou *workshops* se caracterizam principalmente por trabalharem a *iniciação* e/ou *batizado* do palhaço com o *exercícios de picadeiro*, e serão vistos segundo três abordagens distintas: o *Retiro de Clown* do Grupo Lume (ministrada por Ricardo PUCETTI e Carlos

⁸ O Anjos do Picadeiro [idealizado e produzido pelo Teatro de Anônimo] é um encontro internacional de palhaços que se realiza no Brasil desde 1998 e reúne artistas/cômicos e estudiosos provenientes das ruas, dos circos, de universidades e cabarés de várias partes do Brasil e do mundo.

SIMIONI), a oficina *A nobre arte do palhaço* de Marcio LIBAR e o *workshop baby clown* de Sue MORRISON.

Gostaríamos de fazer uma rápida observação sobre a escolha destas determinadas oficinas. Há uma ligação que nos interessou: Ricardo foi aluno de Sue MORRISON, no *workshop Baby Clown*, e Marcio LIBAR, aluno de Ricardo PUC CETTI no *Retiro de Clown*. Também pudemos participar, na condição de aprendiz, de diferentes momentos destas três oficinas. Portanto, muitos exercícios e dinâmicas, quando não recorremos a relatos e textos dos próprios artistas-mestres, são descritos a partir de nossas próprias experiências, isto é, de algumas de nossas vivências.

Mas algum tipo de liberdade sempre existe entre o que se aprende e o que se faz. Fica claro, diante da variedade de vertentes de oficinas, que não há uma forma, e sim formas de ensino e aprendizagem. Não iremos dizer se concordamos ou não com todos os métodos aqui analisados, tampouco faremos juízo de valor. Tentaremos traçar um caminho de como fomos entendendo o que se dava entre o que era dito pelo *mestre* e o que era realizado pelos alunos. Aquilo que se dava entre as maneiras de diferentes “mestres” falarem dos mesmos exercícios, mas de formas distintas. Foi através destes atravessamentos, deste espaço *entre*, que construímos nosso ponto de vista.

2.2. O CAMINHO INICIAL.

A questão da formação cômica e as propostas pedagógicas, como no caso dos *batizados de clown*, nas quais o ator deveria primeiramente passar por um processo iniciático doloroso e difícil de exposição de seu ridículo e de sua ingenuidade nos interessaram desde que iniciamos nossa pesquisa em comédia. Neste trabalho, o condutor trabalha como *monsieur*, uma espécie de dono do circo ou autoridade máxima, aquele que contrata e demite em favor do sucesso do espetáculo. Fomos então em busca de construirmos nossa comicidade em batizados, em iniciações, em oficinas onde achávamos que nosso *clown* iria nascer...

A iniciação do *clown* seria uma oportunidade para uma possível *revelação*, para encontrar aquele palhaço que “vivia em nós”, uma potencialidade cômica ainda *escondida*. *Qual seria o nome do nosso palhaço? Seria velho, criança, poético como um Carlitos de Charles Chaplin?... - indagávamos. Compreendemos rapidamente, contudo, que a iniciação não servia para encontrar*

ou confirmar o *clown*, como se fosse um caboclo na Umbanda ou um orixá do Candomblé. A iniciação, como bem diz o nome, era apenas o início de um processo muito maior, muito mais longo de criação, construção, e que o sucesso desta primeira empreitada dependia, sobretudo, do ator e da relação que ele estabelecia com quem conduzia as oficinas. A iniciação funcionou então para nós apenas como um impulso inicial que desencadeou um processo que se desenvolve até hoje, e que ainda continuará se desenvolvendo.

Uma das principais funções deste trabalho de iniciação é explorar a exposição do ridículo, as fraquezas, os sonhos e desejos de cada um. Nas oficinas de iniciação existem diferentes tipos de exercícios. Segundo Luís Otávio BURNIER, “existem diversos exercícios que confrontam o ator com sua ingenuidade e seu ridículo [...] o principal deles é o “exercício do picadeiro”. (Burnier, 1994, p. 217).

É justamente sobre este “*exercício do picadeiro*” que vamos nos ater.

2.3. O EXERCÍCIO DO PICADEIRO

A origem do exercício do picadeiro guarda grande conexão com a pesquisa iniciada na década de sessenta por Jacques LECOQ, na França. Ao se perguntar como um ator faria a plateia rir ele realizou a seguinte experiência: pediu aos alunos que se colocassem num círculo e que tentassem fazer os outros rirem. A maioria imensa deles tentou, em vão, fazer os outros rirem através de tombos, piadas, provocando inclusive certo constrangimento nos que os assistiam. (Lecoq, Jacques. 1997, p.58)

Ao perceberem seu fracasso, pararam a improvisação e foram conversar, muitos decepcionados, confusos, envergonhados. “Foi então, vendo-os nesse estado de franqueza, que todo mundo começou a rir, não do personagem que eles pretendiam nos apresentar, mas da própria pessoa, assim posta a nu. Nós tínhamos encontrado! O *clown* não existe fora do ator que o representa.”(Ibidem , p.68)

Nas primeiras experiências, LECOQ percebeu, por exemplo, que certos alunos que possuíam barrigas salientes que procuravam escondê-las, “encontravam no *clown* uma possibilidade de exibir sua gordura e de brincar com ela, para o maior prazer dos espectadores. Podiam, enfim, existir tal como eram, com toda liberdade, e fazer rir.” (Ibidem, p.79).

LECOQ observou, neste exercício que diz ter inventado, que certa impotência, certa incapacidade, certa fraqueza pessoal, poderia ser transformada em dinâmica teatral, em força e potência de atuação.

2.4. AS DIFERENTES OFICINAS DE INICIAÇÃO E AS DISTINTAS ABORDAGENS DE UM MESMO EXERCÍCIO.

Em linhas gerais, o *exercício do picadeiro* funciona da seguinte maneira: um atuante vai para trás de um biombo ou cortina. Todos da plateia sentam de frente para ele, de modo a fechar um meio-círculo. O condutor do trabalho senta-se no meio desta plateia. Ao seu sinal, o atuante entra no meio-círculo, o chamado picadeiro, e lá deve fazer a plateia rir, ou provocar comoção. Muitas oficinas têm o *exercício do picadeiro* como uma de suas dinâmicas principais. Cada uma se apropria à sua maneira do trabalho de confrontar o ator com seus ridículos, com seu lado brincante. Na busca de algo que afete verdadeiramente o atuante, certas vivências colocam o ator em situação de desconforto com seus hábitos, com certas lembranças, com sua aparência física, seus desejos, aspirações, sonhos, perdas, lembranças, memórias.

Se por um lado algumas pessoas passam por um doloroso processo para se deixar afetar durante estes trabalhos, para se deixar entrar na brincadeira, outras já chegam com uma disponibilidade maior para se deixar transitar entre as certezas e as fantasias que são possíveis de ser criadas no momento do picadeiro e diante das pessoas que participam do mesmo. Algumas deixam mais facilmente que observemos seus detalhes, que brinquemos com eles sem se defenderem, simplesmente dando força e escuta para que falemos mais a seu respeito e apontemos, de fora, lugares possíveis para o desenvolvimento do trabalho cômico. O mesmo exercício pode passar pelas lágrimas e pelo riso. A transição é, por sinal, o mais interessante.

A maioria dos pedagogos teatrais, durante a oficina, atua com o personagem chamado *monsieur*. Uma figura que sugere poder. É o *monsieur* quem conduz o trabalho. No *exercício do picadeiro* o *monsieur* pede para que o aluno entre em cena e faça a plateia rir, dando o melhor de si. Poucas pessoas conseguem, desde a primeira vez, fazer o público sorrir. É claro que se a pessoa que está no picadeiro tem um bom repertório de ações cômicas, elas também são muito bem vindas, mas, na maioria das vezes, é muito mais a abertura ao presente, a disponibilidade,

que causa alguma reação envolvendo o riso. Para fazer o espectador rir é necessário ter a sua cumplicidade, é preciso que ele aceite o palhaço.

Muitas vezes os atuentes já trazem naturalmente uma certa dose de otimismo. Muitos mantêm este otimismo, apesar de apresentarem características físicas como calvície, magreza, dentes protuberantes, ou qualquer outra característica que resultam facilmente em apelidos ou brincadeiras. São pessoas que não priorizam o acertar em cena, não aparentam querer nada mais que brincar e aproveitar aqueles minutos, sem rigidez ou formas anteriormente preparadas. Dentre estas, algumas já aceitam suas diferenças, e até brincam com suas estranhezas, como um obeso senhor que pudemos observar numa das oficinas que participamos e que, por vezes, olhava pra sua barriga e dizia: *já tá de oito meses!*, como se sua enorme pança fosse um bebê.

Atuando junto à plateia surge uma identificação desta com quem estava no centro do exercício. Tendo a plateia a seu lado, o palhaço pode fazer o que planejou, e o *monsieur* mais facilmente possibilita revelações, ridículos, inadequações que o aprendiz pode ainda usar para dar nuances ao trabalho.

Algumas vezes, porém, o atuante não se entrega. Nem à brincadeira e nem a seus ridículos. Não se afeta pelo que faz, de modo que não afeta a plateia. Não afeta a plateia e não se deixa afetar. A cada momento que passa no picadeiro, fica mais nervoso com a tentativa de ser engraçado, com truques, com formas fixas, com piadas que todos conhecem. Cabe ao *monsieur* então ajudar o aprendiz a deixar os truques de lado e a encontrar certas instabilidades, certas incertezas em seu próprio presente, na relação com aquela plateia específica do momento, e não em coisas já pensadas *a priori*. O *monsieur* ajuda o atuante a quebrar as barreiras que o impossibilitam de ativar suas memórias mais fortes e sua escuta.

As intervenções que o *monsieur* realiza são frequentemente impactantes e diretas. Porém, quando elas são de alguma maneira contestadas, não aceitas pelo aprendiz, quando é necessário dar muita explicação durante o trabalho, se o aprendiz fica ofendido ou frustrado, se não consegue engolir em seco e se deixar levar pelas propostas do *monsieur*, o jogo perde muito da potência. Esse lugar de tentar entender e fazer da melhor maneira o pedido do *monsieur*, mesmo que de uma forma completamente absurda, faz parte do jogo do palhaço e do trabalho realizado no picadeiro.

Por vezes, o *monsieur* chega a irritar o atuante, provoca, tenta fazer a coisa ser vivida de verdade, num ponto que afete o *clown*, para, em seguida, o acolher. Essa é outra das dinâmicas

que observamos neste trabalho. Mas o *monsieur* só acolhe quando ele percebe, de maneira muito sensível, o limite do jogo naquela construção artística. Às vezes, as pessoas já vão ao picadeiro tranquilas com suas características peculiares e não é preciso ir muito fundo para que o aprendiz encontre um *lugar de jogo* onde se permita dar continuidade a um tipo de relação onde se afete e, principalmente, seja afetado pelo outro. Importa mais o *continuum* e a transição, menos o chegar ao fim de um processo, ao término de uma cena, a um resultado. Mas, certas vezes também há enfrentamentos verbais entre os participantes, principalmente entre os que não deixam de lado o jogo dos valores conhecidos no cotidiano.

É a possibilidade de abertura, a disponibilidade de reação ao que acontece no momento presente que parece aproximar atuante e plateia no *exercício do picadeiro*. É fundamental que o público aceite o palhaço. Para isso, os primeiros segundos em cena são decisivos a fim de que a plateia perceba que o atuante está de fato vivendo o *aqui-agora*, que a reação está acontecendo em função de uma ação descoberta no momento presente, com a plateia e para a plateia. Assim, o *monsieur* vai fazendo observações que são percebidas por todos. A vontade de responder e de fazer alguma piadinha com as coisas ditas é, geralmente, imensa, mas ao ser advertido delicadamente pelo *monsieur* que o trabalho é, principalmente naquele início, justamente se deixar perceber pelos outros, o embate diminui. Os outros, isto é, todos os demais participantes da oficina, percebem e falam pontos de desequilíbrio dos corpos, onde são desproporcionais, ou partes da estrutura física do atuante que chamam mais a atenção.

O papel do *monsieur* é, com pequenas distinções, perceber o que mais afeta os diferentes aprendizes e trabalhar o cômico a partir daí. Para cada um dos iniciantes, uma maneira diferente de tratar. Um trabalho duríssimo e exaustivo para os alunos e, a meu ver, principalmente para o *monsieur*, que participa diretamente de tantos picadeiros quanto é o número de alunos. O *monsieur* percebe o que afeta, ao mesmo tempo em que sente o jogo e tenta evitar situações de constrangimento, tanto para o artista quanto para a plateia. Para tal, eles precisam estar sensivelmente juntos neste momento, de maneira que o aprendiz possa se expor, ir a fundo à busca pelo riso. Estes momentos os levam, atuantes e plateia, tanto ao riso quanto às lágrimas. São revelações físicas, sociais, memórias, lembranças escondidas e desejos. Algo que redimensiona a maneira de ver o corpo, além dos aspectos fisiológicos simplesmente. Tudo sendo dividido com a plateia. Estas experiências revelavam características preciosas à composição do palhaço.

Como disse, constantemente durante as oficinas são trabalhados traços da personalidade que deixam o atuante embaraçado. O *monsieur* procura por algum traço psicológico, ou um defeito de caráter, ou algum detalhe que o aluno tenta esconder, no intuito de se manter *seguro* no trabalho. É bem compreensível que alguns iniciantes fiquem envergonhados de revelar em um primeiro encontro coisas como, por exemplo, compulsões, transtornos, neuroses, vícios, confusões, inseguranças...

As primeiras características que o *monsieur* busca em seus aprendizes são normalmente as características mais óbvias, isto é, as que se percebiam visualmente, sem o aprendiz precisar falar nada. Percepções simples como magreza, obesidade, calvície, nariz grande, cabelos brancos, corpo sexy, bonito, etc. Alguma coisa que se destaca visualmente nos atuantes. A gordura por si só não é cômica, mas quando vemos uma pessoa gordinha tentando esconder sua barriga para aparentar mais magra, e não conseguindo, isto sim é engraçado. A altura pode não trazer a comicidade em si, mas se torna cômica quando o atuante diz que não suporta mais escutar de amigos do pai a pergunta *porque você não foi ser jogador de basquete?*, por exemplo.

Num segundo momento o *monsieur* pode ir mais fundo, saindo de observações apenas fisiológicas. Ele segue tentando realizar um inventário pessoal do aprendiz. Por exemplo, com algum assunto com o qual o atuante esteja tendo problemas na vida. *O que ele odeia? O que o preocupa? O que o assusta? O que ele adora? O que ele ama? Quais seus desejos?* Ao iniciar o trabalho, o *monsieur* adverte que é essencial não censurar ou julgar o que o aprendiz está fazendo durante o processo.

Para alimentar de estímulos o aprendiz, o *monsieur* apresenta, muitas vezes, observações que podem estar ligadas a intimidades muito pessoais. Observações que levam o aprendiz à comoção. Da mesma forma, muitas vezes, é a plateia que se comove com as declarações e tentativas do atuante. A comoção da plateia acontece, algumas vezes, quando o aprendiz é capaz de revelar, por exemplo, determinada dor ou dificuldade em adaptar seu corpo à sua realidade imaginada, a sua *realidade artificial* criada na vida em sociedade. Revelações verdadeiras podem levar à grandes comoções, e o *monsieur* aparenta, normalmente, saber quando e como transformá-la. Uma vez que o atuante consegue comover-se, e afetar também a plateia, é importante que o *monsieur* conduza o trabalho para as outras polaridades do jogo, polaridades estas que envolvem o distanciamento da dor e trazem, conseqüentemente, o riso.

Algumas pessoas, mesmo depois do término destas oficinas, ficam ainda muito presas, muito atreladas a estes processos pessoais. Estas pessoas, ao falar de suas experiências de palhaço, tratam *o palhaço* quase como um lugar a se chegar, uma forma concebida *a priori*, quase um lugar de pureza. E como esta construção também se relaciona com um processo muito pessoal e íntimo, a impressão é a de que encaram este trabalho artístico quase como uma terapia, pois elas se prendem ao palhaço como a descoberta de algo escondido.

Apesar de inúmeras ambiguidades, o palhaço é o próprio ator na medida em que propicia um jeito outro de ver as possibilidades de realidades e na maneira como faz *circular dinâmicas*, fazendo conhecer outro lugar de reagir, que não os habituais do sujeito normalizado, dos maneirismos automáticos, dando potência ao corpo como uma rede atravessada também pelo subjetivo deste ator, na medida em que este também se doa em energia, em calor, em dinâmicas para construir a potência de transformação deste palhaço. Mas o palhaço não é o próprio ator na medida em que seja algo fixo, identitário, a ser encontrado no ator como formas escondidas e que serão reveladas num processo de entrega total às verdades de um ritual iniciático.

O *monsieur* ajuda no processo de aceitação do que se é, incitando que o comediante relativize sua maneira de ver os problemas. Quando uma certeza muito fixa se relativiza, isto parece *abrir um certo espaço*, um espaço que permite *o ar entrar e sair*, um *relativizar* o que é tenso e rígido. Estes momentos são, normalmente, acrescidos de certa dose de comoção. É, porém, a partir daí que a certeza se reduz, a compreensão e a aceitação surgem, a possibilidade de não se levar a sério aumenta. O aprendiz se distancia da dor. Há um certo alívio que *distenciona*. Assim, o riso e a brincadeira se tornam possíveis. Conduzir este processo é o trabalho dos *monsieurs*.

Traços negativos, ou pouco aceitáveis, são solo fértil para criação de material que afeta de fato, apesar de fazer com que o riso caia, inicialmente, mais sobre desastres pessoais que sobre desastres de proporções coletivas. Porém, é partindo destes desastres mais pessoais que se consegue também *destravar* a plateia. Aproximar-se e distanciar-se de concepções de verdades, de paradigmas, de culpas, para pensar uma nova ética e uma possível estética.

Marcio LIBAR, na primeira dinâmica de sua oficina fala: “que levantem as mãos os que já traíram, que levantem as mãos os que já se drogaram...” Faz parte do processo perceber que todo mundo tem traços que não são aceitáveis socialmente. E perceber que quanto mais embaraçosos eles são, melhores também as criações cômicas que resultam deles.

Quanto mais única for determinada característica, mais diferenciado é o número. E de fato, coisas mais particulares fazem que certos números nunca tenham cópias e por isso sejam mais valorizados do que os números que vários palhaços fazem de forma meramente repetida e sem pequenas apropriações nítidas.

DE MARINES, sobre o trabalho solista e do ator de variedades, nos diz que:

O cômico de variedades não deve se parecer com nenhum outro, não deve fazer lembrar outro: tem que ter sua própria figura, seu próprio gênero, seu próprio repertório, quanto mais novidades tiver, mais surpreenderá e maior será seu êxito. (De Marines, 1997, p.160)

Com relação ao fato das semelhanças e diferenças ente as ações e composições de cada atuante, as sessões de picadeiro são completamente distintas umas das outras. O *monsieur* propõe, justamente, um confronto entre os estereótipos criados no dia-a-dia, isto é, nossas *máscaras sociais* e nossas fraquezas e ridículos tão bem camuflados, normalmente escondidos para sermos aceitos nos grupos que normalmente frequentamos. Algumas características tidas como imperfeições, acabam trabalhando a favor do riso e cada um tem suas imperfeições de maneira diferente do outro.

O *exercício do picadeiro* é um processo de criação que leva a uma quebra de couraças da vida cotidiana. Cabe ao *monsieur* ir transformando, pouco a pouco, todas essas estruturas defensivas. Mais do que fórmulas prontas ou estereotipadas, o que cria o ridículo, o risível, são reações advindas da sensação de desconforto e insegurança diante do público, contrastando com a pretensão de acertar.

Marcio LIBAR relata sua própria experiência de aprendiz na iniciação feita com o grupo Lume, no *Retiro de Clown*:

Mas o que significa exatamente ser ridículo? Bom, uma das primeiras coisas que entendi é que não significa exatamente fazer gracinhas para os outros rirem. Aliás, é doloroso aprender isso na própria pele, entrar em contato com nossas regiões mais obscuras, secretas, aquelas que passamos a vida tentando esconder e negar para o mundo. Mas é justamente esse nosso lado esquisito, torto e feio que é a fonte mágica do risível. Mais do que um personagem em si, o palhaço é antes de tudo um arquétipo da humanidade, ao qual só se chega através de um mergulho nos próprios medos e frustrações, e através da dilatação dos próprios ridículos. (Libar, 2008, pp. 107-108).

Evidentemente não é no período da iniciação que o palhaço vai encontrar e construir todo o seu repertório. A iniciação dá o impulso inicial, desencadeia um processo, indica possíveis caminhos.

O palhaço paulista Cláudio THEBAS também fala de sua experiência, na mesma oficina de iniciação:

O aprendiz é levado a se expor de diversas maneiras, enfrentando constantemente o medo do ridículo. Ele tem, por exemplo, que cantar, dançar ou dublar uma música na frente de todo mundo, e sem fazer gracinhas! Ou seja, tem que fazer pra valer. O que o mestre deseja é que o futuro palhaço descubra o que nele mesmo é ridículo, como: pequenos gestos, olhares, jeitos de andar, de falar. Durante os exercícios, o mestre observa o aprendiz e vai dando toques preciosos: “aquele gesto que você fez com a mão é ótimo, pode repetir sempre” ou “não faça mais aquela gracinha porque ela ficou falsa e sem graça. (Thebas, 2006, p.72).

Enquanto o ator se expõe, ele conta com o *monsieur* que conduz o trabalho e que alimenta este jogo de abertura, revelação e percepção. Um olhar de fora que complementa o de dentro, uma sensação de dentro que alimenta o de fora. Assim, o ator vai mais fundo, percebe que está se transformando ao mesmo tempo em que afeta o outro.

A função do *monsieur* é também fazer o aprendiz alternar entre as possibilidades cômicas e trágicas, entre a energia do *branco* e do *augusto*, do adulto e da criança, da perda e da brincadeira, mesmo que seja a partir da exposição das dores ou perdas pessoais, colocando-o em lugares de paradoxo para possibilitar uma abertura ao instante presente.

Quando algo realmente afeta o aprendiz e a plateia percebe, ela também se abre para ser afetada. O que afeta pode ser tanto positivo quanto negativo. É neste momento que o artista pode ter força para se distanciar da dor, relativizá-la, normalmente com a condução do *monsieur*.

Muitas vezes são dados apelidos aos aprendizes. Apelidos normalmente facilitam a imaginação cômica do atuante e da plateia, uma vez que já carregam em si, muitas vezes, alguma aparência ou traço físico que destoa. Também é frequente que, no dia do exercício do picadeiro, o *monsieur* ainda peça que o atuante venha vestido de forma especial.

Quanto mais intenso e confiante estiver o aprendiz, maiores são também as chances de apelidos reveladores, e maiores as possibilidades de se perceber características ridículas, risíveis e comoventes. O atuante com experiência e noção destas características pode trabalhar com elas. São pequenos traços singulares do material.

O processo de jogo e de desequilíbrio entre o *monsieur*, a plateia e o ator é o eixo da construção do palhaço. Este processo relacional expurga certas energias *parasitas* por meio de fortes comoções, e é comumente associado, por algumas pessoas, com análise ou terapia. De fato, apesar de certas oficinas e vivências de *clown* não serem terapias, por visarem uma criação artística, isto é, uma criação de material que pode vir a ser repetido, mesmo que de forma relativizada e ligeiramente diferente, elas também possuem um forte caráter terapêutico.

O *exercício do picadeiro* envolve de fato um lugar de cura ao relativizar posturas e comportamentos, ao transitar entre a inocência e a experiência, entre o cômico e o trágico, ao se distanciar de verdades, de concepções fixas, de posições rígidas de referência do Eu.

Outro lugar de cura evidencia-se ao enfrentarmos a fundo uma postura fixa determinada, uma verdade, mas sabendo que o que se busca no fundo é o ridículo. O ridículo que está por trás de toda concepção de verdade muito dura, muito rígida e que não alterna de lugar.

Vemos assim a lógica do *clown*, a lógica cômica desta experiência, que acha saber tudo, mas que no fundo é frágil e não sabe é de nada: *sei que nada sei*. O *clown* vive este *não-se-verde-fora* e, transitando à brincadeira, vive sua certeza, sua verdade, sua lógica a fundo, em sua possibilidade mais intensa, para em seguida ser tragado pelo risível ou mesmo pela poesia. É um cataclisma, uma catarse. Há produção de desterritorializações nas verdades pré-concebidas. Este lugar de cura do riso que potencializa, o riso que agrega potência com potência com potência de vida.

Marcio LIBAR, ao falar sobre seu processo de iniciação ressalta que “a iniciação nos faz ver e aceitar certas condições de mediocridade e miserabilidade diante das leis da natureza, e a rir disso tudo, se aceitando e rindo de si.”(Libar, 2008, p. 115).

Partindo desses materiais singularizados, além de compor e detalhar o personagem, o palhaço pode falar do que quiser, porque começa falando e rindo de si mesmo. Os assuntos trabalhados e pesquisados muitas vezes provocam repulsa, dor, excitação. Quanto mais o material afeta o artista, mais o público ri, se abre e se identifica com algo.

2.5. O SURGIMENTO DO PALHAÇO: INICIAÇÃO? BATIZADO? NASCIMENTO?

Participamos como já dito de algumas das referidas oficinas de palhaços. Enfocaremos três delas com mais interesse nesta dissertação, pelo modo especial com que nos afetaram.

O primeiro curso que fizemos foi *A Nobre Arte do Palhaço* ministrada pelo Marcio LIBAR. O segundo se deu com o grupo Lume, sob a orientação do ator Ricardo PUCETTI, em Barão Geraldo. Já o terceiro foi a *Iniciação ao Clown através das Mascaras Xamânicas*, com Sue MORRISON. Todos eles evocam o exercício do Picadeiro, cada qual de seu jeito ligeira ou radicalmente diferenciado.

Não é difícil detectar certo lugar de sacralidade e respeito nestes processos, nestas oficinas. Este lugar mais sagrado, de respeito bem específico em determinados trabalhos, parte tanto por parte de quem ministra a oficina, como também pode partir de quem participa da mesma.

Muitas pessoas que aprenderam com algum outro palhaço, e principalmente quando este outro palhaço é mais velho e conta com certo reconhecimento no meio da palhaçaria, costumam tratar este orientador individual com o termo *mestre*. Esse tipo de respeito percebe-se também em certas artes marciais ou em oficinas com dançarinos orientais, nas quais uma formação mais tutorial, individual, um tipo de orientação pessoal se faz presente. A palavra *mestre*, a palavra *iniciação*, a palavra *batizado*, a palavra *retiro* refletem o cuidado num lugar de trabalho onde se permite uma auto exposição na qual se quebram defesas do ego, onde se relacionam humor e certas fragilidades.

O respeito, o âmbito sagrado, é mais positivo quando direcionado a busca de um estado da *brincadeira*, um lugar da relação, da abertura ao outro, à construção de ações e reações que potencializem os participantes.

Demonstradas as observações acima, passaremos a analisar, nas próximas páginas, o que deliberamos por chamar aqui de *desconstrução do corpo cômico*.

O corpo cômico diz respeito ao trabalho corpóreo desenvolvido nas oficinas de palhaço, surgindo daí diferentes metodologias. Leve-se em consideração que, se por um lado, nunca deixamos de anotar detalhes do que era feito ou dito nas oficinas, também sabemos que nem tudo o que aconteceu é dizível. O real tem sempre algo que escapa, que foge. Para falar sobre a iniciação seria preciso encontrar uma linguagem, criar um campo conceitual que tornasse possível pensá-la sem cair em categorias fáceis, que destruiriam qualquer mistério e também a oportunidade de aprender a respeito das relações entre corpo e pensamento, entre afetar e ser afetado, em transitar e se transformar constantemente, em se deixar metamorfosear...

Ao falar em metamorfose, pensamos em devires, em tornar-se outro, algo que diz respeito não no sentido de buscar uma exatidão em ser o outro, no contexto de fixar outra identidade, como uma interpretação de um sujeito com um centro de significado enrijecido.

Percebemos que este lugar de sensibilização visa explorar mais que do que nossas próprias construções, possibilitando entrar nas *construções do outro*, e a partir daí começarmos nossa verdadeira construção. Partindo da realidade de outra pessoa é que se realiza esta construção, tal como acontece no devir-criança tão presente no trabalho do palhaço, que não significa tornar-se criança, mas apreender algo da dinâmica da criança, do seu funcionamento, dialogando também com a experiência do adulto. Devir está ligado ao processo de se movimentar na direção de uma vizinhança. Está ligado ao contágio.

A criação de tais corpos cômicos, a criação deste palhaço, mesmo sabendo que nunca se termina, é algo que passa pelo desenvolvimento de outras sensações, instabilidades nos sentidos, de um processo de subjetivação que se caracteriza pela tentativa de se conseguir rir de si mesmo, de expor-se antes de expor o outro, de uma escuta ao outro, da possibilidade de distanciar-se dos automatismos comportamentais que homogeneízam a sociedade, de criar novos sentidos e possibilidades, de viver um estado de alerta.

A ideia principal é envolver o erro e o fracasso, a possibilidade de ver de um jeito criativo e inconsequente, isto é, não antever consequências, não antever as causas, como uma criança, tomada em sua capacidade de voar e de voltar a terra, de pousar novamente...e de novo voar... “ficando confuso e agindo como clown”. (Puccetti, Riso em três tempos, 2006, p.225)

2.6. O CORPO CÔMICO NOS ESPETÁCULOS.

2.6.1. A referência de Ricardo PUC CETTI em *La Scarpetta*:

Ricardo entra em cena e se influencia, entra em contágio, vê-se afetado por inúmeras variáveis, como a luz, objetos, pessoas e joga livre e abertamente com elas, mesmo que isto faça sua peça ficar por demasiado extensa. A maneira de se movimentar remete a uma dança, onde os fluxos não terminam, porém, se transformam continuamente em novas possibilidades de relação e contato. Ricardo vai construindo figuras e compondo corpos estranhos, sempre jogando com

algo, propondo movimentos, se deixando influenciar por coisas pequenas, como objetos dentro de bolsas de algum espectador e que aparecem ao acaso, assim como, por forças que atravessam e rasgam sua partitura mais ou menos definida. O fluxo, a metamorfose, são fundamentais para a maneira de ver o *clown* para Ricardo. Aprender a não cortar o fluxo, e ir transformando uma coisa em outra, um movimento em outro, uma energia em outra.

No trabalho do picadeiro, esta é uma possibilidade dos participantes experimentarem a metamorfose em si mesmos. A cada dia que passa o corpo já entra neste lugar de trabalho mais rapidamente, até no dia que só de botar o nariz o corpo já está num lugar de sensibilidade. Vai ficando mais fácil se relacionar com o outro. Há mais abertura para o jogo. O trabalho de criação do corpo cômico visa encontrar dinâmicas e sensações. Algumas sensações se definem e retornam com mais frequência, ficando simultaneamente mais precisas e paradoxalmente fluidas.

Através dessa dança de dinâmicas, de quebras, de fluxos e de transformações, entra-se em qualidades que envolvem ora mais leveza, ora mais densidade.

No trecho abaixo, BOLOGNESI descreve algumas características de um conhecida palhaço russo, *Karandash*, características estas ligadas a uma zona de desequilíbrio que produz paradoxos e contrastes nas microinstabilidades do corpo:

Karandash é extraordinariamente natural e pletórico, graças à diversidade de matizes de seu modo de ser. O *clown* que encara uma faceta de caráter apenas, ou uma única paixão, adoece por força do esquematismo. Em essência, não é uma fisionomia, porém nada mais que uma careta. Em contrapartida Karandash é cândido enquanto astuto, é valente e um tanto medroso... essa unidade orgânica com diferentes traços de caráter forma uma imagem viva e palpitante, rica em impulsos espirituais. (Bolognesi, 2003, p. 82)

Uma unidade orgânica com diferentes traços. Uma imagem viva e palpitante. Mais do que tentar codificar e decorar inúmeras formas, o trabalho se dá no lugar de incertezas, de movimento, de instabilidade, num campo de intensidades formado pelo próprio movimento, e que traz algo de vivo, de palpitante, surgindo do próprio deslocamento, mesmo que sustentado por uma partitura, por uma estratégia. Partituras bem detalhadas possibilitam, também, pequenos escapes, pequenos ruídos, pequenas idas e vindas que produzem algo de sensível. A partitura devendo ser encarada mais como diferentes níveis de movimentos. Níveis de fazer afetar.

A partir destes pequenos desequilíbrios, destas pequenas *aberturas*, deste espaço vazio, mas ao mesmo tempo cheio e intensivo, o atuante relaciona-se com outros níveis de partituras existentes num mesmo trabalho.

Eugênio BARBA, em seu livro *L'energie qui dance* faz um interessante estudo sobre a energia do atuante cênico. Segundo ele, a energia se movimenta segundo *saltos*. Uma intensidade gerada pela diferença, pelo contágio. Uma dança que intensifica.

Constatamos então que o que chamamos de energia são, no entanto, saltos de energia. O princípio da absorção da ação, os saltos, a capacidade de compor a passagem de uma a outra temperatura (animus e anima, keras e manis) constituem distintas estratégias para produzir e controlar os saltos de energia que dão vida ao mundo subatômico do bios do ator. Esses saltos são variações em uma série de detalhes que, sabiamente montados em seqüências, as distintas terminologias de trabalho chamarão de ações físicas, desenho de movimento, partitura, kata. [...] A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra impulsos, de mudanças de direção, de saltos, são as condições preliminares para a dança das energias. (Barba apud Burnier, 1994, p.141).

Aqui BARBA relaciona a forma, a precisão, justamente com a busca de alternativas, de desprendimentos. Um atuante vai ganhando experiência sendo atravessado por distintos processos e vivências, por momentos cênicos, por momentos entre ele e a plateia, por exemplo. Nestes processos, cria-se um repertório de atitudes com certo grau de codificação, que possibilita ao atuante, de certa maneira, repeti-las, contrastá-las e escapar da rigidez das mesmas em seu trabalho.

As danças se transformam aos poucos em danças de imagens. A maior dificuldade está no ponto de se deixar ser dançado pelas imagens conduzidas pelo trabalho. É algo relacionado a uma sensibilização da percepção. Dançar estas qualidades antes de entrar em cena faz o atuante ter mais escuta durante o picadeiro, mesmo que durante o exercício ele não se valha de nenhuma daquelas formas/conteúdos .

Porém, alguns aprendizes se prendem nas formas de suas energias. Se prendem em fazer *corretamente* o trabalho, e isto tira a escuta que possibilita reagir. O trabalho acontece entre a qualidade energética trabalhada e o jogo do aqui-agora, nas adaptações entre o que é previamente partiturado e os estímulos do momento.

A dança de sensibilização e abertura pode vir de um trabalho que dialoga com o uso de cores e desenhos. Nele, o objetivo é deixar-se impregnar pela sensação, pelo ritmo, pelo som de cada cor e permitir que isto conduza o corpo numa dança. As cores trabalhadas são: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta, índigo e branco. São as cores do arco-íris. Para cada cor, o aprendiz tenta criar uma imagem, construir um universo, tentando responder certas perguntas

como *Quem sou eu neste universo? (gente, planta, coisa, bicho, etc.) Qual a vestimenta e o chapéu que uso?* Desenham-se estes mundos, estes universos, com as oito tintas diferentes. Vale ressaltar que não é preciso usar a cor vermelha, por exemplo, para pintar o que é o vermelho em seu processo. O objetivo é fazer um desenho do que a cor representa, com uma roupa e um chapéu. Cada universo se apresenta corporalmente como uma dança, um ritmo e algumas ações. É fundamental encontrar paradoxos nestes universos, pequenos conflitos e desequilíbrios.

Após o desenho, parte-se para outro exercício. Cada cor toma conta novamente de partes do corpo do atuante (pés, joelho, quadril, costas, pescoço, olhos, mãos, respiração, etc.), que descobre uma espécie de “dança”, composta de saltos, corridas, andares, ações físicas e vocais. Tenta-se perceber diferenças que existem naqueles ritmos. Alguns são mais parecidos que outros. A partir deste ponto começa um processo de construção de seis máscaras, cada uma com um tipo de respiração, totalizando seis respirações diferentes. A respiração toma conta do corpo do atuante, sensibilizando num nível muito sutil. A partir da respiração entra-se em contato com pequenas sutilezas.

A transição justificada de uma qualidade de energia a outra, acontece naturalmente quando se leva ao limite uma determinada situação. Para tal trabalham-se as energias em diferentes intensidades. A regra é não parar de transformar, não parar de se relacionar com as dinâmicas das roupas, de objetos, de adereços, do outro, da dupla, do coletivo, da plateia. Entrar neste jogo de imagens e sensações é encontrar uma dinâmica física, dar um peso, um ritmo, um olhar, um andar entre dinâmicas mais comuns e dinâmicas que se descobre também possíveis. Possíveis dilatações de movimentos ou contenções dos mesmos, com as sensações que estas ações trazem. Os ritmos não são o *clown*. O *clown* existe no espaço criado entre a relação de cada ritmo com a plateia. É no espaço do *não sei*, onde todas as possibilidades estão abertas, que o jogo do *clown* se dá.

Utilizo-me, aqui, de algumas palavras do filósofo Gilles DELEUZE sobre o conceito de *devenir*, para me referir às multiplicidades e possibilidades do contágio de cada imagem, ritmo ou cor com o atuante:

O *devenir-animal* do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna. [...] *devenir* é sempre de ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. (Deleuze, 1997, p.19)

Como afirma DELEUZE, somos permeados por *devires* não humanos, *afectos* que a fantasia, os sonhos, o lúdico, a criatividade, as micropercepções são capazes de criar. O atuante trabalha o potencial de criação de rompimentos, de abrir fissuras, de percepção, de abertura, de sensibilização, pelas cores, imagens e pelos ritmos da dança. O fundamental é permitir uma abertura ao ser afetado e afetar os outros, e, a partir destes afetos, “ser dançado”, ser conduzido a um ritmo ou sensação que ative um universo, uma memória, um corpo.

Proponho aqui pensar o corpo cômico como constituído pelas infinitas possibilidades de sonhos, de processos de buscas, das pulsões de criação, das vontades e da potência de ação como desejo dos aprendizes. Qual é meu potencial de criação de rompimento, de abrir fissuras, de percepção, abertura, sensibilidade aos devires?

2.6.2. A referência de Gardi HUTTER em *Jeanne D’Arppo*.

Gardi HUTTER entra em cena e vemos uma grande trouxa de roupas à direita, à esquerda, uma máquina de lavar, posteriormente um varal e muitas panelas no chão. A atriz tem um figurino de uma empregada doméstica. Durante sua oficina realizada no ano 2006 no evento Anjos do Picadeiro que aconteceu em Salvador, Bahia, Gardi deixou bem claro que, antes de começar seu trabalho na construção de uma peça nova, é fundamental saber quem é o palhaço a ser construído. Qual sua profissão. Para ela, é a partir dessas definições que vão surgindo as inúmeras possibilidades de criação e de comunhão entre algumas *gags* tradicionais e uma fábula que dialoga com questões contemporâneas. Isso causa, para ela, uma maior identificação da plateia com a peça, com o palhaço.

Em sua última apresentação no Brasil, no Teatro da Caixa, no ano de 2009, ela trouxe sua peça *O Ponto*, que, como o próprio nome diz, expõe a maneira como um empregado de um teatro – que ajuda os atores a não esquecerem das marcas da apresentação –, vê o mundo de um buraco situado bem na frente do palco.

O trabalho de sensibilização e abertura de construção do corpo cômico conduz, muitas vezes, a relações com o emprego, com a escola, com a família, com a maneira como o atuante se vê inserido nas camadas de poder da sociedade. Inserção naquilo que denomino de corpo estratificado, corpo social. Como o atuante se coloca em respeito a sua esfera social, para tentar

quebrar couraças ou qualquer outro tipo de barreira. Para se deixar afetar. Esta mesma função, como já vimos, é também encontrada em sociedades indígenas brasileiras:

Naquelas sociedades o *clown* existe para servir como um espelho desta mesma sociedade, para mostrar a ela o seu ridículo (o dela), para revelar que nada é fixo e imutável. (...) O *clown* tem a importância de um feiticeiro, pois é ele que cura as “doenças sociais” da tribo. (Puccetti, O riso dos Hotxuás, 2006, p. 152).

Muitos trabalhos de cômicos são críticas ferrenhas à sociedade vigente. De fato a crítica social é um dos pontos *fortes* da comédia. Um dos palhaços russos mais famosos de todos os tempos, Oleg POPOV, fala sobre a orientação ideológica da escola soviética do *clown*:

Durante minhas atuações com o circo soviético na França, Bélgica e Inglaterra prestei muita atenção nos conhecidos palhaços do ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de ideias. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os *clowns* do ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se vêem obrigados a se resignar o papel de imitadores e de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a apresentação! E, em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade que os aplausos. Ao conhecer o circo capitalista compreendi mais claramente o traço característico fundamental de toda nossa escola soviética da arte do *clown*: uma profunda orientação ideológica criadora. O *clown* cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples. (Popov apud Bolognesi, 2003, p. 85).

Uma guerra de aviõzinho pode ser uma crítica feroz a uma guerra, como no espetáculo *w.w.w.para Freedom*, de Ézio MAGALHÃES, do Barracão Teatro de Barão Geraldo, em Campinas. Em seu espetáculo, uma chuva de aviõezinhos ao som de um *heavy metal* introduzem o palhaço na área de combate. Um dos exemplos mais conhecidos filmes cômicos com forte crítica social é *O Grande Ditador*, de Charles CHAPLIN, com a clássica cena onde Chaplin parodia poeticamente Adolf Hitler e seu desejo de poder e dominação: como uma criança ele brinca de equilibrar e jogar para o alto o globo terrestre, de forma leve e lírica.

O processo de atualização do corpo para estar no aqui-agora também é forçado por linhas sociais e históricas. Existem saberes que são específicos a uma época, aos seus estratos sociais e históricos: o tipo de sociedade, a época, a realidade econômica e a inserção nos grupos

(instituições como família, escola, emprego, etc.). Os estratos sociais e históricos produzem comportamentos e hábitos particulares. Pesquisar o corpo cotidiano é também pesquisar os estratos e os agenciamentos que o constituem. O corpo é sujeito aos saberes e poderes que afetam diretamente a vida de todos. “Os estratos e agenciamentos realizam e organizam esse corpo. Geram nele comportamentos, hábitos, territórios de desejos e verdades específicas de uma época, sejam elas coletivas ou singulares.” (Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*, 2006, p. 128).

Proponho também pensar o corpo-cômico sendo visto justamente na relação e instabilidades com estes estratos sociais.

2.6.3. A referência de Marcio LIBAR em *O Pregoeiro*.

Márcio Libar, em determinada parte de seu espetáculo, constrói seu texto sobre a família referindo-se aos mestres, ao encontro com a filha, aos pais que morreram, ao casaco que ganhou de Nani COLOMBAION quando esteve na Itália, de sua infância pobre porém digna, de seu avô que sentado numa cadeira e coberto por uma fronha o acolhe ainda criança. Ele relata características, memórias particulares, coisas de família, objetos e imagens de quem gosta muito.

Para a criação deste corpo cômico, trabalha-se com situações baseadas em recordações muito íntimas e que, mesmo sem o atuante saber, estão ligadas diretamente a uma relação comportamental. O corpo no presente reflete coisas que aconteceram no passado. Corpo como memória, memória como corpo. Vejamos este trecho de Beckett sobre a memória:

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos. (Beckett, 1986, p. 15).

Essa memória que se relaciona com o hábito, com o mecanismo da repetição, numa sequência de reorganizações e acúmulos é responsável pela adaptação e adequação às situações. Existe, no entanto, outra face dessa mesma memória, que se relacionaria com aquele tipo de

acontecimento “que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço do nosso ser, para o qual o hábito não possui a chave [...] Proust o chama de memória involuntária.” (Beckett, 1986, p. 24).

Memórias involuntárias possibilitam conexões com outras memórias, e abrem redes inimagináveis num primeiro momento. São memórias que se formam independentemente de nossas vontades em adquiri-las. Elas estariam em nossas vivências que se acumularam ao longo de nossa vida, ao longo de nossa existência. Certas reações que advêm de memórias. Um cheiro, uma imagem, um objeto, uma foto, podem revelar muitas reações involuntárias que, por vias sensoriais, afetam o atuante.

Propomos nesta dissertação, além das duas maneiras de pensar o corpo plasmadas nos espetáculos anteriores, uma abordagem para a construção do corpo cômico a partir de memórias e recordações. O corpo se redefinindo para além de suas características simplesmente morfológicas.

2.7. O CORPO CÔMICO COMO UM NÓ ENTRE FISILOGIAS, FLUXOS, PODERES E MEMÓRIAS.

“O mais profundo é a pele.”

Paul VALÈRY.

A partir da análise destes três corpos, vejo que o trabalho do condutor da oficina, isto é, do *monsieur*, parece fazer-nos redimensionar uma análise do corpo como algo muito além de aspectos fisiológicos e anatômicos, facilmente observados num primeiro instante. Permite que abordemos o corpo do atuante num *ente* perpassado por memórias, relações sociais e contágios com o que o cerca. Durante o exercício do picadeiro, o *monsieur* ajuda o aprendiz a se sensibilizar na medida em que sensibiliza o outro. Existe uma relação entre o que é mostrado pelo aprendiz e como ele se permite reagir ao material. É necessário que o atuante esteja no presente durante seu exercício. Ao se iniciar o exercício do picadeiro, o *monsieur*, a plateia e o aprendiz se comunicam e se transformam, no presente.

Uma citação do filósofo Henri BÉRGSON permite pensar o corpo e sua relação com a consciência e o presente: “Meu presente é, por essência, sensorio motor. Equivale a dizer que o presente consiste na consciência que tenho de meu corpo”. (Bérgson, 1990, p. 114)

O *monsieur* conduz o aprendiz a estar no presente e ter consciência que possibilite se perder numa outra faixa de possibilidades de criar ações, reações e lógicas com o corpo, a partir do corpo e sobre o corpo. Desta forma a experiência também pode vir a afetar a plateia. Se a ação afeta o aprendiz, ele tem grandes chances de afetar o outro.

O *monsieur*, durante o trabalho, observa, diante de si, características do corpo do aprendiz. O corpo não só em seu aspecto visual, sua aparência física. Corpo como uma teia de complexidades presentes na vida de uma pessoa. Parto, então, da definição que o teatrólogo Hans THIES-LEHMANN traça do corpo vivo na arte contemporânea, para pesquisar sobre a condução do exercício do picadeiro:

“O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensorios motores coexistem com lembranças acumuladas, codificações e choques”. (Lehmann, 2007. p. 332)

Esta definição possibilita entender o corpo como um complexo. Um complexo formado tanto por variáveis orgânicas, genéticas, musculares e nervosas, quanto por memórias, estratos sociais, além dos infinitos pensamentos e possibilidades de contágio com algo ou alguém. Uma teia de subjetividades.

Pretende-se enxergar o corpo então como estando necessariamente vinculado a reações, afetar e ser afetado. Pensa-se o corpo num estreito “diálogo músculo/pensamento, corpo/razão” (Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*, 2006, p. 117). Corpo como memória, como a relação com nossos *estratos sociais*, como a relação com a própria potência de abertura e de intensidades de energia, possibilidades de encontros.

Renato FERRACINI ao abordar o corpo no trabalho do ator relata que “o corpo não é um instrumento ou ferramenta, mas eu sou meu corpo. Esse corpo se atualiza, não somente enquanto músculos, nervos, órgãos e sinapses, mas também enquanto receptor e doador de forças, fluxos, linhas molares e moleculares, pulsões, impulsos, que o atravessam e que o lançam em devir”. (*idem*).

Pensamos, assim, um corpo em sua multiplicidade, em sua complexa teia de relações, corpo como uma rede entre as relações. É passado, futuro e presente na medida em que se atualiza constantemente para se manter no aqui-agora, recriando possibilidades, sendo afetado e afetando.

2.8. CORPO COMO RELAÇÃO DE AFETOS.

Pensar o corpo é, muitas vezes, pensar um homem que foi cindido e dividido entre uma alma, uma mente, um espírito por um lado e os aspectos morfológicos das estruturas físicas por outro.

Desde DESCARTES já se afirma que é o fato de o homem pensar que o leva a existir. Além desta divisão, foi muito impulsionada uma visão que colocava o peso da substância subordinado à mente, subordinado a algo mais elevado que este. Algumas maneiras de ver o corpo e a alma, inclusive, colocam a morte como uma liberação deste peso a qual estaria presa a alma.

Mesmo que muito desta maneira de ver o corpo venha se modificando ao longo dos tempos, ainda é comum ver no cotidiano do trabalho do ator, e mesmo no cotidiano no trabalho da formação do palhaço, certa maneira de ver e pensar o corpo como uma *ferramenta* de trabalho. O problema de pensar o corpo como um instrumento de trabalho é que não levamos em conta seus aspectos subjetivos, suas memórias, seus sonhos, suas dificuldades emocionais.

Preferimos então pensar o corpo cômico com um orgânico atravessado por jogos de forças que não se cristalizam, num aspecto não dualista. Um corpo que seja formado por músculos, nervos, tecidos, assim como impulsos, sinapses, devires, multiplicidades.

Assim, pensar a construção do corpo cômico e o estar presente, o *se deixar reagir*, é não pensar mais num centro essencial e uno, mas em algo que possua um constante fluxo em relação a si, ao outro, ao meio. O corpo cômico como algo que se dá *entre* uma *complexidade* e uma relação constante com tudo que cerca esta *complexidade*. Um corpo mais definido por relações consigo mesmo e com o meio.

Quando dizemos *relações consigo mesmo*, queremos dizer aquilo que é cavado, de alguma maneira, em formalização e desfiguração constante e não como uma essência una e centralizada de um ego aprisionado. Assim eu sou meu corpo e ele existe aqui e agora.

Os palhaços que observamos nesta pesquisa, relacionados com o que presenciei nos exercícios do picadeiro, surgem justamente como um reflexo deste aqui-agora, entre o atuante, o *monsieur* e a plateia, além ainda de tudo que os cerca, incluídos aí aspectos subjetivos e relações de micro poderes e micro forças.

CAPÍTULO III – A RESIGNIFICAÇÃO DO ESTÁTICO PELA RELEITURA SUBJETIVA CONTÍNUA.

3.1. ANÁLISE DAS PARTITURAS NOS ESPETÁCULOS.

Quando a apresentação permite aberturas, ou estas são necessárias à determinada situação inesperada, desenvolve-se a experiência do tempo presente. É muito comum falarmos que o palhaço joga e improvisa com o aqui-agora, que o palhaço está sempre livre para improvisar com tudo que o cerca. Mas também vimos que existem distintas maneiras de perceber a partitura, bem como as nuances entre os detalhamentos particulares de cada uma delas.

A indagação que fazemos é se a diferença na minúcia com a qual as partituras são trabalhadas poderia levar a pensar que o trabalho de Ricardo PUCCETTI confere ao artista mais liberdade que o trabalho de LIBAR. Será que a partitura de Marcio LIBAR prenderia seu momento cênico, deixando-o mais próximo de um tipo de teatro que visa o belo, que possui uma autonomia centrada na mão de um olhar de fora, de um diretor com um olhar centralizador, onde o ator é apenas uma *marionete* realizando uma execução rígida e pré-definida? Será também que o dispositivo partitura poderia ser mais um motivo de controle que de abertura ao palhaço em alguns casos, como no caso de Marcio LIBAR? A noção de dispositivo, como se pode observar nas obras de Michel FOUCAULT, pode ajudar a desenvolver um pensamento que relacione esses

pontos, principalmente se compararmos as leituras de AGAMBEM e de DELEUZE sobre este mesmo tópico.

Mas o que vem a ser um dispositivo? Na obra *Ditos e Escritos* de Michel FOUCAULT, temos uma definição para dispositivo que é a seguinte:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é ,antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas (...) se trata , como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada(...) o dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder(...) é um jogo de estratégias. (Foucault apud Agamben, 2008, p. 28)

AGAMBEM, por sua vez, define os dispositivos como sendo:

[...] precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: antes, a rede que se estabelece entre estes elementos. (*Ibidem*, p. 34)

Os universais se relacionam a posturas centradas de verdade, algo que propõe uma relação de comando e obediência frente a outros que participam de um mesmo momento histórico. Seriam os fluxos de poder e tecnologias de biopoder que submetem os seres vivos ao controle, mesmo que estes não se dêem conta deste poder. Seriam então:

[...] um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato. (*Ibidem*, p. 35)

Relacionamos justamente o dispositivo *foucaultiano* com a partitura cênica pelo fato de uma partitura também servir como um trilho por onde se desenvolvem as ações, frente ao objetivo que uma determinada apresentação possui, frente a um objetivo de fazer frente a uma urgência, a uma estratégia desenvolvida para tecer relação e comunicação, de acordo com a linguagem escolhida para ser trabalhada.

AGAMBEM, porém, tece leitura diversa sobre este poder que o *dispositivo* traz, entendendo-o como algo ligado mais a um tipo de governo, de controle, como vemos nas linhas abaixo:

[...] um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens. (*Ibidem*, p. 39)

AGAMBEM, em determinado momento de sua leitura e análise particular da obra de FOUCAULT, ainda propõe um novo contexto, uma divisão da ordem de controladores e controlados:

Convido-os, portanto, a abandonar o contexto da filologia foucaultiana em que nos movemos até agora e situar os dispositivos num novo contexto. Proponho-lhes nada menos que uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres vivos, e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados. Isto é, de um lado [...] a ontologia das criaturas, e, de outro, a *oikonomia* dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las para o bem. Generalizando, posteriormente, a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literamente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos [...] também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem. (*Ibidem*, p. 41)

O precitado autor, ao admitir que os dispositivos se relacionam com medidas de controle e cerceamento da liberdade, deixa escapar seu sentimento de raiva pelos mesmos, como vemos no trecho abaixo:

Por exemplo, vivendo na Itália, isto é, num país cujos gestos e comportamentos dos indivíduos foram remodelados de cima abaixo pelo telefone celular. Eu desenvolvi um ódio implacável por este dispositivo, que deixou ainda mais abstratas as relações das pessoas. (*Ibidem*, p. 42)

Mais do que a linha de criatividade, que poderia servir como uma fuga deste controle, AGAMBEM aponta para uma dessubjetivação dos seres vivos:

O que define os dispositivos com os quais temos de lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. (*Ibidem*, p. 47)

No enfoque do estudioso, então, o fato da submissão a um dispositivo acarreta seres vivos meramente teleguiados pelas mídias e tecnologias.

Vejamos, contudo, a maneira de DELEUZE ler as mesmas linhas de FOUCAULT. Sua leitura parece sugerir uma interpretação diferente desta de Giorgio AGAMBEM. Um dispositivo, segundo o filósofo Gilles DELEUZE:

[...] é antes de mais nada um emaranhado, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E estas linhas do dispositivo não cercam ou delimitam sistemas homogêneos, o objeto, o sujeito, a língua, etc., mas traçam processos sempre em desequilíbrio, às vezes se aproximam, às vezes se afastam uma das outras. (Deleuze, 2001, p. 1)

Como percebemos, DELEUZE não fecha a visão do dispositivo a uma formalização aguda, a um controle absoluto, porém propõe instabilidades na maneira de definir este dispositivo:

Separar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é desenhar um mapa, cartografar, medir a passos terras desconhecidas, e é isso que ele chama de “trabalho sobre o terreno”. (*Ibidem*, p. 1)

Para DELEUZE, FOUCAULT descobre a linha de subjetivação, um espaço com algum tipo de libertação, um lugar de autonomia, liberdade e capacitação para a criação. Os dispositivos e as linhas de força, na visão *deleuziana* do pensamento de FOUCAULT, não seriam fixos, mas conteriam, ao contrário, graus de abertura.

[...] as produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para se reinvestirem nos poderes e saberes de outro dispositivo, sob outras formas ainda por nascer. (*Ibidem*, p. 3)

Desta maneira, podemos excluir a verdade, o todo, o Eu, o sujeito, separando-o do objeto. Para FOUCAULT, o que ressalta é a parcialidade das coisas. E ainda, para cada dispositivo existiriam uma infinidade de fronteiras, bordas, *entres*, conexões, nuances. Os modos de existência deviam ser avaliados de acordo com critérios que possibilitem liberdade, de criatividade, critérios de vida, que substituam as pretensões de julgamentos e avaliações.

[...] uma filosofia dos dispositivos é uma mudança de orientação, ela se desvia do Eterno para apreender o novo. Não se supõe que o novo designe a moda, mas pelo contrário, a criatividade variável [...] como é possível no mundo a produção de alguma coisa nova? (*Ibidem*, p. 4)

O dispositivo se define assim por seu teor de novidade e criatividade, que possibilita uma verdadeira capacidade de se transformar, ou de se reconfigurar em proveito de um dispositivo inteiramente novo, ou, ao contrário, de embasar-se sobre suas características de rigidez, de solidez. Na medida em que elas escapam das dimensões do saber e poder definidas inicialmente, as linhas de subjetivação são capazes de traçar novos caminhos de criação e de serem retomados, modificados, até a ruptura total do antigo formalismo. Desta forma nós pertencemos a dispositivos e agimos também sobre eles. As novidades de um dispositivo em relação às características precedentes, como diz DELEUZE, pode ser chamada de sua atualidade.

O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas antes o que nós nos tornamos, aquilo que estamos nos tornando, isto é o Outro, nosso tornar-se outro. Em todo dispositivo é preciso distinguir aquilo que somos (aquilo que já não somos mais) e aquilo que estamos nos tornando: *a parte da história e a parte do atual.* (*Ibidem*, p. 5)

E ainda:

As diferentes linhas de um dispositivo se dividem em dois grupos: linhas de estratificação ou de sedimentação, linhas de atualização ou de criatividade. (*Ibidem*, p. 6)

Podemos perceber neste trecho da leitura *deleuziana* do que é *dispositivo*, como tal autor permite aberturas a criações novas, em diálogo, e sem negar os aspectos formalistas da estrutura.

É neste ponto que associo mais fortemente a visão da partitura *clownesca* que, mesmo nos casos de maior detalhamento, ainda permite escapes, adaptações, variações, justamente por estar ligada ao aspecto formal, que neste caso, não aprisiona, ao revés, possibilita voos...

Gilles DELEUZE sublinha que a verdadeira fronteira está entre constantes e variáveis. Pouco importa que se empreguem os termos gerais para se pensar os dispositivos. Tudo isto serão nomes de variáveis. Toda constante é suprimida. As linhas que compõem os dispositivos afirmam variações contínuas. Não há mais universais. Isto quer dizer que não há mais do que linhas de variação. Os termos gerais são coordenadas cujo sentido é tão somente o de tornar possível a avaliação de uma variação contínua.

Propomos então pensar a partitura cênica de espetáculos *clownescos* dialogando com a maneira de DELEUZE ler o dispositivo *foucaultiano*. Mesmo que dentro de uma análise minuciosa, a variação da partitura e a criação infinita continue sempre existindo. Tanto Márcio LIBAR, quanto Ricardo PUCETTI, possuem convergências em seus discursos. E isto na

medida em que ambos os trabalhos implicam em desterritorializações das formas e num estreito diálogo com o aqui-agora, sendo que um de forma micro perceptível, como no caso do primeiro artista, e o outro de forma macro perceptível, como no caso do segundo artista.

Tanto no lugar do palhaço, como no lugar do espectador, o que se estabelece é a interface arte/vida, na qual o movimento, a simultaneidade e a heterogeneidade são relações criativas, capazes de promover uma ruptura com a concepção totalizadora, espetacularmente distante e hierárquica, valorizando traços de comunicação direta. É isto que estabelece a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, mas sim se vinculando a uma espécie diferente de relação.

Quando se sai da ação coreografada ou teatralmente marcada para o domínio do aqui-agora, do improvisado e do imprevisto, inverte-se a linha de força da imposição do espetáculo. Não se trata de construir a ação a partir de uma visão pré-estabelecida no passado. Trata-se de construir no aqui-agora uma versão que emparelha o drama estético com o drama da própria vida. Desta maneira, a criação poética supera os ritmos mecânicos e fechados, possibilitando a simbolização do contexto, a reflexão sobre o vazio e o prazer criativo de quem participa. As apresentações que possuem participação do espectador dialogam com o estado de ânimo deste espectador no momento e no local da apresentação. Mas, para que as reações do espectador possam ser mais ou menos aproveitadas, estimuladas, desejadas, o atuante trabalha este estado de abertura já desde a fase de elaboração dos trabalhos. Da fase inicial até a sua apresentação, como no *exercício do picadeiro*.

A cada dia de trabalho, mais repertório, mais ajustes, mais possibilidades de aberturas e de criações de novas partituras, que presenteiem a plateia com a possibilidade de sentir um trabalho com *vida*. A arte visa gerar potência de vida.

Deveria ser este o desejo do ator em relação ao público: mediante seu trabalho, convidar o espectador não somente a fruir o espetáculo, mas a criar com ele faíscas de vida e de respiro dentro dos próprios estratos e agenciamentos comuns à vida cotidiana, pois a organicidade é vida orgânica/inorgânica, potência de linha de fuga-em –arte. (Ferracini, 2006, p. 209)

Esta *vida* é uma possibilidade tanto para artistas que buscam uma estrutura mais partiturada como para aqueles que buscam uma estrutura menos partiturada, isto é, com mais ou menos detalhes.

Enquanto alguns palhaços, como no caso de Marcio LIBAR, dão importância à questão da sequência de ações da partitura e a manutenção desta, mesmo sabendo que pequenos ajustes irão acontecer, outros palhaços dão mais importância ao contato mais direto com a plateia, como no caso de Ricardo PUCETTO, interessando mais o momento onde ocorrem mudanças no *script*, por conta de uma reação inesperada. Mais a criação de ações ocorre sempre com a plateia. Assim, apesar de possuir uma partitura detalhadamente marcada ou não, tanto Marcio LIBAR, quanto Ricardo PUCETTI se relacionam com as suas ações nas peças analisadas em busca de *vida*. Cremos serem cabíveis aqui palavras do próprio PUCETTI, em sua afirmação de que, para manter esta vida no trabalho do palhaço, “a ação deve ser codificada, mas tem de se tomar o cuidado de não codificar a reação” (Ferracini, 2006, pg. 155)

A presença de um ator cômico está relacionada com a capacidade de possuir um repertório de possibilidades codificadas ou de *portas de saídas*. Este repertório possibilita que ele *desapareça*, fique invisível, na medida em que se adapta às situações, e torna visível o jogo de fluxos entre o repertório e acaso do momento, de possibilidades de improvisar ou aparentar improvisado.

Presença como a possibilidade de atravessar duas realidades distintas. Presença esta então que estaria ligada à transição de realidades distintas, de referências, de temporalidades, à transitoriedade, ao ajustável. Uma *zona intensiva*, uma zona de velocidades, de fluxos, “uma zona, não de transcendência, mas sim de um campo transcendental que deriva da própria imanência do corpo, [...] que dura apenas o instante do espetáculo e de cada ação.” (Ferracini, 2006, p. 203).

Esta zona intensiva é gerada por diferentes trocas. Trocas que envolvem a técnica de ator, troca que envolve o parceiro de cena, troca que envolve a plateia, no caso do atuante cômico. Renato Ferracini associa este processo com o conceito de virtualização, proposto pelo filósofo Pierre LÈVY:

Mas o que é virtualização? Não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste de uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação de potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de realidade em um conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento de centro de gravidade ontológico do objeto considerado [...] a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor (Lèvy, 1996, pp. 17, 18).

Desta maneira, o trabalho do atuante cômico estaria atrelado a aspectos atuais, como a marcação das ações, relacionada com o tempo causal, e ao mesmo tempo se deixando influenciar por situações virtuais que desterritorializam seu trabalho e que inesperadamente surgem durante a atuação. Esta abertura relaciona-se com a multiplicidade de possíveis combinações do jogo e do momento. A presença do atuante cômico está ligada ao movimento atual/virtual. “Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam não-presentes, se desterritorializam. (Lèvy, 1996, p. 21)

A busca então deste ator em se agarrar à partitura de modo que possibilite encontrar momentos de fuga, de abertura, para novamente voltar à partitura é uma desterritorialização das marcações fixas, rígidas, certas. Os aspectos formais, os aspectos técnicos se transformam em sensações, micro percepções, se tornam invisíveis, não presentes à macro percepção. A plateia não quer apenas ver um atuante dotado de extrema virtuosidade. O público de comédia quer, geralmente, jogar com o atuante, se relacionar em algum nível com ele. De pequenos encontros até a transformação completa do roteiro planejado.

Para conseguir jogar com a técnica cômica, o atuante deve possuir experiência conseguida com tempo de trabalho. Para se adaptar e jogar com diferentes variáveis da cena, para se encontrar na relação dinâmica *entre* diferentes espaços e tempos, cabe ao atuante saber se diluir e se lançar na multiplicidade do aqui-agora. Ele faz isto através da transformação da técnica em percepção, em sensibilização artística.

A função da arte é gerar potência de vida. Deveria ser este o desejo do ator em relação ao público: mediante seu trabalho, convidar o espectador não somente a fruir o espetáculo, mas criar com ele faíscas de vida e de respiro dentro dos próprios estratos e agenciamentos comuns à vida cotidiana, pois a organicidade é vida orgânica/inorgânica, potência de linha de fuga—em—arte. (Ferracini, 2006, p. 209)

As cenas que surgem das improvisações durante o processo de criação, muitas vezes, são incorporadas ao espetáculo, de modo a permitir mais e mais momentos de aparente abertura. Este tipo de trabalho faz com que haja mais aceitação e abertura da plateia frente a improvisos que realmente ocorram na peça, dando um aspecto de certa maestria aos comediantes que, mesmo com seu espetáculo bem fechado, deixam lacunas de abertura. Neste caso, são mantidos no trabalho final, os aspectos que denotam supostas *sujeiras* (da perspectiva de uma composição ordenadora e causal, da construção dramaturgica).

A noção de improvisação transmitida por Nani COLOMBAIONI apresenta a possibilidade de improvisar como esta relação entre partitura e tipo de PLATÉIA:

Diante de tantas incertezas, as únicas coisas que lhe restam são a eficiência do roteiro, sem ignorar a realidade de cada plateia. Isso fará com que cada espetáculo nunca seja igual ao outro, apesar de você estar fazendo aquilo pela milésima vez. Isso é improvisação para mim. (Colombaioni apud Libar, 2008, p.136).

Quando a apresentação permite aberturas, ou estas são necessárias à determinada situação inesperada, desenvolve-se a experiência do tempo presente, explorando sua sedução e fascinação, sua provocação. A tradução da experiência do improviso, para o palhaço e para o espectador, é a interface arte/vida, onde o movimento, a simultaneidade e a heterogeneidade são relação criativa, capaz de promover uma ruptura com a concepção totalizadora, distante e hierárquica na comunicação direta. Isto cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie diferente de comunhão.

Quando se sai da ação coreografada ou teatralmente marcada para o domínio do aqui – agora do improviso, inverte-se a linha de força da imposição do espetáculo. Não se trata de construir a ação a partir de uma visão pré-estabelecida no passado. Trata-se de construir no aqui-agora uma versão que emparelha o drama estético com o drama da própria vida.

A maneira como vemos o trabalho do palhaço e o expomos nesta dissertação – sabendo que há inúmeras outras concepções de palhaço – requer justamente que ele rompa os limites de um tipo de teatro que se pauta numa maneira moderna ainda de se ancorar sobre a referência do modelo dramático. Mesmo em seus esgarçamentos (IBSEN, TCHECOV) ou contrações radicais (BRECHT), a unidade de tempo deste modelo, em suas visões ortodoxas, corresponde a um fenômeno complexo no qual a obra deve apresentar-se como uma sequência de presentes absolutos.

Aristóteles afirma a superioridade da poesia dramática sobre a épica exatamente porque a primeira institui uma unidade de tempo capaz de organizar forma e conteúdo em termos de uma única temporalidade. Mas, certa tensão sempre fica subjacente entre um tempo ficcional e um tempo cênico, que reverbera nos interstícios entre o *performer* e o personagem, entre a cena e o texto. Possibilitar uma abertura nas reações do atuante, requerer algo que faça pensar uma revisão nas fronteiras entre a arte e a vida. Algo entre o teatro, a dança, a performance e a vida, principalmente no que diz respeito a percepção artística.

A comunicação inter e intrapessoal guarda uma relação muito próxima. Como certos artistas se relacionam com o tempo como componente do ato comunicacional nas distintas atuações cômicas? Como as técnicas cômicas dialogam com as temporalidades? Como e onde aparecem os princípios cômicos em conjunção com a causalidade específica da estrutura da peça e as possibilidades de abertura às intervenções do acaso, e da plateia sobre o *script* fixo da apresentação?

Atores que lançam mão da improvisação, como um método criativo e como uma técnica teatral, desenvolvem fundamentalmente uma capacidade de responder a gestos, ações e intenções inesperadas dos companheiros em cena. Não que as improvisações não admitam certos elementos de articulação prévia: dados gerais de uma trama, um tema, uma imagem inspiradora e até pontos específicos de um percurso. (Costa Filho, 2009, p. 91)

Percebi, assim que este tipo de atuante possui, então, uma habilidade para *atravessar* duas realidades que não são totalmente distintas, porém se cruzam a todo instante. Uma permeada pela outra. Tal ator não conceberia mais a peça como dois momentos separados: de um lado a peça como uma partitura fechada e suas causalidades, de outro a espontaneidade, como um devaneio absoluto. Uma atuação tal permite ao atuante dialogar com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional. Cada manifestação terá seu próprio contexto temporal.

PAVIS nos traz a ideia de dois aspectos do tempo. O denominado tempo objetivo exterior,

concebido como dado externo, mensurável e divisível, tempo matemático dos relógios, dos metrônimos, dos calendários. No teatro, esse tempo é o da medida de duração do espetáculo; é também o tempo controlado e submetido à camisa de força da encenação, com seus pontos de referência, suas regularidades, suas repetições, tempo repetível noite após noite, graças a uma partitura muito precisa e pouco modificável. É também o tempo da carpintaria dramaturgica. (Pavis, 2005, p. 146)

E também o denominado tempo subjetivo interior,

próprio a cada indivíduo, no caso de cada espectador, que vivencia intuitivamente a duração de um espetáculo, ou de uma atuação, sem poder, no entanto, medi-la objetivamente. Esta impressão de duração não é apenas individual, ela é também cultural e ligada aos hábitos e às expectativas do público. (Pavis, 2005, p. 147)

O tempo objetivo exterior estaria ligado então ao tempo das causalidades do espetáculo, fincado em suas marcações, e o tempo subjetivo interior estaria ligado à plateia, a multiplicidade de acontecimentos que ocorrem diferentemente para cada um dos espectadores durante o espetáculo.

DELEUZE em seu livro *A Lógica do Sentido*, ao refletir sobre o tempo em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis CAROLL, também define dois aspectos distintos da temporalidade. Ele os chama de *Cronos* e *Áion*.

Dos quais um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e o preenche; e o outro é pura linha reta na superfície, incorporal, ilimitado, forma vazia no tempo, independente de toda matéria. [...] Um é o Cronos físico e cíclico do vivo presente variável [...] o outro é, incorporal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria [...] incorporal que se desenrolou, tornou-se autônomo, desembaraçando-se de sua matéria, fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro. (Deleuze, 1998, p. 65).

Vemos esta relação temporal, esta relação de forma/conteúdo como uma troca. Como algo que se refere tanto ao lugar do não enrijecimento, partindo-se do que já se colocou sobre as máscaras, matrizes, apelidos, ou figurinos, como também a já identicamente citada *partitura*, definida no *script* da peça. Sempre um espaço entre, um espaço de jogo com tudo o que a estratégia e a estética possibilitar. “O Áion é o jogador ideal ou o jogo. Acaso insuflado e ramificado”. (Deleuze, 1998, p. 67).

Também Anne UBERSFELD evidencia o que aqui se disse:

Há no feito teatral duas temporalidades distintas: a da representação (uma hora ou duas horas) e a da ação representada. É evidente que o tempo teatral pode ser compreendido como a relação entre uma e outra, e que essa relação depende não tanto das respectivas durações da ação representada e da representação, mas do modo da representação. Toda forma de relação temporal determina o conjunto da significação teatral. (Ubersfeld, 2005, p. 125)

É importante perceber que não tratamos aqui de uma concepção dualista do tempo. Esta citação de Anne UBERSFELD nos faz atentar ao caráter relacional, relativo das temporalidades. Possibilita pensar este palhaço e relacioná-lo com um *sentido de tempo*, na maneira como fala Viola SPOLIN:

Sentido de tempo é [...] a habilidade de manipular os múltiplos estímulos que ocorrem na cena. É o anfitrião em harmonia com as necessidades individuais de seus vários convidados. É o cozinheiro colocando um pouquinho disto e um pouquinho daquilo no guisado. É a criança

durante o jogo, alerta uma para a outra e para o ambiente à sua volta. É conhecer a realidade objetiva e estar livre para responder a ela. (Spolin, 1982, p. 30).

Por mais que possam se dar intramuros, no interior de linguagens específicas, a reflexão sobre abertura ao aqui-agora, sobre atravessar temporalidades e realidades, presença cênica, é interdisciplinar, implicando também no questionamento dos limites e da aproximação entre arte e vida. Esta maneira de ver o trabalho do *clown* dialoga com um código ao mesmo tempo rigoroso, ao mesmo tempo aberto a adequações que possibilitam atravessar diferentes temporalidades. Ao atuante, abre a possibilidade de relacionar a brincadeira com a rigidez, e a rigidez com a brincadeira.

A relação com a partitura de forma mais ou menos porosa nos espetáculos mostra uma possibilidade de riso partindo de ações da plateia. Neste momento, quebra-se o aparato espetacular, e a arte se aproxima da vida. A plateia passa a vivenciar de forma ativa, e não apenas passiva, a experiência espetacular. Mais uma vez, alegria, alegria, alegria...

A plateia é fundamental ao ato cômico. Quando o aprendiz chega num ponto em que este já consegue executar uma sequência com início, meio e fim, surge a necessidade de apresentar esta sequência. Com a plateia, ele vai perceber o que realmente funciona do jeito planejado.

Um diretor, *um olhar de fora*, indica possibilidades, caminhos, mas é a presença da plateia na apresentação de uma sequência cômica que inicia uma nova etapa no trabalho. Sem a plateia, não há comunicação e não há o riso; este se dá a partir da comunicação realizada de forma ajustada. Assim, está sujeito às circunstâncias e à situação em que o trabalho se dá. Se as condições da recepção variam, também vai variar a representação.

Em apresentações de palhaços, a fluência da obra é de, pelo menos, um atuante e um espectador simultaneamente. A comunicação da apresentação parece relacionar a percepção corpórea e emotiva de um à percepção formal do outro, de maneira sempre ajustável. Com a apresentação, muitos imprevistos podem acontecer. *Segurar* o imprevisto é algo que se relaciona com uma habilidade especial do atuante cômico. Relaciona-se com a forma com que encara os acasos que acontecem em cena. Sua atitude exige um tipo refinado de escuta. Assim, ele pode potencializar, ou então, desconsiderar interferências. Perceber a resposta da plateia é muito importante para o palhaço desde o início da sua formação. Durante o *exercício do picadeiro*, por

exemplo, a plateia era constituída pelos próprios atores, que, no momento posterior, também estariam se submetendo a observação.

Quando o ator atua e tem escuta para o que estava acontecendo no aqui-agora da plateia, ele dá novas dimensões ao papel de quem, antes, só assistia não se envolvia, isto é, não via uma *verdade*. Surge, aos poucos, no atuante, mais liberdade e menos tensão. Como nos casos das demonstrações técnicas de Ricardo PUCETTI, onde não se vê mais suas matrizes, onde a partitura fica invisível pelo jogo. A plateia sendo vista como um grupo com o qual o ator está partilhando uma experiência. Uma nova relação menos hierarquizada.

Na medida em que se experimenta cada vez mais na presença de plateia, adquire-se cada vez mais *escuta* e maior capacidade para antever a ação. É mais poder de adaptação.

O comediante americano Steve Martin nos fala sobre sua experiência nos palcos depois de quase dez anos trabalhando e desenvolvendo seu show de *Stand up Comedy*:

A memória mais marcante que eu trago do tempo de *stand up* é a de ter a boca no presente e a cabeça no futuro: a boca dizendo o texto e o corpo fazendo o gesto, enquanto a mente se afastava da cena, observando, analisando, avaliando e se preocupando para então decidir quando e o que dizer em seguida. (Martin, 2008, p. 9).

É com a plateia, com suas respostas, com a capacidade de adaptação do atuante, com a utilização de seu repertório cômico que estará a possibilidade de desenvolvimento de um trabalho *vivo*. Ao desenvolver esta intuição artística, ao perceber a arte em sua constante transformação, o atuante pode provocar, a cada apresentação seguinte, novos detalhes e estratégias, e perceber também os dias que não foram bons, e mesmo porque não foram bons. Percebendo sua arte como um eterno processo, o atuante tem como referência situações vividas por ele mesmo, em condição de apresentação.

Odette ASLAN relata que no início do século XX muitos artistas do circo, do *vaudeville* e palhaços-comediantes atuavam no teatro:

Antoine contratou o redator de variedades Dranen para fazer o Sganarello, Gémir chamou o palhaço Chocolate para atuar em Moisés, e o palhaço Fotit para um papel mudo em “As mil e uma noites” [...]. Quando Meyerhold veio a Paris, Apollinaire levou-o aos *clowns* de Médrano [...]. Georges Annenkov, em 1919, não encontra atores aptos a representar o ato do inferno, que adaptou de Tolstoi; contrata então acrobatas, trapezistas e palhaços. Cocteau contrata os Frattellini para “O boi no telhado”: necessitava dos “fantoques mais bem manipulados do mundo, isto é, os *clowns*”. [...] Em 1922, Eisenstein torna obrigatória a acrobacia na Proletkult de Moscou. (...) O ator Maiakovski travara amizade com o palhaço Lazarenko. Para sua peça

Percevejo, Meyerhold e ele orientam Ilinski, para se inspirar no jogo dos palhaços. (Aslan, 2007, p.132)

Mas o que o teatro buscava nestes artistas de variedades, nestes palhaços?

Quais são as qualidades inerentes ao teatro de variedades e ao circo? Segurar o público desde o começo; saber sustentar a cena sozinho; atuar de maneira econômica e despojada; ser preciso; ter senso de improvisação, da réplica, segurar o imprevisto, saber contracenar com o público; ter senso de ritmo, do efeito que utiliza e sentido do cômico, saber mudar rapidamente de roupa e maquiagem, de personalidade; saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter o senso de imitação. (*idem*)

Ao atuante contemporâneo também continuam sendo valiosas estas características. Estas capacidades do atuante cômico se desenvolvem em representações com certa proximidade entre atuante e plateia. Em representações que levem em conta a ação dos espectadores como, de forma radical, no caso de palhaços que atuam em hospitais. “Basicamente, para ser um Doutor da Alegria, é preciso ter disponibilidade pro outro, pro jogo, olhar e escuta pra perceber as situações, as circunstâncias” (Sayad, 2005, p. 24).

O nível de codificação do improviso se radicaliza num *stand up comedy*. O atuante pode trabalhar de diferentes maneiras com as interferências. Desde pequenas reações até frases construídas e lapidadas cuidadosamente são utilizadas. Normalmente, por possuir um texto coloquial, a sensação que surge é a de que o texto está sendo criado naquele momento. Em seu espetáculo, Marcio LIBAR abusa desta coloquialidade:

Quem aqui já viu o meu show? Levanta a mão aí quem já viu meu show. Pra quem já viu, eu queria avisar que é aquilo mesmo. Pra quem não viu, fica tranquilo que não é show de Reggae não. (Transcrição de Eduardo Katz, 2006).

Este momento do show de LIBAR, onde ele abusa de coloquialidade e que pode aparentemente mudar de acordo com quem já tenha de fato visto seu show pouco se altera de apresentação para apresentação. É muito importante que o artista cômico tenha sensibilidade ao tipo de plateia de cada dia de apresentação, pois assim ele adapta seu repertório ou mesmo aparenta adaptar a fim de obter o riso.

Para efetuar a quebra da lógica cômica, é preciso que o atuante certifique-se que ela está sendo construída. Este fato vai originar uma situação interessante entre o artista e o diretor de um espetáculo. Tanto o atuante quanto o diretor devem estar abertos ao amadurecimento do material

criado. Parte do repertório será justamente construído na etapa do contato com a plateia. Não pode haver medo de descartar o material que não está funcionando, ou receios em relação a mudanças. O repertório com o qual se esperava produzir riso pode não estar comunicando, simplesmente por algum detalhe. Nos trabalhos cômicos, só o que for a público, for testado muitas vezes, poderá funcionar.

É fato comum que comediantes convidem constantemente outros comediantes para dirigir suas apresentações. Além da direção, algumas minúcias, detalhes referentes à linguagem, a técnicas ou à execução de determinado princípio também são analisados frequentemente. O comediante está sempre ajustando seu trabalho.

3.2. PALHAÇO, ARTE E VIDA: O AQUI-AGORA E O SER-NO-MUNDO.

Explorar o estranhamento, partir do desconforto, do desequilíbrio, são partes da construção de uma poética, que também abre caminhos para pensar a relação do artista com a vida, com o outro, e o próprio corpo na arte. Pesquisar a linguagem do palhaço foi e continua sendo um exercício de questionamento dos limites, abertura de espaços, ampliando fronteiras, questionando o território da arte e da própria vida em sociedade.

O trabalho do palhaço, como vimos no exercício do picadeiro e em vários momentos das peças que observei, mais ou menos explicitamente, se dá entre as formações, memórias, desejos, fragilidades, questionamentos, sensações corporais e sua relação com o entorno. Questiona-se o cotidiano. O deslocamento de que falo e que é o grande mobilizador dessa poética é a possibilidade latente de desestabilizar, de tirar algo do lugar onde estava, criando uma pequena fresta, para que outras possibilidades possam emergir, alterando a aparente estabilidade das coisas.

Uma peça fundamental também é o outro, a plateia. Como então chegar ao outro? Parto da possibilidade de que o outro possa se afetar pelo que me afeta. A partir daí estamos mais ou menos juntos, podemos nos aproximar ainda mais ou nos afastar. O outro, hora é criador, hora é destinatário das ações. Uma relação não hierarquizada e nem impositivamente determinante. O

objetivo é trazer o outro para perto, mesmo que ele não saia do lugar, e provocar nele, à medida que provoço em mim, qualquer coisa como um desejo de se abrir para a vida, para o inesperado, permitir-se outros estados de corpo e sensações, que, muitas vezes, não são os que se está habituado, familiarizado.

A ideia é experimentar algo que se dá no momento presente, sendo a plateia testemunha viva do processo que se desenrola, incluindo-se nele. Torna-se possível a construção conjunta de um ambiente inserto entre as distintas temporalidades. A experiência ressoa em quem a vivencia, em quem assiste, no artista, em crianças, nos adultos, significando, de formas variadas, algo que escapa ao artista, *complexificando* ainda mais os desdobramentos da arte.

A aproximação entre a arte e a vida caminha em movimento paralelo ao movimento da arte contemporânea. O palhaço parte do comum para encontrar poéticas que permitem deslocar o lugar comum, criando lógicas ou estruturas possíveis.

Propusemos aqui alargar os limites da arte e da própria vida, pensando e repensando o cotidiano. Partindo do habitual para transpor e transfigurar hábitos, costumes, comportamentos em ações poéticas. Orientamo-nos na busca de um trabalho que estivesse conectado com um estado de corpo intensivo, onde as afecções não passassem despercebidas, mas sim constituíssem a mobilização do trabalho e também o seu potencial sensibilizador.

Foi-nos possível também através destes estudos compreender certo lugar político que está ligado a subjetividade e aos processos de subjetivação e como as mais complexas ou simples relações do cotidiano se expressam num espaço subjetivo. Assim, não é preciso que o palhaço seja panfletário ou que esteja vinculado a questões explicitamente engajadas para ser político, para causar impacto, para revolucionar.

CONCLUSÃO

A presente dissertação procurou dialogar com aspectos pontuais do universo do palhaço. É o reflexo de um coro de vozes, escrita que foi pela reflexão fundada em aspectos do trabalho de pesquisadores, atores, palhaços e diretores, por intermédio dos quais se pretendeu desenvolver um pensamento sobre o trabalho do palhaço em estreito diálogo com nossa visão singularizada desta linguagem e minha prática. Nossa inquietação não tem um fim com este trabalho, mas apenas se abre para novas fissuras nos discursos e na pesquisa. Isto se dá porque os próprios espetáculos analisados e a maneira como percebemos a formação do atuante não permitem conclusões definitivas. A cada nova apresentação, a cada nova oficina, muito é recriado e novas relações e dúvidas são geradas. Certezas são implodidas. A própria linguagem do palhaço se renova a cada encontro e se expande constantemente.

Terminamos a dissertação surpreendentemente sem encontrar respostas pontuais, mas levantando ainda outras questões. Que outros tipos de risos integradores e potencializantes seriam possíveis além do que pretendemos identificar aqui? Quais outras possibilidades de se chegar ao cômico que não as indicadas neste trabalho? Quais outras possibilidades de partituras existem e quais outras relações do improviso e aberturas ao inesperado podem surgir? Estas são questões para serem refletidas continuamente, pois a prática desta linguagem faz com que este processo criativo de descobertas e de questionamentos não tenha um fim. Finalizamos nesta pesquisa apenas um momento deste processo de encontros, questionamentos sobre fronteiras entre arte e vida e visões particulares sobre características observadas em trabalhos de alguns palhaços

contemporâneos. Da mesma forma, as concepções sobre as quais nos baseamos mostram-se constantemente instáveis e incertas.

Concluimos, justamente, que a partir destas mesmas instabilidades é que pode vir a surgir o próprio lugar do cômico. Onde o aqui-agora presentifica detalhes que podem vir a ser explorados.

Em resumo, esse trabalho buscou pensar a possibilidade do riso como um elemento potencializador de encontros. Um riso inclusivo, que quebra posturas fixas de um sujeito estável em suas próprias construções. Discuti aspectos contemporâneos da linguagem do palhaço e determinadas características que decidiu valorizar, indicando uma crescente valorização de criações que partem de aspectos subjetivos do próprio artista. Repensou o lugar entre a formação do palhaço e aspectos que diferenciam a maneira de ver o palhaço em três diferentes espetáculos: *O Pregoeiro*, *La Scarpetta*, e *Jeanne D'Arppo*. Tentou demonstrar como estes espetáculos refletem aspectos como a memória, relações sociais de poder estratificado e possibilidades de contágio e de relação em constante troca de afetos. Refleti sobre o “ser-no-mundo” e como o cotidiano pode entrar em relação direta com os processos criativos. Verificou que mesmo em distintos tipos de partituras, uma relação com o aqui-agora existe, em diferentes níveis.

Esse é um assunto que não se esgota, apenas tem início, abre possibilidades, exprime pontos de vista que geram debates e questionamentos, que permeiam a arte, que permeiam a vida, que permeiam o universo do palhaço como aqui foi vivido. Uma reação de afetar e ser afetado.

Porque tratar do tema do palhaço? Constatamos que tratar do palhaço, de processos de formação e de espetáculos, assim como refletir sobre o riso e sobre a vida pode trazer sempre mais potencial de criação, principalmente para quem decide se aventurar na linguagem do palhaço. Ao aprofundar-se numa linguagem, surgem outras possibilidades de trocas, de criações, de pensar posturas éticas e mesmo refletir sobre a técnica que se trabalha. Assim como relações deste palhaço com possíveis diretores, pesquisadores, atores e demais palhaços. Dialogar com os limites entre a vida e a arte, sempre aguçando questionamentos sobre, por exemplo, porque faço arte, onde faço arte e com quem faço arte? O que almejo como artista? Levando em conta que o processo é mais importante que o resultado e que a teoria e a prática são braços de uma mesma pesquisa. Braços que possuem inúmeras mãos, que se apertam a cada dia que mantêm viva a chama da criação artística.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, A. (2005). Uma proposta de estudo da ação do palhaço no hospital a partir das noções de espaço e tempo . *Boca Larga , 1*.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, S.C.: Argos(2008).
- AJAYE, F. *Comic Insights: the art of stand-up comedy*. California: Silman-James Press. (2002).
- ARISTÓTELES. *Tópicos dos Argumentos Sofísticos*. São Paulo: Abril Cultural. (1984).
- ASLAN, O. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva. (2007).
- BAKHITIN, M. *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Editora Universidade de Brasília. (1993).
- BARBA, E & Savarese. N. *La energie qui danse*. Paris: Bouffonneries. (1995).
- BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: L&PM Editores. (1986).
- BERGSON, H. *Matéria e memória - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. (1990).
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP. (2003).
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. (1994).
- CARTER, J. *Stand-up Comedy: The Book*. Dell Books. (1989).
- CASTRO, A. V. *O elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos. (2005).
- COLOMBAIONI, L. (s.d.). (C. p. circo, Entrevistador)
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva. (1998).
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (2006).

- _____. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Seuil. (1989).
- DE MARINES, M. *Comprender el teatro – Lineamentos de una nueva teatrología.* Buenos Aires: Editorial Galerna. (1997).
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas: Editora Unicamp. (2003).
- _____. *Café com queijo: corpos em criação.* (A. e. Editores, Ed.) São Paulo: FAPESP. (2006).
- FILHO, J. d. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida.* Rio de Janeiro: 7Letras. (2009).
- GRANIRER, D. *How To Captivate Your Audience With Stand Up Comedy: The Ultimate Workbook For Anyone Who wants To Do Stand-Up Comedy.* (2006)
- GUATTARI, F. & DELEUZE, G. *Mil Platôs* (Vol. 3). (A. L. Oliveira, Trad.) São Paulo: Editora 34. (1996).
- _____. (Vol. 4). (S. Rolnik, Trad.) São Paulo: Editora 34. (1997).
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70. (1985).
- _____. *Poética do Pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Imago Ed. (1991).
- LAZZARATO, M. & NEGRI, A. *Trabalho imaterial.* Rio de Janeiro: DP&A. (2001).
- LECOQ, Jacques. *Le Corp Poétique.* Paris, Galimard (1997).
- LEHMANN, H. T. *O Teatro Pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify. (2007).
- LEVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34. (1996).
- LIBAR, M. *A nobre arte do Palhaço.* Rio de Janeiro: Márcio Lima Barbosa. (2008).
- MOTTA Lima, T. . *Les mots pratiques, relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974.* Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO. (2008).
- MARTIN, S. *Nascido para matar... de rir: do stand up ao cinema, como me tornei um fenômeno de humor.* São Paulo: Matrix. (2008).
- MASSETTI, M. *Que palhaçada é essa? . Boca Larga , 1, 8.* (2005).
- _____. *Soluções de Palhaços - transformações na realidade hospitalar.* São Paulo: Palas Athena. (1998).
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio.* São Paulo: UNESP. (2003).
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos.* São Paulo: Perspectiva. (2005).
- PROPP, V. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática. (1992).

- PUCCETTI, R. O riso dos Hotxuás. In: R. Ferracini, *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: FAPESP. (2006).
- _____. O riso em três tempos. In: R. Ferracini, *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: FAPESP. (2006).
- FERRACINI, Renato. *Corpos em fuga, corpos em arte*. (A. e. Editores, Ed.) São Paulo: FAPESP. (2006).
- SAYAD, S. A experiência de treinar palhaços para o hospital nos Doutores da Alegria. *Boca Larga*, 1, 25, 26 e 27. (2005).
- SCHNEIDER, A. *Revista Anjos do Picadeiro* 7. (2009).
- SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva. (1982).
- SZONDI, P. *Teoria do Drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify (2001).
- THEBAS, C. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das Letras. (2006).
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva. (2005).

