



De

Palhaço e Clown

*“Que trata de algumas das origens e
permanências do
ofício cômico
e mais outras coisas de muito gosto
e passatempo”*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título

De Palhaço e Clown.

**Que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico
e mais outras coisas de muito gosto e passatempo**

Autor: Conrado Augusto Gandara Federici

Orientadora: Eliana Ayoub

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por
Conrado Augusto Gandara Federici e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 30 de abril de 2004

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

2004

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

F317d Federici, Conrado Augusto Gandara.
De palhaço e clown : que trata de algumas das origens e permanências do
ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo / Conrado
Augusto Gandara Federici. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Eliana Ayoub.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Palhaços. 2. Teatro – Técnica. 3. Cultura. 4. Arte. 5. Representação
teatral. I. Ayoub, Eliana. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

04-072-BFE

Agradecimentos

À família.

À Adelvane. Ao Ésio e Ricardo.

À Nana.

Ao Alexandre. Aos palhaços parceiros nas saídas.

A todos os anônimos autores das saídas que, pelo simples ser e estar presentes, constituem-me e construíram este trabalho.

De

Palhaço e Clown

*"Que trata de algumas das origens e
permanências do
ofício cômico
e mais outras coisas de muito gosto
e passatempo"*

ORIENTADO PELA PROFESSORA DOUTORA ELIANA AYOUB

Composto por Conrado Augusto Gandara Federici



EM CAMPINAS, Faculdade de Educação. MMIV
com licença da Universidade Estadual de Campinas.

D i s s e r t a ç ã o d e M e s t r a d o

DIVIDIDA EM DUAS JORNADAS PRINCIPAIS:

*Lord - Inspirações Cervantino-Rabelaisianas.
E Nada Além Disso.*

E

S e i s T e x t o s A c e r c a

Resumo

O presente diário versa sobre algumas das mais incríveis e inenarráveis, fantásticas, incomensuráveis, belas e ternas situações pelas quais um homem digno de honras e venerações, cultos, festas, homenagens, respeito, galanterias e preitos, considerações ou admirações poderia viver. Torna concreta, pela forma e substância, algumas das origens e permanências do trabalho questionador por excelência dos cômicos de outrora. Como se não bastassem as palavras que compõem tal existência e passagem por este mundo, sediciando ou prendendo as atenções do entorno, conto com os desenhos à mão livre e tinta nanquim, testemunhando e ratificando a autenticidade das aventuras, afastando, assim, possíveis opiniões desconfiadas.

Além de vultosa obra, reúno, na seqüência, seis ensaios em linguagem acadêmico-colloquial, diversa da presente, os quais rezam as relações e realizações do ofício cômico nos dias presentes e suas amarras com a história.

Abstract

The present diary treats about some of the most incredible and undescribable, fantastic, incommensurable, beautiful and tender circumstances for which a worthy man pleased with honours and venerations, cults, parties, homages, respect, gallantries and reverences, consideration or admiration could go through. It becomes concrete, by form and substance, some of the origins and permanencies of the questioning work par excellence of the comic actors in days of yore. As though the words that compose such existence and passage for this world were not enough, seducting or arresting the attentions around, I figure on the freehand drawings and nankin ink, testifying and ratifying the authenticity of the adventures, withdrawing, thus, possible distrustful opinions.

Beyond of this voluminous workmanship, I congregate, in the sequence, six gorgeous Essays in academic-colloquial language, diverse from the current, which talks about relations and accomplishments of the comic craft in these days and its tyings with history.

Sumário

Lord - Inspirações Cervantino-Rabelaisianas. E Nada Além Disso

Dedicatória.....05

Prelúdio do Autor.....07

CAPÍTULO I

Que Situa o Estado do Inconfundível Lord.....09

CAPÍTULO II

*Que Trata da Primeira Saída do Ano de 2003, na, Até Então, Prezada Feira
do Castelo.....13*

CAPÍTULO III

*Da Jamais Vista Nem Ouvida Remissão Do Último Passeio, Realizada e
Executada pelo Lord e Mais Outros Companheiros Dignos de Menção.....17*

CAPÍTULO IV

*Que Trata do Engenhoso e Equivocado Artifício Utilizado pelo Lord Para
Manter a Salubridade de Jura.....21*

CAPÍTULO V

*Onde se Conta O Que Fizeram, a Música e a Dança, em Praça Plena e a
Chegada de Homero.....25*

CAPÍTULO VI

Onde se Prossegue a Verdadeira História de Homero.....27

CAPÍTULO VII

Que Trata da Inédita Visita ao Jardim Vista Alegre.....29

CAPÍTULO VIII

<i>Que Trata da Tão Sonhada Travessia da Rua Treze de Maio em uma Movimentada Manhã de Inverno.....</i>	<i>33</i>
---	-----------

Gravuras de Alexandre Cartianu

Clown, narrador e pesquisador

55

Sobre o lugar do palhaço e do clown

61

Inquietações do nosso tempo: sobre a publicidade, a moda, a televisão, a linguagem

71

Motim: quando o artista critica de dentro da própria cela

81

Tempo minado, terreno fértil

89

O lugar da Loucura

93

Referências Bibliográficas

99

Lord



Inspirações Cervantino-Rabelaisianas.

E Nada Além Disso



DEDICATÓRIA

AOS NOBRES PALHAÇOS E CLOWNS

Em honra e fé do bom acolhimento a toda e qualquer sorte de fadigas, incluindo pois a presente, determinei de trazer à luz algumas das poucas lembranças e memórias possíveis de serem por mim traduzidas pela via da escrita, já pedindo a vossa clemência e perdão por esta escolha, a qual se revela incomensuravelmente pequena diante das impressões na carne e no coração que o ofício em questão doa e esculpe, e dedicando-as a vós todos, tantos palhaços e clowns que insistem, desta mesma forma, como o verbo, intransitivo, pois é somente para congruente trabalho que me propuz à pequenez de tão humilde serviço: insistir.

Lord

Prelúdio do Autor

Estimadíssima e desocupada banca, nobres palhaços interessados também por letras, tão bem queridos leitores e demais desavisados, digo a vós que, também eu, como tantos outros desde Platão, perpetuo o costume de introduzir os tantos escritos que se seguirão citando e invocando a preciosa comparação dos Silenos¹. Faço-o, no entanto, ousando, obedecendo e sucumbindo aos tempos de que sou escravo. O tempo rápido, portanto, mas, nem por isso, vazio de significado. À moda dos saltarellos², que, não por acaso ressoam nesta cela, defenderei a ambigüidade dos sentidos a ferro e fogo, a toda custa, aos mais caros preços que me sejam porventura cobrados, desde que com justiça e honestidade. Advirto-vos também de que as plístocênicas citações e glosas com idade superior a dez ou mais séculos, como esta, serão em número reduzido, limitando-se a um, e não mais que um, devido ao fato de a parcimoniosa narrativa reportar-se ao presente e, por isso, anciãs referências, como a que se estende sem pausa ou descanso, tornariam a fluência da leitura um tanto quanto desarmônica, sem referir ao anacronismo estilístico.

As historietas que hão de ser prazenteiramente sorvidas não encerram apenas e tão somente as fantásticas, inocentes, por vezes hilárias, outras nem tanto, inacreditáveis, intangíveis, dignas de lembrança e recordação, interessantes, audaciosas e verídicas

¹ Sobre a comparação dos Silenos, optamos por beber de uma provável fonte estimada e apreciada por Rabelais: Erasmo de Rotterdam: “*Todas as coisas humanas sempre tem, como os Silenos de Alcebiades, duas faces muito dessemelhantes*” (Rotterdam, 1997, p.30). Segue-se a nota explicativa do editor sobre a citação: “*Conforme Platão, Xenofonte, Erasmo (...) A comparação estabelecida por Alcibiades entre Sócrates e os Silenos era familiar aos humanistas do Renascimento, que a aplicavam a tudo que dissimulava, sob uma aparência engraçada ou vil, um fundo sério ou precioso*” (Rotterdam, 1997, p.171).

A primeira publicação desta obra de Erasmo de Rotterdam, Elogio da Loucura, é de 1511. As primeiras edições de Gargântua e Pantagruel, de François Rabelais começam a partir de 1534.

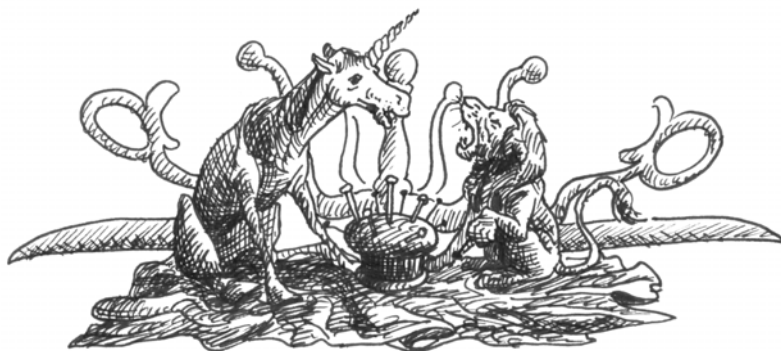
² Sobre o significado de saltarello: “*Termo genérico para danças italianas moderadamente rápidas, geralmente em compasso ternário e implicando movimentos saltitantes. [...] Uma característica importante era sua ambigüidade métrica, que em termos modernos parece em geral alternar entre 6/8 e 3/4*” (Sadie, 1994, p.817).

passagens da vida do Lord, que é quem vos humildemente escreve e pretensiosamente protagoniza esta série de fatos recolhidos da mais pura realidade, sem ocultar ou acrescentar feitos. O conteúdo de tais capítulos, seguramente, à guisa de extrapolação perfeitamente consciente, dirige-se a horizontes mais distantes que o do entretenimento, da fantasia e do divertimento descompromissado.

A verdadeira e única interpretação destas histórias cabe somente a cada um de vós que agora dá por iniciada a empreitada de trilhar os passos que por alguns instantes, outrora egoístas, foram somente meus. Óbvio e assumidamente, a opção pelo amparo dos mestres do passado, Cervantes e Rabelais, foi e é-me imprescindível. Como eles, desejo também eu, que o leitor se livre da preguiça e dos pensamentos já acabados, e esteja seguro de que os intentos deste texto foram os mais sinceros, francos e leais.

Por ora, desejo-lhes não mais que leveza, prazer e, quiçá, risos nesta jornada.

CAPÍTULO I



Que Situa o Estado do Inconfundível Lord

Num vilarejo de posse de um nobre, suponho, Barão Geraldo, localizado sobre não mais tão verdejantes campinas, em uma dessas raríssimas e artesanais fábricas de gentificação, surgiu há não mais de dois anos, no início do outono. Friso surgiu, pois eu já estava, já sentia, já era até, mas permanecia bastante encoberto. Aliás, experimento que as coberturas - de todos os tipos - vêm de vários lados e é preciso muito treino e prática para se livrar delas constantemente... O engenho, do tipo que produzia durante somente dez dias por semestre, em regime intensivo, desculpia³, daquela vez, ainda mais uns quinze exemplares. Devo dizer que, daquela fornada, apenas mais uns dois ou três tipos vingaram e tenho notícia, apesar da presteza e cuidado empregados na produção (ouço dizer que isso é bastante normal, comum, regular, é assim mesmo, de muitos que iniciam, pouquíssimos perseveram...).

Bem, a proprietária e Mestra, Madame Loyale, era de fina, incomum, extraordinária, densa e determinada personalidade amostrada e estampada. Pudera: somente pessoas de tal linhagem são habilitadas a conduzir o processo de constituição de alguém em outro e mesmo alguém. Os segredos dos ingredientes utilizados, das palavras

³ Sobre o vocábulo *desculpír*: junção originalmente italiana *desculpíre*, que significa desculpar + desconstruir.

pronunciadas, cantadas e soadas, das misturas exatas de severidade e doçura, carinho e seriedade, verdade e sinceridade, embate e descobrimento, nunca nos foram revelados durante a composição. Descobrimo-los sim, bem poucos ainda, depois, na rua, na chuva, na praça, na feira, em casa, na escola, no trabalho, no tumulto, no espetáculo, no grupo, no par, na família, na outra praça, em alguém, na história, no entusiasmo, na caminhada, na pressa, na aula, na cantina, no silêncio, no outro, no palco, na disciplina, no sinal, na calçada, na praça, na transgressão, em você, na música, no cachorro, na loucura, na primeira gota de suor, no detalhe (é! no detalhe dá para descobrir muito, muito mesmo), no sorriso, no passarinho, no cansaço, na lágrima, no grito, no olho - lá dentro, enfim, ao nos de-pararmos com gente, é claro e esclarecedor.

De pronto, minha imagem - que é meu oráculo, simulacro e receptáculo de comunicação primeira (fato este sobre o qual há quem ainda negue, relute e precise falar ou escrever nas línguas verbalmente inteligíveis e compreensíveis) - foi composta e debruçada sobre a fortaleza do tronco e membros superiores e a languidez⁴ exposta das pernas, ambos elevados por botinas de salto rijo. Dos pés à cabeça, pois: calçados já descritos, 39, cobrindo e ornando com extensas meias, até a altura dos bem torneados joelhos, listradas horizontal e uniformemente em verde oliva e branco (herdadas e já desbotadas pelos últimos quinze anos de intenso uso). Sobre os parcos, porém significantes grande glúteos e partes púbicas, sunga de matiz lápis-lazuli⁵ com três discretos filetes alvos de cada lado. Cobrindo a musculatura abdominal, bem como grande peitorais, rombóides e trapézios, marcados bíceps braquiais, e alcançando dos punhos ao pomo-de-adão, minha segunda pele, concebida em composto de lycra e tinta em vinho escuro. A qualidade e caimento de tal peça revelam, a bons e suspicazes observadores, até o fluxo sangüíneo das veias mais

⁴ Trocadilho intraduzível do original entre dois dos significados da palavra lânduido (voluptuoso, sensual) e longo, comprido, extenso.

⁵ Ilustrando: “Em 1638, Jean de Serres havia traduzido as famosas *Oeuvres pharmaceutiques* de Jean Renou, onde se diz que [...] o lápis-lazuli, por exemplo, quando carregado, não apenas fortifica a vista como também mantém alegre o coração; sendo lavado e preparado como se deve, purga o homem melancólico, sem perigo algum” (Foucault, 2002, p.301).

superficiais, tamanha a aderência e harmonia bio-fabril. Completando-me, pelo alto, um chapéu precatantemente vermelho, com envolto detalhe em preto. Para as datas de maior exigência, cubro-me a priori com imaculadas e vincadas calças boca-de-imensos-sinos e paletó azul-esverdeado modelo Ratner (Schlesinger's) um pouco carente de mangas.

Introduzida minha figura pela indumentária, resta a vós a interessante tarefa de tecer tal imagem em vossas mentes e com ela permanecer até que se encontrem com gravura ou comigo mesmo, o próprio Lord, que há de vos roubar o pensamento passado e substituí-lo por novo e ora inesquecível.

Das atitudes e lógica pessoais pronuncio-lhes que não destoam das já mencionadas características físicas. Uma vez descascadas e caídas as cortinas principais, muitos dos preconceitos, íntimas faces particulares manifestaram-se nas incontáveis oficinas de manutenção, extremamente necessárias e ininterruptas desde então e sempre comandadas pela mesma referida Mestra. A agilidade, indecisão, precisão, generosidade, medo, autenticidade, nervosismo, profundidade, timidez, virtuosismo, organização e entrega sempre estiveram presentes, comandados pelo exibicionismo desavergonhado, em especial das habilidades de coordenação de quadris ou as ginásticas, como impulsão, força e equilíbrio, flexibilidade e inversão de perspectiva.

Esta é a situação e o estado de minha origem, nascente, portanto, das tantas empresas de que dei, dou e darei cabo, dentre as quais cito as que se seguirão.

CAPÍTULO II



*Que Trata da Primeira Saída do Ano de 2003, na,
Até Então, Prezada Feira do Castelo*

Sábado, 8 de fevereiro, precisamente 11h da manhã.

Tempo ameno e eu gostaria, com muito gosto, de testar o novo salto de borracha do já velho par de pisantes de feira. Da última vez que fora usado, há já distantes dois meses e meio, só faltou-lhe subir pelas paredes do recinto, onde uma tal de D. Gardênia latia desgrenhadamente (hãã...! bela tarde, aquela...). Alguns acharam até graça do mal-entendido: tive de dançar, mesmo que de passagem, com a, ainda oculta, “insana”, só para perceberem que para o verdadeiro Lord, nunca haverá de minuar a generosidade e o respeito, a volúpia e o virtuosismo, o apreço e o lirismo, para com qualquer aparente dama que se encontre prostrada no mesmo ambiente, lançando descarados e dúbios olhares (quase indecentes) - desde que não lata e morda diante de discreto desatino rítmico, pensado e controlado pela graça do improviso e surpresa dos movimentos - aliás, próprio dos maiores passistas do genuíno tango! O tombo final e fenomenal ocorreu por falta de malícia da mencionada donzela na flutuante arte do bailar...

Pois bem. Bastou adentrar no elevador e a câmera do circuito interno começou a perseguir-me dentro do cubículo. O infortúnio foi tamanho que culminou em seu (da

câmera) implorar por que eu lhe dimensionasse o sorriso e mostrasse meu aparato mordedor! Logo captei sua solidão. Como estava desacompanhado, cedi. Um cidadão de rara estirpe não poderia ignorar nem a simples vontade da mais monótona filmadora, por ofício e profissão, e deixá-la ao léu. Abri-lhe a boca e fiz questão de que visse por todos os vieses possíveis até os sisos, que ainda agora estão por nascer e aguardam a pouca luz do céu. Da boca.

Já em movimento sobre a mais bela motocicleta vermelha, publicamente ornante com meu chapéu vermelho e, particular e secretamente (o que já me deixava em vantagem), com minha roupa de baixo de mesmo signo de bom gosto e mil e trezentas vezes pensada escolha, fui à feira.

A feira era nova. Ainda não havia tido o privilégio de tão nobres passantes. Plural justificado pelo, até aqui, não citado convite, dos mais cortesês, feito a Jura, amigo de inúmeros e diversos outros passeios, porém de mesmo tino para a aventura. Pura aventura, com o Jura! Púrpura loucura!

Surpreendentemente, fomos logo recepcionados por um simpático prestadião, que servia atrás de um balcão de restaurante, decerto, locado na esquina de nosso almejado divertimento. Ofereceu-nos de pronto um amplo salão, com banho e espelho privados, a fim de que deixássemos nossas bagagens em perfeito estado e segurança. Fizemo-lo e saímos.

Ao rumarmos para fora, de supetão, demos de cara com uma senhora, também trabalhadora do mesmo comércio alimentício, que, não fosse o total estupor de sua face, julgá-la-íamos também detentora de simpatia incomensurável, como não... Esta, tendo-nos por não mais que meliantes, devido à quase instantânea e superficial avaliação, foi a passos larguíssimos e verdadeiramente desconfiados e amedrontados chamar o já referido serviçal (que, viemos a saber mais tarde, era o proprietário da estalagem), acautelando-o de nossa ameaça. Reduzindo todo o drama a uma frase, o nobre senhor acalmou-a,

intercedendo por nossa presença e explicando que éramos seus convidados de honra, evitando, assim, um provável atentado contra tão improváveis índoles.

Digo agora que, bastou estarmos na feira, o Jura sumiu. Separamo-nos por pouco e não mais o encontrei...

Bem, acho que estava desacostumado destas incursões... Após algumas voltas ainda sem rumo, vi-me sendo observado entre duas fileiras de quadros e pinturas ainda em seus cavaletes, em exposição. Flagrado em tal glória, não fiz mais que me manter em esplendor e deixar-me olharem. Perspicazmente, percebi os cúmplices olhares de mãe e filha, intercalando a sorvedura de seus gelados e os alegres comentários sobre minha pessoa. Adiantei-me em ter com elas, porém fui barrado pela estreiteza da sarjeta. Impressionante!: de tão fina, não passaria ali um camundongo sem ter de erguer-se sobre as patas traseiras e sobre as dianteiras uma vara ostentar. Careci até de ajuda da nova progenitora que passava, desta vez com um filho varão, bem formado, de uns 10 anos de idade. Após real demonstração de equilíbrio, apoiado pela gentil senhora, nossa tênue ligação sucumbiu a um poste que interceptou o circuito até as doces mulheres que, diga-se de passagem, não abandonaram nem sorvetes e, muito menos, os gaios gracejos a mim direcionados. Recompus-me da leve queda e, por prova de fidelidade, acompanhei-os, mãe e filho, ao pastel. Nova frustração: depois de sentar-me à mesa com duas belas senhoritas, comungadas e findas as apresentações, uma delas me ofereceu insistentemente a homenagem da primeira mordida. Não fosse por meu excesso de astúcia, a megera teria alcançado seu intento em incendiar-me a boca, incandescendo-me lábios, língua, esmalte e até canais, indistintamente!!! De um único salto, tomei-lhe o catchup, coloquei-o em punho e em riste e na esquiva de outros iminentes ataques. Mal sabia eu que na retaguarda da dupla de sedutoras moçoilas estavam crianças, eficazmente camufladas e disfarçadas à curta distância! Mais rápido que meus olhos, um dos infantes tomou-me o chapéu, mesmo vermelho, e evadiu-se do local. Vendo-me desnudo e desguarnecido no topo,

com os pensamentos a escapar pelo alto, à deriva, aproveitei-me da velocidade de minhas finas, porém longas pernas e alcancei-o, já em território inimigo.

Daqui para frente nobilíssimos leitores, cabe-me, como exímio narrador e protagonista desta história, poupar-lhes da imensidão de impropérios, injúrias e xingamentos de que fui vítima, proferidos por um senhor que se viu, acredito, invadido em seu espaço de trabalho, apesar da praça que, afirmavam, permanecia pública. Dizia ele que eu estaria no lugar errado e vestido de maneira desavisada. Fez menção até de emprestar-me as calças a fim de que eu cobrisse meus invejáveis gambitos, gesto este a que eu prontamente acatei. Em vão... Escorraçou-me novamente dizendo que me “daria com paus” caso não sumisse dali imediatamente...

Alguns passantes riam-se, sem convicção, de minhas reações e tentativas quase desesperadas de diálogo com o senhor, o qual, após minha desistência e fuga desolada, não abriu mão do manejo de seu videoquê em plena feira de artesanato e habilidades manuais.

As crianças continuavam em meu redor, cercando e acuando-me.

Não senti muito prazer, por fim, nesta saída. Fica para o próximo passeio!

CAPÍTULO III



*Da Jamais Vista Nem Ouvida Remissão Do Último
Passeio, Realizada e Executada pelo Lord e Mais
Outros Companheiros Dignos de Menção*

Ouçõ agora a famosa Missa Maria Zart, à capela, de Jacob Obrecht, justamente na parte do Glória!

E foram unicamente glórias as únicas exclamações que pude proferir durante toda a tarde que finda há pouquíssimo tempo. Menos de trinta horas passadas da última narrativa e recebi, desta vez, um convite, dos mais gentis, de um grupo de colegas, para um passeio pela “universidade”, território de olhares ditos sábios e críticos. Ora, pessoa inspirada como eu pelas belezas deste planeta, quem diria de negar tamanha oportunidade, ainda mais tocante a um universo inteiro?

Devido à amplitude sideral, marcamos como ponto de reunião as Artes, cênicas, no caso. Como éramos cinco seres – Malva, Dorothéia, Felizberto, Bára e eu – e mais as bagagens, e somente um possuir o próprio coche coletivo, foi decidido que eu, como mais hábil piloto e melhor conhecedor daqueles terrenos, deveria conduzir o grupo ao seu destino. Fi-lo pomposamente sobre minha vermelha e fiel companheira de aventuras, é

claro, a fim de chegarmos com maior presteza e precisão ao local do acontecimento. Ao que constava, os jovens lá presentes, aguardavam uma famigerada “lista de espera”. Solidariamente, fomos também nós lutar pela causa que estava bem longe de ser alheia. Esperaríamos nós também na lista!

Antes de partirmos, sem hesitar e com calculado êxito, Dorothéia, antevendo as crescentes chances de emoção à vista, antecipou-se aos demais e insinuou-se na requisição de uma carona. Compactuando de imediato com tal vislumbre e assumindo a responsabilidade a mim honrosamente outorgada em pleito justo, honesto e democrático, aceitei, ratificando o título que me cabe e distingue.

Estimados leitores, este foi o início do mais belo desfile de alegria e elegância que todos aqueles ansiosos partícipes poderiam testemunhar! Dignos, pundonorosos e gaios, devo confessar, permitimos generosamente que a quase nula brisa, se espontânea fosse, acariciasse obsequiosamente nossos finos e briosos portes. Sem dúvida, a melhor parte! Bastava-nos reverenciar e agradecer aos olhares que, pela sinuosidade do movimento ininterrupto e compleição da cena, esboçavam não mais do que o impagável e indescritível autoquestionamento sobre as próprias certezas e sanidades momentâneas. O forjamento de um deleite simples, direto e sincero, desabrochado pela harmonia daquela rara visão, já estava consumado e nada mais poderia arrancá-lo de nossas almas.

Com este sabor em nossos corpos, demos algumas voltas no Ciclo, dito Básico. Percebendo a limitação da trajetória imposta e asfáltica, a qual previa um, e somente um sentido de deslocamento, desprendemo-nos da trilha principal e ganhamos um amplo salão, coincidentemente, aquele, da tal lista de espera. Sem maiores esforços, exalávamos a energia acumulada nas voltas anteriores, feito dínamos prenhes e prontos para dar a luz!

Retroalimentando o moto-contínuo de nossa diligência, demo-la, a luz, de fato!!! Acendemos o farol diretamente a um grupo que distava não mais que quatro metros donde havíamos atracado de início. Correspondendo ao código com passividade, os jovens não esboçaram reação, nem a mais mínima. Ora, como poderiam permanecer impunes à desfeita

deste calão? Como que com quatro imensos remos (Dorothéia também superabunda!), dois à destra e dois à sinistra da motocicleta, usamos nossas fortes, longas e musculosas pernas para conduzi-la até mais próximo a eles, vogando tenazmente e dispostos a não apear-mos. Pois bem, por milímetros não atropelamos o mais desgarrado do grupo, que arrodeava uma coluna, implorando apoio para aquela expectativa torturante. Obedecendo severamente às leis que reinam a organização do tráfego motorizado, abusando de setas, luzes, buzinas e uma profusão desconunal de gestos manuais, cabeçais, abdominais, canelais, os mais delicados e precisamente inteligíveis, deslocamos aos poucos os juvenis de suas ancoradas preocupações. Paulatinamente, moviam-se à nossa frente, arrependidos da economia inicial e esquecidos do pesado mote que os impedira de trocar meras inutilidades. Tivemos com eles e eles conosco sem melindres ou acanhamentos.

Redimidos, resgatados e salvos do tédio da espera, liberados, quitados, remidos e desobrigados, religamos o motor e rumamos triunfal e convictamente na contramão da via principal, que era o único sentido possível naquele instante de glória!

Depois disso, muitas outras aventuras aconteceram, ainda mais quando nos reencontramos com nossos parceiros em frente à Biblioteca...

CAPÍTULO IV

Que Trata do Engenhoso e Equivocado Artificio Utilizado pelo Lord Para Manter a Salubridade de Jura

Pleno Carnaval, como se vangloria a maioria. Para mim, mais um delicioso e ordinário sábado. Mais uma imprevisível diligência, sem dono, sem expectativa, mas com especial, esbravejante, esperta, esbaldante, esmaltada, esbanjante, esfuziante, esbugalhada, eslávica, esgoelante, esganada e esguichante esperança. O dia, de fato, estava propício: gente satisfeita, satisfação ensolarada, sol disposto e disposição a pino. Combináramos na véspera, novamente Jura e eu, de nos encontrarmos às 17h em frente ao famoso “Auditório Beethoven”, região locada na circunspecção e a revelia de uma lagoa, a qual, somente agora me recordo, nem cheiro dela senti...

Severamente imbuídos do perigo e do alto risco por nós assumido dirigimo-nos até a área em frente à Estação – aliás, deduzo que o último bonde saiu precisamente às 17h, nem antes e nem sequer depois, em ponto, pois não tivemos notícia ou atenção do vagão, outrora palco de um dos mais belos passeios executados e ministrados por nós, a convite dos próprios viajantes, que a literatura não descreveu, os jornais não noticiaram, a história não registrou, mas nossa memória preserva e as lembranças aquecem. Por ora, basta-nos.

Disse perigo, pois, desta vez, estávamos aptos a demonstrar apenas algumas das surpreendentes proezas de nosso descampado repertório. Munidos de uma corda e duas hastes de bambu, arrematadas nas quatro extremidades por pezinhos de borracha, preparamos cautelosamente o espaço dispondo, simétrica e organizadamente, folhas de

jornal do dia anterior, a fim de livrar a população da escolha que havia sido feita somente por nós, sem o seu aval: delimitamos o espaço e a circunstância que prenunciava e inspirava total atenção e cuidado, pois da situação decorria o temor de lesão física ou moral dos partícipes, quaisquer que fossem.

Afugentando um gatinho que, pelos céus!, não sei de onde surgiu, de um salto ganhei o centro do tablado e dos disfarçados olhares - aproveitando a estancada de Jura, que parou durante 87 centésimos de segundo de macaquear ao redor. Com a simbiose que já nos habita, sem trocas de olhares, Jura me lançou uma e depois a outra vara de bambu, as quais preendi entre meus dedos ainda são. Agora sim, mirando-o, consenti sua entrada na arena. A luz minguava. O número consistia em uma escalada com somente um dos pés sobre o fuste. Por ser mais leve, Jura subiria e eu o guarneceria, caso o embate o desequilibrasse. Assim aconteceu: iniciou satisfatoriamente a progressão ascendente, porém, movido pelo medo, apoiou-se demasiadamente sobre meus largos e seguros ombros e, desafortunadamente, enterrou-me o chapéu até a altura dos olhos. Guiado somente pelo golfinico senso de direção e pela espantosa percepção auditiva registrei a fatídica queda do bambu, auge e arrimo de nossa façanha. Atordoado, com um jura cobrindo-me a face, senti o peso e o risco da iniciativa. Cambaleei por alguns metros.

De súbito, Jura desvencilhou-se de meu rosto e, tomando consciência da falta cometida, recolheu-se velozmente, em uma atitude autopunitivo-flagelante, envolvendo com os braços pelas costas um pilar de madeira, escore de um quiosque. E ali ficou. Roguei retomar o mais rápido possível o equilíbrio dos sentidos e a firmeza dos passos, pois a indústria assim o exigia. Graças atendidas: minha consciente botina, rasteiramente, deparou-se com a corda, companheira das hastes bambúnicas, a que já me referi nesta linda narrativa.

Em duas frações de tempo encontrei a solução para o desespero de Jura: na primeira, tomei o cordame do chão que o anestesiava e mirei Jura, completamente tomado pela loucura, junto ao poste. Medí a distância e calculei o número de voltas necessárias à

corda para que ali o mantivesse, evitando assim danos físicos ainda maiores. Na segunda, busquei, velocircularmente, o assentimento visual e gestual da comunidade que clamava pela salvação de meu pobre parceiro. Permissão concedida e autenticada, dirige-me completamente a ele e envolvi-o cega e firmemente, imobilizando-o junto ao pelourinho, encerrando definitivamente as insistentes escapagens de sua sanidade.

Benquistos leitores, digo-vos que cometi, também eu, grave erro. É certo que a correta avaliação da situação não me abandonara em instante sequer. É lícito que a escolha da solução não fora das mais sensatas, pois, pergunto, quem há de se regozijar tendo o corpo e a liberdade cerceados e unidos a pesado e inerte tronco de madeira? Mas a verdade é que a gafe superara todas as melhores intenções ali presentes e acabara por gerar infortúnios ainda maiores do que os já instalados...

Explico-vos, como a melhor das técnicas de se livrar uma ferida de seu “band-aid”: simplesmente troquei o poste, embriagado pelos milhares de olhares ao redor, e prendi um nobre e inocente senhor, que nada tinha a ver com a, agora nossa, doidice e demência. Percebi o engano somente ao ouvir suas súplicas e despedidas da família, esposa e filha, que permanecia aterrorizada com o desacerto.

A fim de remediar a incorreção de minha ação, acreditei fielmente na veracidade do acontecimento e transformei o sujeito em um corajoso voluntário para nossas proezas futuras: fixei-lhe equilibrantemente uma minúscula esfera sobre a cabeça, a qual seria habilmente arrebatada pelos esvoaçantes bambus, à moda das maçãs e bestas mais do que tradicionais...

Logo Jura, vendo-se em liberdade, retornou à investida inicial de saltitos pelo ambiente e devaneios ininterruptos e veio em meu cúmplice, porém tardio auxílio.



CAPÍTULO V



Onde se Conta O Que Fizeram, a Música e a Dança, em Praça Plena e a Chegada de Homero

Início este capítulo confessando a latejante dor a quatro dedos da crista ilíaca direita, para baixo diagonalmente, em direção à nádega destra: sua origem remonta de uma queda ao esforçar-me por acompanhar, na dança, o horrível músico que é Jura. Surpreendentemente, trouxe para casa as marcas da labuta. Não fosse o exagero dos saltados ossos do ofício o machucado teria sido evitado, ou, pelo menos, amortecido. Paciência, mantenho-lo como souvenir.

Mas isto não passou nem perto de ser principal. Ao que nos interessa, de fato: dia de final de campeonato. Os rojões pipocavam no ar, competindo somente com os trovões, bem mais harmônicos e profundos, de causa bastante imponente e excelente para um domingo. A tarde prenunciava chuva e nós, Jura e eu, anunciávamos o concerto. Decidíramos por, desta vez, deleitar o preguiçoso público, indiferente ao jogo televisionado, presente na Praça Maestro Carlos Gomes (não por acaso, mas pela sugestão do título) com nossa música: Jura com seu acordeom, bem novo - o que demonstrava sua quase total inexperiência - e eu, empunhando minha Flauta Mais do que Doce, mais barroca do que a própria argila, mais contralto do que os maiores anões!

Após breve cortejo, chegamos ao local propício à arte: em frente ao majestoso coreto. De partido sombrio e ainda incerto, novamente aguardava-nos na área votada um outro lindo gatinho a realizar a manutenção de sua higiene e saúde, pelo método felino tradicional lingual. À nossa chegada, recolheu respeitosa e condescendentemente seu instrumento de limpeza e todo o resto do corpo tomando seu posto na platéia. A propósito, a platéia: todos os lugares do único banco disponível estavam tomados, fruto da aquisição antecipada dos ingressos no recinto. A mãe e a filhinha, maravilhadas e ansiosas pelo início e perpetuação de nossa presença ad eternum, tamanho o entusiasmo; a senhora sem hora e a amiga de outrora. Em pé, ao lado, os dois amigos esforçando-se para serem bem homens e as três meninas, sem força alguma, sendo somente três meninas mesmo. Do outro lado do banco: a moça e o rapaz fumantes, outra moça com um brilhaolho bonito nos olhos e um desenhista discreto.

Feitas as apresentações de praxe e passado o episódio fundador da sensação desagradável, intensa e localizada, do sofrimento insensato do princípio desta narrativa, a música começou a fluir paulatinamente. O ambiente parecia permanecer o mesmo, mas já não o era. Revezávamos as funções, Jura e eu, de tocadores e bailaolhos. Entretínhamos já a extensão do largo todo e os olhares vários, talvez por não terem outro destino sequer ou desconhecido, alcançavam-nos, a despeito do marasmo difundido pela data, local e horário.

De repente, chegou Homero, um mero homem.

CAPÍTULO VI



Onde se Prossegue a Verdadeira História de Homero

Jura e eu, em dupla, estávamos em momento de transição de instrumentos, quando o sorriso de Homero nos interrompeu. Não percebi de pronto, Jura sim. O sistema de lábios entreabertos e dentes, nem todos, é verdade, chegaram bem antes do que o restante do todo de Homero. Logo Jura convidou-o ao palco.

Já no proscênio, sem apresentar nenhuma forma de hesitação, Homero, tímido, chegou, neste instante, por inteiro até nós. Reverenciei-o de joelhos e Jura, após receber-lhe com um terno abraço, logo deu início à adequação da indumentária necessária ao espetáculo previsto. Enquanto eu dizia à platéia seu nome, o de Jura e o meu, nas sucessivas seqüências espaciais que permutávamos sem trégua, Jura despiu Homero de sua limpa camisa de flanela xadrez e mangas compridas e deu-a para ele vesti-la em mim. Durante esta ação, que não foi das mais simples, pois, estando eu preocupado com a atenção do público, acabei por enrijecer os braços espalmados em cruz ao ar, dificultando, destarte, a tarefa inicial de adornos recíprocos, Jura livrou-se da própria camisa e vestiu-a em Homero. Do mesmo modo, cedeu a Homero, prendendo-lhe à cintura como saia, o delicado e róseo vestido de bailarina que trazia em seu próprio corpo. Homero era nosso convidado de honra e havia atrasado um pouco, deixando-nos completamente na merda!

por alguns momentos. Sempre esperáramos até o fim, na esperança de que chegasse. Chegou.

“Eu gostei de vocês”, dizia ele. Retribuíamos-lho tão incessantemente quanto as suas proclamações ovacionais.

O tempo seguinte foi de simplicidade, regozijo e transcendência. Jura sugeriu-nos um tango e tocou uma valsa. Indiferentes à mudança brusca do quaternário para o ternário, dançamos, Homero e eu. De início, ainda presos, mas depois...

Depois continuamos presos! Não havia mais o que soltar ou saltar. A dança não carecia de nenhuma acrobacia, nem arremetida, nem rodópio, nem movimento de surpresa para ser bela. O singelo oscilar dos nossos braços unidos, um pela mão e outro pela manga, e a troca simples dos pés, prá lá e prá cá, já inundava todas as possibilidades da apresentação verdadeiramente artística que protagonizávamos, nós três. Assim fizemos por duas músicas, ao truncado ritmo de Jura no acordeom.

Ao término da apresentação, cansados, agradecemos e recebemos sinceros aplausos. Homero, ao ser requisitado por um sorriso, confessou diante de todos: “Estou meio triste, porque a minha mulher me deixou...” Pausa.

Homero era muito mais até que o grande poeta grego. Era homem, pois fez de sua dor poesia viva. Olhava-nos diretamente nos olhos sem distinção alguma, como iguais, como simples humanos, como gente. Permitiu-nos dividir a nossa vontade com a sua própria vida na frente de uma pequena, porém privilegiada platéia. Submeteu-se ao jogo da realidade com vestes de fantasia e enganou, só um pouquinho, a própria tristeza, pois saiu como entrou: com o leve sorriso, antes de mais nada.

À nossa saída, acompanharam-nos em séquito e parceria familiar alguns do público: a moça e o rapaz, que não precisavam fumar mais, o desenhista discreto e a moça com o brilhinho bonito...? a moça com o brilhinho bonito nos olhos sumiu, foi embora...

CAPÍTULO VII



Que Trata da Inédita Visita ao Jardim Vista Alegre

Vista-se. Alegre-se! Foi assim que meu abençoado colega, Pardal, convidou-me para a inauguração de um Centro de Atenção Psicossocial, ou como explicou posteriormente seu coordenador: um refúgio permanente e acolhedor nos momentos de crise, pré-crise e pós-crise para os portadores de distúrbios mentais e demais loucuras. Encurtando a distância entre o pensamento e a ação, aceitei.

O local, sito à região sudoeste, era verdadeiramente distante dos meus parâmetros de localização e eixos de deslocamento na cidade. Consta-se que seja a área mais populosa – cerca de 300000 pessoas – e também a mais carente, apesar de não ser a maior de todo o complexo demográfico.

Dadas as coordenadas dimensionais, passemos às cerimoniais. Nossa presença seria tão ilustre quanto a do Ministro da Saúde, da Prefeita, dos Deputados e Vereadores, que estavam para chegar a qualquer momento, não fossem os próprios usuários da instituição,

os quais marcavam seu território estabelecendo relação e comunicação manifesta, direta e evidente conosco.

Pardal e eu iniciamos nossa visitação dirigindo-nos ao recinto de entrada, lugar de maior concentração populacional. De igual para igual, circulávamos, ouvíamos e debatíamos sobre vários temas: saúde, festa, sonho. Logo distanciamo-nos, atendo-nos aos particulares cumprimentos e diálogos silenciosos que já germinavam, sem maiores cultivos. Ainda em função de revista, alcancei o portão de entrada, de duas folhas, passando debaixo de seu arco reto, concreto e sustentador. Em atitude de esperança, apoiei-me, não sem algum esforço, velado, devido à sua altura quase muito elevada para a dimensão de meu membro superior direito. Foi então que Jean, moço, brasileiro, novo e moreno, fitou-me, escarnecendo de minha difusa dificuldade em apenas estar e esperar. Amparado por uma Kombi estacionada em frente, Jean quebrava, na altura da cintura, o ângulo de sua envergadura, à moda da refração óptica, iludindo-me sobre sua grandeza. De pronto e sem melindres, levantou-se e, com as únicas passadas largas que pernas daquele tamanho pudessem dar, atravessou, na minha frente e sob minha minuciosa inspeção, quase que em velocidade de gigante, a estrutura arquitetônica que suportava nossa relação. Não satisfeito, ainda deu nela um tapa, de firmeza, sem maior mobilização de forças físicas, pois a viga flutuava à altura de sua cabeça. Trocou, assim, sua perspectiva de observação, amparando-se na parede interna oposta, com a mesma refração angular anterior.

Ao, decepcionado, desistir do apoio, talvez excelente para outras anatomias, voltei-me para o outro lado, o do incólume Jean. Marco (nome que vim a saber fortuitamente), aproximou-se imediatamente:

“- Amparando-me e comentando ainda e sempre de maneira tímida”, sem palavras.

“- Agradei sua afeição” e respondi-lhe também “- cruzando firmemente os braços na frente do corpo”. Desajeitando-se,

“- Introduziu as duas mãos nos bolsos das calças, dando aqueles passos que não se sai do próprio lugar, espacial, por sinal, e girando o tronco para os dois lados”. Bem, já que o papo fluía animadamente, prossequi:

“- Fazendo o mesmo”, mas, para meu desespero antagônico, minhas alvas calças não tinham bolsos! Após algumas soluções paliativas, repousei nos bolsos do paletó, mesmo.

Entremeada de pequenos comentários, acenos e sorrisos aos demais visitantes, nossa conversa desenrolava-se, somente com mãos e braços, como descrita, e, assim, nos conhecíamos melhor. Um sujeito mais quieto e calado teve conosco por alguns instantes, séria e sisudamente. Depois afastou-se. Jean, enciumado, também juntou-se a nós.

Já meio sem assunto, ao tirar uma das mãos do bolso, esta trouxe consigo um pequeno artefato colorido composto por látex, oco em seu interior e continente de uma flácida válvula de sopro. Pronto: o objeto bastou-nos para a arquitetura de um secreto plano de estilingamento de nádegas ou susto por explosão contra Pardal, que ciscava por ali. Com maior presteza e investigação, fisquei mais dois dos referidos artefatos, distribuindo-lhes a Marco e Jean. Dissimulávamos, pois Pardal já havia notado algo de ameaçador na atmosfera festiva do ambiente. Enchíamos os globos com nossos gases e pulsões, carbônicas, mas não conseguíamos dar os nozinhos! e as mesmas esvaíam-se, incontroláveis... Tentávamos cercá-lo, mas Pardal, absolutamente sem saber o que se passava, mantinha-se em movimento contínuo e coreografado com outras pessoas. Após árdua e ferrenha labuta, contivemos o ar dentro dos balões, via nozinhos, mas, a esta altura, Pardal já havia batido asas a novos horizontes... Não obstante, divertíamos-nos ainda na delicada coragem de se esmagar entre as mãos as bexigas, sem, todavia, estourá-las, fato este que causou comoção, taquicardia e ativou glândulas sudoríferas de muitos dos presentes. Sem mais paciência, Jean, após esmagar o seu contra o chão, tomou, um após o outro, os demais balões, repetindo o gesto passado e finalizando uma sequência de três fortes e secos estampidos. Não entristeci com o fúnebre epílogo das bexigas.

Interrompeu-nos o locutor oficial do evento, recrutando a todos que se posicionassem do lado de fora da casa, pois, escoltados pela Segurança Oficial e pela Polícia Municipal, chegavam Ministro, Prefeita e demais assessores. Ovationados, entre gritos e manifestações de revolta contra a política pública, discursaram e inauguraram o novo Centro em dez minutos, no máximo.

Duas bolsas foram roubadas neste ínterim.

CAPÍTULO VIII



Que Trata da Tão Sonhada Travessia da Rua Treze de Maio em uma Movimentada Manhã de Inverno

Recebi, desta vez, a invitation eletrônica proferida por Malva, para uma travessia pelo centro de comércio da cidade, locada ao redor da Catedral Metropolitana do povoado em questão. Repassei-a imediatamente a Jura, pois supus que de muita valia também a ele seria tal via. A data, Vinte e seis de Julho e a rua principal, Treze de Maio.

Digo que, dos dois companheiros, deparei-me fortuitamente somente com Jura, quando já me despedia dos últimos observadores de minha exuberância de dançarino, como virão a saber...

Revelo-lhes que a multidão assustou-me, a princípio: mesmo para uma agradável manhã de final de semana, os viciados passos do todo dia ainda permaneciam apressados e certos, até para uma desprestigiada bisbilhotagem na banca da loja seguinte, ou para a carriola de picolés. O largo e o largo calçadão já se faziam estreitos para as inúmeras mães

a arrastarem suas crianças, que acenavam perdidamente para mim, ou para as sacolas de compras a se esbarrarem, as quais pareciam ter adquirido ritmo próprio pelo passeio público.

Pela primeira vez, dividi, excitado e hesitante pela concorrência, o espaço popular com outros profissionais da mesma ancestralidade: um pintor, um vendedor de panacéia, um ilusionista e adivinho, um cego tocador de sanfona acompanhado por um infante no triângulo, uma estátua viva de prata, três prostitutas, a voz ininterrupta de um locutor de grande magazine e suas ofertas irrecusáveis e dois aleijados em exposição sobre tapetes. No entanto, a riqueza e a dinâmica dos olhares subtraiu-me por inteiro, acolhendo-me como o mais um que eu era.

Após um breve reconhecimento da área e tateamento antropológico pelas leis territoriais, constatee, pelo menos superficialmente, que estas não existiam por ali: poderia transitar sem grandes preocupações com potenciais embates físicos entre a classe trabalhadora. Havia terreno para todos: a tradição e desenvoltura de cada um de nós no local seriam a senhora da audiência.

No trajeto principal, encontrei um trio de adolescentes que traziam algo de comum com a minha indumentária: uma delas cobria seu fino par de canelas com meias tão listradas e coloridas quanto as minhas (ratifiquei-me na moda)!!! Fato de tão incomensurável entusiasmo, faz-me lembrar que ainda não lhes relatei sobre um presente vindo pelo correio diretamente de Paris!: um par de meias virgens, com listas não mais monocromáticas e horizontais, todavia, verticais e verde, vinho, bege e creme, de caimento justíssimo e impecável. Enfim, acompanhei as meninas por insustentáveis metros quando, logo na primeira esquina, após rápida organizada de pedestres na direção da faixa sobre o asfalto, li em um pequeno balcão: “Peça seu cartão aqui.” Seguindo meus nobres impulsos, dirigi-me imediatamente à moçoila que sustentava o móvel e requisitei gentilmente um cartão. A dita cuja, respondeu-me que não era ali que deveria fazê-lo... Praticamente, enfureci. Fui tomado por uma mistura de desespero e raiva diante de tal incongruência

comunicativa. Bradei sobre a impossibilidade da existência daquela plaqueta, naquele local, naquela posição, enganando aproximadamente quarenta ou cinquenta cidadãos por minuto. Por todos os mares e céus que, durante o tempo em que ali estive, consegui salvar alguns inocentes. Vendo meu descontrole absoluto, ela me deu um cartão. Sim, ela me dera um cartão!!!!!!!!!! Bastava espernear convulsivamente no meio da rua para neutralizar e reverter as propagandas enganosas!

No meio da minha descontrainda demonstração de alegria, fui interrompido bruscamente por um jovem de bicicleta, daquelas com bagageiro para transporte de caixotes de açougue. Ora, que ousadia permitia tal façanha? Não via, o rapaz, que eu estava rumo ao auge de inéditas conquistas naquela rua? Tresvariei novamente, pois. Interrompi o ritual de felicidade e coloquei-me em vociferante, porém, lenta posição de ataque. Permiti que toda a cólera acumulada em quase três décadas de existência sobre a Terra transbordasse pelos meus olhos arregalados. Possuído e praticamente paralisado, lancei-lhe tal fúria potencial. Coitado...: notando o estrago que tinha feito no curso de nossas relações, tentou escapar, mas o sinal para pedestres estava fechado, cerrando-o entre uma barreira de carros e ônibus em movimento e eu. Alcancei-o com três passos de dragão, vertendo fogo pelas ventas. A única coisa que tínhamos em comum naquele momento era o suor que nos escorria pelas têmporas: o dele, de pânico, o meu, de vingança premente. A multidão à espera no semáforo já clamava por piedade! Sem sinal algum de compaixão ou dó, mirei-o no rosto amedrontado e voltado para trás, sentando-me, de lado e pesadamente sobre o bagageiro, ordenando-o que, como castigo, levasse-me dali. Bem que tentou, mas minha massa era tanta, que seu veículo não se moveu um centímetro sequer. Como primeiro sintoma de impaciência frente à incapacidade do sujeito em cumprir sua pena, ajustei-me de acordo, com uma perna de cada lado e ajudei-o nas pedaladas antiinerciais.

Pois bem, daqui em diante, rogo que sintam verdadeiramente o vento contra suas faces, ouçam o povo a assobiar e aclamar, vejam o trânsito parar e abrir caminho para uma

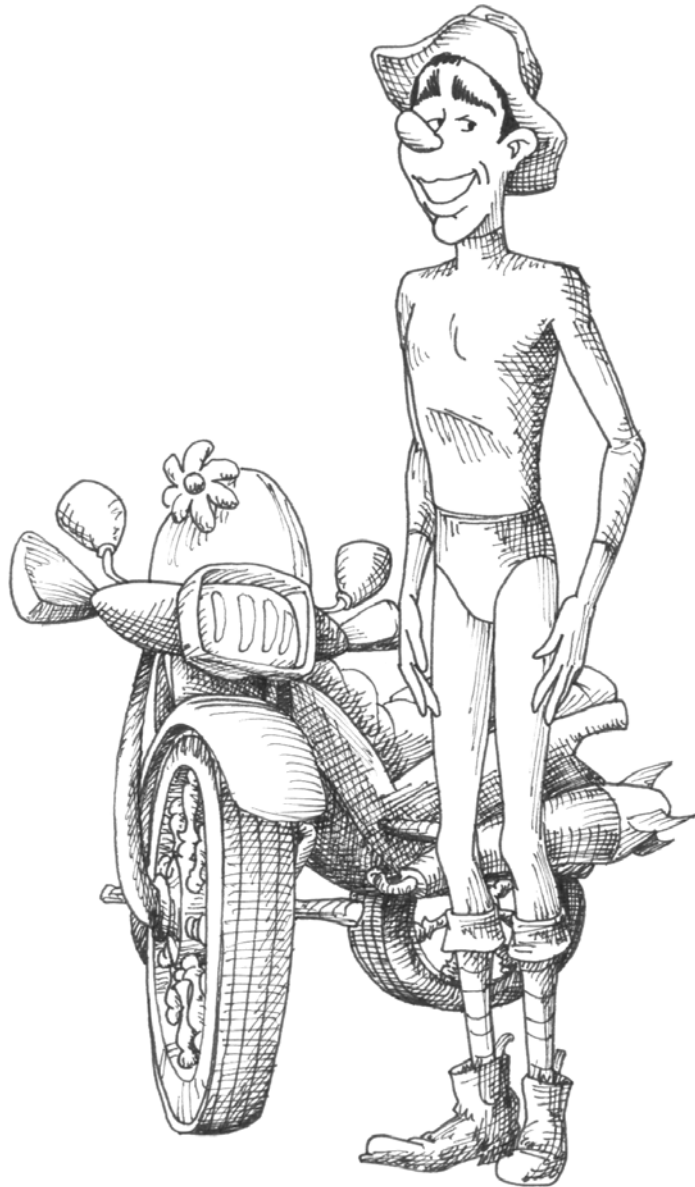
dupla sobre rodas! O caminho era em descida e o jovem piloto conhecia-o muito bem. Segurava meu chapéu e emitia sons indecifráveis, em um misto de diversão e paúra de montanha-russa. Meu ímpeto inicial foi perguntar-lhe sobre os freios, mas, percebendo de pronto sua perícia na condução do meio, relaxei e gozei da viagem. Em dois ou três minutos atingimos o ponto final: “- Agora desce que a patroa pode ver...”, foi o que ele me disse, abandonando-me em pleno Mercado Municipal e sumindo rapidamente para dentro de um estabelecimento.

Demorei alguns instantes para processar a aventura e reavaliar a direção que tomara. Os floristas, as balconistas, o peixeiro e o pasteleiro espantaram-se graciosamente com a minha chegada repentina.

Recompondo-me das sensações vividas e readaptando-as à nova situação, farejei o antigo rumo e pus-me em marcha de retorno. As distâncias e os tempos mostraram-se confusos: por mais que tentasse ajudá-los a se relocarem, insistiam em permanecer em estado volátil: não sei se caminhava ou fluía de volta. Flagrei-me com um cartão na mão!: estava escrito Adriana, a moça do magazine, quem mo dera. Logo alcancei sua esquina original, reorganizando a situação: agradei o cartão, desta vez comedidamente, indo-me embora.

Na volta, com a calçada mais vazia, já perto do horário de refeição, lojistas e seguranças cansados investiam pouca atenção à humanidade. Passando em frente a uma renomada loja de eletrodomésticos, um aparelho de som entoava um famoso “hit” de Michael Jackson: Billy Jean. Os vendedores todos dos comércios vizinhos vieram ver o que acontecia, após verter-lhes generosamente algumas tímidas e pessoais referências corporais ao ritmo da música. Não pude me conter e abandonei-me à dança!



















Clown, narrador e pesquisador

“E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho” (Lispector, 1998, p.109).

Esta pesquisa, original e primeiramente pessoal, posterior e conseqüentemente acadêmica, teve como impulso inicial a absoluta decepção. O descrédito nas relações de trabalho e a impossibilidade de sobrevivência sem arte presente, cotidiana, misturada e confundida comigo mesmo, moveu-me à imersão no trabalho de palhaço, ícone do fracasso e estereótipo da felicidade, alegria e gracinha superficiais.

Após um período sem lidar com a profissão na qual acabava de me formar, educação física, por escolher viver e sonhar de música, resolvi retornar à área também, respondendo a um anúncio de jornal: “precisa-se de professor”. Processo seletivo vencido, aparente alto grau de competência no *métier*, reafirmado e reforçado pela retórica nas entrevistas, trabalhei dois meses na escola/empresa particular e fui despedido. Assim.

Pior acolhida pelo “mercado” não seria possível. Razões para arriscar, nunca as deixei faltar.

Não entendia a deslógica que se processava comigo no viver contemporâneo urbano. Nas palavras de outro (que se refere ao cinema...), passava por um “*estar só*,

estando junto. Uma solidão compartilhada com os personagens na tela. Um estranhamento compartilhado com os personagens da vida cotidiana..” (Almeida, 1999, p. xi).

Pois bem, apliquei a fêria que a aventura rendeu em um curso intensivo de iniciação em clown, após assistir a um espetáculo e, maravilhado ao seu final, questionar o ator: “*como faço para fazer isso também?*”.

Devo destacar que a segunda parte da minha vida começava, para não dizer logo que minha segunda vida tinha início ali, com o mesmo corpo, os mesmos rastros (que, de início, tentei até apagar... em imenso vão), a mesma história, e, principalmente, por causa dela mesma. Ouso escrever pelas palavras de Pasolini:

“É verdade que logo compreendi que além do meu mundo, pequeno-burguês, tão cosmicamente absoluto, existia também um outro, ou melhor, existiam outros mundos. Mas durante muito tempo me pareceu que o único mundo verdadeiro, válido, demonstrado pelos objetos, pela realidade física, era o meu; enquanto os outros me pareciam estranhos, diversos, anômalos, inquietantes e desprovidos de verdade. A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma do seu espírito. A condição social se reconhece na carne de um indivíduo (pelo menos na minha experiência histórica)” (Almeida, 1999, p.120).

As necessidades de ampliação dos entendimentos pessoais, técnicos, artísticos, históricos e filosóficos não se fragmentaram desde então.

Desta maneira, o corpo do trabalho, que é este que tomam nas mãos, e que, simultaneamente, não o é, pois sou eu mesmo, vem sendo paulatinamente sedimentado, vem vencendo.

O passo de incursão acadêmica não foi e não tem sido doloroso, pois é movido por paixão (mesmo que a paixão duele com fraqueza e sofrimento, vontade e impossibilidade).

Ainda me recordo da entrevista final do processo seletivo da pós, corrente da “admissão”: “*o tema ainda está no sensível, não?*” Respondi que sim e, hoje, ainda afirmo positivamente, pois, parece-me, quando abandonar esta esfera, do sensível, desfaz-se.

Aprendo a identificar e entender as ditas origens e permanências do ofício cômico (em que a “forma renascentista” das narrativas iniciais materializa o recorte do assunto) e, o

que é mais interessante ainda, as outras coisas de muito gosto e passatempo, na pesquisa acadêmica, nas aulas, nos professores, nos muitos livros, nos outros e em mim. Parece-me que este é o jogo, pois, na minha opinião, não se trata de outra coisa: jogar, sempre pelo prazer.

Esta pesquisa sintetiza minhas vontades/necessidades pessoais/acadêmicas de mudar e ser eu mesmo. Quem não as quer?

Assim, além de clown, o Lord pretende-se narrador. Além de Lord, o narrador entende-se também pesquisador. Clown, Lord, narrador ou pesquisador: são a própria pesquisa.

Apesar da aparente confusão na permutação de posicionamentos, todos convergem para uma sempre utópica completude, aqui, decorrente destas três localizações diferentes: a de **ator** em ação ou atitude artística, somente possível dentro de uma autopermissão, perdição e extrema inversão das “normalidades” sociais; a de **narrador**, que conta o fato passado, buscando o mesmo “sabor” do momento anterior e seguindo a lógica da técnica (lógica esta regada de liberdade e licenciosidades artístico-lingüísticas), mas que já está em pretérito e, portanto, ao ser descrito, há de passar necessariamente pela ótica e filtros do observador “externo” (mesmo se tratando da mesma pessoa), com as inerentes escolhas políticas dos dados a serem redigidos; e a de **pesquisador**, que identifica possíveis relações entre a literatura de comédia renascentista e a acepção teatral moderna do palhaço, em meio a uma dinâmica social diversa.

A possibilidade de se usar tais recursos, ao invés de encerrar-se em um vasculhar fechado em si mesmo, egocêntrico, dissemina pelo trabalho a necessidade de coerência entre diferentes pontos de ancoragem e clareia como a setorização dos ângulos de reflexão pode limitar a pesquisa. Aliando os diferentes processos de criação - cênico, literário e científico - obtém-se uma rica pluralidade, que atenua fronteiras (artístico-científicas, principalmente) estabelecendo diálogos não mais bipolares, opostos, mas plurivalentes, ao invés de uma descrição, classificação, comparação e conclusão fechada.

Pois bem, *“se a arte da narração é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”* (Benjamim, 1985, p.203), já há bastante tempo. O desuso atual de narrativas e histórias fantásticas (sem os apelos da ficção científica, sustentada pelo possível muito distante, para não dizer missão impossível...)

escritas com fendas e “brechas imaginativas” que possibilitam ao leitor-viajante fantasiar sobre si mesmo, também decorre da avalanche de informações que nos sufocam a cada piscadela, sempre acompanhadas de incontáveis explicações. Segundo Benjamin, “*metade da arte narrativa está em evitar explicações*” (Benjamin, 1985, p.203). Ou como sugere mais veementemente Larrosa: “*Toda obra literária cobiça um silêncio, uma obscuridade. E é isso que diferencia sua linguagem da linguagem não literária, dessa linguagem arrogante e dominadora que pretende iluminar e esclarecer, explicar, dar conta das coisas, dizer tudo*” (Larrosa, 2003, p.75).

As narrativas deste trabalho são o elo fundamental entre momentos históricos desunidos pela insustentável (e insuportável) linearidade dos fatos aclamada no presente, pelo infértil e incorporado hábito das relações causa-efeito: linearidade que induz a uma seriação lógica (“natural”), ao cumprimento de metas, ao “etapismo” ascendente, não importando a quem e em que condições. Trazem seqüências de permissões pessoais de anônimos, imersas em vontade de jogo, de troca, de comunicação, enfim, de comunhão. Além de memorial, são testemunhos de uma atualidade transitória que se destaca pela desumanização e sucateamento das relações interpessoais. A forma de transcrição em diário íntimo e poético aquece o cuidado da pesquisa em humanidades, que tem se acostumado à frieza de tecnicismos e de verdades invioláveis.

Concordando com reflexões de Nietzsche, os contos da seção inicial buscam ser uma esfera intermediária, poetizante e livre inventora, forte o suficiente para aproximar em uma relação estética, domínios completamente diferentes, tais como sujeito e objeto, que não encerrem causalidade, precisão ou expressão. Por isso, constituem-se em tradução para outra língua (a escrita) das cenas. Tal processo adquire a resignificação inerente à nova linguagem, sem o dogmatismo de uma pretensa “documentação emocional”, fotográfica, mas com novo impulso criativo, desta vez, sustentado pela experiência da memória.

No desenvolvimento destas idéias, o mesmo autor complementa:

“O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são” (Nietzsche, 1987, p.34).

Não é estratégia deste trabalho dar um “tratamento metódico” aos relatos. Eles não são, destarte, simples exemplos que serão futuramente analisados, comentados e comprovados de maneira controlada. Para além disso, mantêm-se como defensores da pluralidade de interpretações e abertura dos sentidos e aos sentidos sempre possíveis. Segundo Larrosa:

“No profuso campo do ‘narrativo’, a cuja abertura como ‘paradigma de investigação’ estamos assistindo nos últimos anos, os relatos são tratados maciçamente como *exempla*, isto é, como textos que reenviam a uma interpretação, à emergência de um sentido que está sempre para além do relato e do qual o próprio relato não é mais do que uma ilustração exemplar” (Larrosa, 2003, p.94).

O trabalho é experimental, pois “*o estudo só pode surgir quando as respostas não saturam as perguntas, senão quando são, elas mesmas, perguntas; quando as palavras não preenchem o silêncio, senão quando são, elas mesmas, silêncio*” (Larrosa, 2003, p.205). Apóia-se e defende as sensibilidades, sutilezas e fragilidades do palhaço e clown, talvez aqui, ícones do reverso humano, símbolos da sobrevivência de diferenças. À moda de tantos outros, também me constituindo sujeito pela linguagem, produzo sentidos para meu próprio “eu” transitando entre esferas distintas. “*E, talvez nessa história em que um homem se narra a si mesmo, nessa história que talvez não seja senão a repetição de outras histórias, possamos adivinhar algo daquilo que somos*” (Larrosa, 2003, p.21).

Neste modo particular de contar o que sou (Larrosa, 2003, p.22), teço a matéria deste trabalho como a própria autoconsciência, como o próprio tempo de formação, não linear e não cumulativo. O autor ainda completa:

“Desse mesmo modo, que podemos cada um de nós fazer sem transformar nossa inquietude em uma história? E, para essa transformação, para esse alívio, acaso contamos com outra coisa a não ser com os restos desordenados das histórias recebidas? E isso a que chamamos autoconsciência ou identidade pessoal, isso que, ao que parece, tem uma forma essencialmente narrativa, não será talvez a forma sempre provisória e a ponto de desmoronar que damos ao trabalho infinito de distrair, de consolar ou de acalmar com histórias pessoais aquilo que nos inquieta? É possível que não sejamos mais do que uma

imperiosa necessidade de palavras, pronunciadas ou escritas, ouvidas ou lidas, para cauterizar a ferida” (Larrosa, 2003, p.22).

Disponibilizo meu percurso cotidiano de “cauterização de feridas” como substrato para reflexões atuais sobre os processos de criação artístico e científico, sempre iluminados pela história, resistindo à “cauterização cotidiana de feridas” e acreditando em ações e respostas as mais impensadas e criativas aos absurdos desta época.

Sobre o lugar do palhaço e do clown

“É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro” (Artaud, 1999, p.8).

Os ambientes públicos, quaisquer que sejam, possuem uma *certa* forma socialmente comum, aceita e desejável. Independente dos costumes locais, esta “fôrma” é regida por uma força bem maior do que a das tradições: a cultura de massa. Pessoas comportam-se uniforme e corretamente buscando, amiúde, a aprovação do outro.

A reflexão e a liberdade de escolha sobre os próprios anseios, não estão nem em segundo plano: estão em plano algum!, pois não se têm mais a consciência sobre tais veleidades. Limitam-se a breves lampejos solitários, diante de uma opressão maciça do sistema econômico. A monocultura midiática transforma, pois, relações humanas em instâncias estranhas às próprias pessoas.

O conversar e dialogar - verbal ou corporalmente - é regido por vocabulário raso, pobre, chulo. Com estranhos, inviável. Sorrir, ajudar, dividir, elogiar: códigos em via de extinção. Permitir espaço ao desejo mais simples, como contemplar, sem uma finalidade do tipo causa/efeito eleita, não há mais tempo a desperdiçar. É preciso ser mais rápido, mais esperto, ganhar mais, chegar antes, e afinal *mostrar* tudo isso ao semelhante, obtendo a aprovação e legitimação contratual da prática.

Enfim, a lógica do viver atual é inócua e superficial, pois a miséria - em amplos sentidos - diferenças sócio-econômicas, crises pessoais e mundiais, nunca estiveram tão pronunciadas.

Há necessidade premente de mudanças. Almejo transformações sociais relevantes, como o simples “degelo” e descomplicação das relações interpessoais. Dentre outras possibilidades, disponho da arte de *clown*. Irei referir-me à arte e técnica de *clown*, simplesmente como clown. Conforme Luís Otávio Burnier, um pouco da origem do termo¹:

“Segundo Roberto Ruiz, a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês ‘camponês’ e ao seu meio rústico, a terra (Ruiz, 1987, p.12). Por outro lado, *palhaço* vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo revestimento dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro ‘colchão’ ambulante, protegendo-o das constantes quedas (Ruiz, 1987, p.12).

Na verdade palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor à *gag*, ao número, à idéia; para eles, ***o que o clown*** vai fazer tem um maior peso.

Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o ***como*** o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto *o que* ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os *clowns* europeus seguem mais essa linha. Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de espaço em que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema etc” (Burnier, 2001, p.205; grifos meus).

Apesar desta explicação terminológica, ilustrativa do território teatral de onde parti, partilho da mesma opinião de Alice Viveiros de Castro, prescindindo de esmiuçadas classificações ao dissertar ou assistir aos cômicos. Por isso, atendo-me às semelhanças e permanências, como possivelmente acontecia em tempos remotos:

“- Mas isto não é circo.... – Ele é ótimo, mas não é um palhaço... – Esse cara é um clown? Clown de circo ou de teatro? Mas palhaço não tem que ter nariz vermelho? Volta e meia escuto essas questões.... E quem as faz parece muito preocupado em entender para classificar. É muito importante, em nossa cultura ocidental, poder colocar cada coisa em seu

¹ Para uma versão sócio-político-econômica do surgimento do palhaço consultar, além de “A arte de ator: da técnica à representação” (Burnier, 2001), “Palhaços” (Bolognesi, 2003).

lugar... Parece que só assim poderemos entender, e que só entendendo poderemos curtir, fruir, gozar....” (Anjos do Picadeiro, 2000, p.10).

O clown remonta à época da renascença, do teatro popular, da *commedia dell'arte*² - primeira manifestação de ofício cômico, de teatro profissional (Barni, 2003, p.19), quando artistas criavam seu universo particular junto do público, obedecendo a uma estrutura de pensamento própria, peculiar e apoiando-se, por meio do improviso, nas situações corriqueiras da vida (naquela instância, as fronteiras entre o sano e o louco, a arte e a vida, eram por demais permeáveis: o tráfego entre tais polaridades culturalmente construídas ainda mantinha-se mais permitido). Brincavam e/ou criticavam-nas aberta e profundamente, amparados sempre pelo contraponto entre o oficial e o popular. Nesta espécie de manifestação cênica, aquele que assiste e aceita a relação, o jogo, deixa de ser mero espectador e passa a fazer parte, convidado pelo cômico, de seu mundo, absurdo que pareça. A lógica, por vezes infantil, do clown, no sentido de não ter os “filtros sociais” da maioria, busca ser sedutora e contagiante, a fim de abrir os canais íntimos de uma comunhão artística. Assim, ele pode tudo! Sua tarefa também é a de conquistar e espalhar uma permissividade social, ou um afrouxamento dos padrões de comportamento, obtida em negativo, em espelho, pois é a partir da ridicularização dos costumes que a ampliação da noção acontece. Para os detentores da extroversão, é-lhes reservadas até, no mínimo, as gargalhadas! Para os mais sensíveis, até as lágrimas (internas que sejam). Enfim, para qualquer um, formas de movimento interior, despertados pela mesma figura estranha ao ordinário.

A opção por este tema advém da profundidade alcançada pela experiência e transformação pessoal decorrentes do mergulho na técnica de clown. Constitui-se também em recurso de organização de tempos históricos dispersos - as culturas populares e as sociedades consumidoras de épocas distantes – relacionando-as e analisando o percurso das mudanças ocorridas com o papel social do artista cômico. Híbrida e sincreticamente, busco

² Definição genérica do termo *commedia dell'arte*: “Gênero teatral espirituoso e nitidamente popular, de origem italiana, que floresceu na Europa durante o séc. XVII e cuja ação, de gestos estereotipados, é sempre improvisada, embora os enredos e as personagens sejam fixos; algumas destas (o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, o Doutor, etc.) usavam máscaras, e permanecem até hoje como tipos característicos do carnaval” (Ferreira, 1999).

pesquisar com pressupostos artísticos e criar com pressupostos científicos, facilitando o encontro de desejos particulares com a situação histórica do presente.

Desde a escolha do tema, assumo um caráter na contramão desta época, que reflete resistência e oposição ao *tempo rápido* em voga, em que nem mesmo as enzimas salivares são capazes de fazer o seu trabalho com presteza e prazer. Tudo logo vira excremento, e a absorção torna-se fugaz. Por isso, opto por esta maneira de alimentar um itinerário histórico: dissertar sobre a arte da sensibilidade, em que tempo e ritmo são outros. Mas isso, parece-me, nem sempre foi assim.

O ofício cômico sempre teve um lugar de transformação por excelência, encarnada pelo seu agente (o bobo, o louco, o bufão³, o poeta, o palhaço, o clown), por se tratar de uma obra de arte viva, exposta, em meio ao povo ou platéia: se não há (e nem pode haver) garantia artística de uma alteração coletiva de estados pessoais ou humores em um primeiro momento (como nos atuais programas de auditório, por exemplo), há o estabelecimento de relação humana, ao menos, particular - seja de simpatia ou de antipatia (a presença do clown não assegura o riso, mas a incerteza⁴ do porvir). Caso contrário, sem empatia, o clown deixa de ser clown, e, como vapor, some, restando apenas um insignificante personagem caricato (como aqueles que se vestem externa e instrumentalmente de palhaço, espalhados pelos semáforos urbanos, a serviço de produtos ou promovendo campanhas com uma convicção incapaz de convencer a si mesmos). A técnica em questão é democrática a este ponto. O artista doa-se continuamente, “perdendo-se” de si mesmo - “*perder-se é um achar-se perigoso*” (Lispector, 1998, p.102), a ponto de distribuir tomates para a platéia, colocando-a em posição de controladora “dos fios da marionete” (Bergson, 2001, p.12), anonimamente de início. A platéia mesma como a “diretora da cena”.

³ Para um aprofundamento histórico na bufonaria, consultar “Histoire des Bouffons, des Augustes et des Clowns” (Romain, 1997).

⁴ Sobre a convivência com a imprevisibilidade futura de uma cena (e, por que não, da vida?) limito-me, por hora, a refletir que, por vezes, a linha de distinção entre um clown em ação e o insano, o louco e o sadio, torna-se difusa e imprecisa. A diferença, simplista, é que a “viagem” clownesca materializa técnica e artisticamente impulsos e manifestações do inconsciente, com um retorno voluntário.

Segundo a atriz e clown Adelvane Néia⁵, mestra de clown: “*O clown tem a obrigação de perceber o que o público necessita e dar-lhe generosamente, ao invés de ser conivente com a mediocridade e dar outra coisa. Oferecer a sua verdade, sinceramente, sejam qualidades ou fraquezas*” (CADERNO DE ANOTAÇÕES, 2002).

Diz-se mestre de clown para aquele iniciador de outros clowns, ou Monsieur Loyal⁶. No caso, “Madame Loyale”. Segundo Luís Otavio Burnier:

“O processo que hoje se chama iniciação do clown nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu clown.
[...]
O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com Monsieur Loyal, o dono do circo” (Burnier, 2001, p.210).

Prossegue, mais adiante, ressaltando a importância do iniciador como um pilar fundamental do curso do “descascamento”: “*O processo de descoberta do clown pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana. Cabe a Monsieur Loyal, cumprindo um papel quase que de um psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas*” (Burnier, 2001, p.218).

Hoje em dia, existem inúmeras escolas, linhas de pesquisa e métodos de iniciação na arte cômica, historicamente esquadrihados e desenvolvidos. Um comico não precisa necessariamente “diplomar-se” ou passar por etapas de um treinamento, como a que descrevo, para exercer a arte, que é essencialmente popular. No entanto, com o crescente

⁵ Adelvane Néia é atriz da CIA Humatriz Teatro. Iniciou-se na técnica de clown em 1989 com Luís Otávio Burnier – Lume Teatro. Seu percurso solitário começou em 1997 com o espetáculo-solo “a-ma-la” (direção de Naomi Silman – Lume Teatro). Ministra workshops e cursos de formação na técnica, com o projeto “O Clown e sua Poética”.

⁶ Sobre a origem do termo “*Monsieur Loyal: papel freqüentemente executado pelo mestre de cerimônias. Ajuda nos números dos clowns. Foi inicialmente o nome de um diretor de circo, e este nome próprio foi repetido, tornando-se o nome comum a todos os diretores. O primeiro Monsieur Loyal conhecido foi Blondin Loyal, o qual dirigiu um circo eqüestre na França por volta de 1830*” (Romain, 1997, p.68; tradução livre do autor).
“*Monsieur Loyal: rôle souvent tenu par le régisseur de piste. Aide aux entrées clownesques. Fut d’abord le nom d’un directeur de cirque, et ce nom propre fut repris et devint vite le nom commun à tous les directeurs. Le premier Monsieur Loyal connu fut Blondin Loyal, il dirigeait un cirque manège en France vers 1830*”.

processo civilizador, de especialização das tarefas, também os talentos, os quais podem emergir independente e “naturalmente”, adaptam-se a estas novas possibilidades de germinação – como os jardins internos ou vasos artificiais, com plantas verdadeiras: não fosse pelo próprio curso civilizatório, a vegetação estaria ali mesmo, sem a necessidade de cultivo específico.

* * *

Meu processo de descoberta do clown pessoal foi supremo. Invadiu-me por completo e mudou os rumos do que, até então, ousava chamar de vida⁷ [*“Até agora eu tinha chamado de vida a minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa”*. (Lispector, 1998, p.171)]. Uma breve e mera tentativa de síntese do gigantismo do processo, pelas palavras literárias:

“A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão” (Lispector, 1998, p. 175).

E a seguir, arremata singularmente com a expressão de algo bem semelhante ao que também senti, dizendo: *“A desistência é uma revelação. Desisto e terei sido a pessoa*

⁷ Sobre a profundidade do processo de iniciação na vida: *“Na verdade, que seria a vida, e seria ela digna deste nome se o prazer faltasse? Vossos aplausos asseguram-me que digo a verdade. Nenhum de vós é sábio o bastante, ou melhor, louco o bastante – não, digamos sábio o bastante – para achar o contrário. [...] Toda hora da vida seria triste, tediosa, insípida, maçante, se a ela não se juntasse o prazer, isto é, se a Loucura não lhe introduzisse sua malícia”* (Rotterdam, 1997, p.12-13).

humana – é só no pior de minha condição que esta é assumida como meu destino” (Lispector, 1998, p.177).

Sem esconderijos, o processo foi (e continua sendo) extremamente doloroso, colocando à mostra vários dos recantos pessoais que oculto (Burnier, 2001, p.209). Fracassei e desisti várias vezes. No entanto, a percepção da existência destes “becos da consciência” é diametralmente oposta à dor primeira, pois a abertura de uma só fresta de escape das ações conhecidas, da cultura encarnada e impregnada em minha história, ilumina o trabalho todo e recompensa toda a fadiga anterior. Faz-me sentir a chance de ser e entender outros sujeitos (não de acordo com a minha escolha, pois aí estaria fazendo um tratamento terapêutico e não arte). É de uma experiência provisoriamente “bem sucedida” de que posso falar com propriedade, apesar de saber que nem todas o são.

A linha de trabalho, ou a escola, é exclusivamente baseada na técnica do Lume⁸.

Após a iniciação e mais dois anos em sala de trabalho (sempre com a orientação e direção de Adelvane Néia) e rua, a pesquisa invade a área acadêmica: o atravessar deste umbral dá-se pela necessidade de investigação de uma arte “alquímica”, em que o experimentador-artista transforma-se junto com o experimento-platéia (mais que isso: em condições ideais de “reação”, o experimento-platéia sublima-se diretamente a artista, tomando a cena e fundindo os papéis!); de fato, pela exigência de descortinar esta fusão, estes intercâmbios entre papéis e funções que ocorrem nos espetáculos e apresentações livres, e por desvelar algumas das possíveis origens e permanências em épocas distintas das práticas de comediante.

* * *

Dá-se o amálgama arte/vida nas situações a que me referi há pouco, principalmente nas *saídas de clown*⁹, entendendo-as, não como uma etapa na formação do clown, um teste

⁸ Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, onde a técnica foi fundada por Luís Otávio Burnier e Ricardo Puccetti e desenvolvida conjuntamente com Carlos Simioni. O Lume mantém e prossegue no desenvolvimento desta linha de trabalho com seus atores-pesquisadores, além de outras linhas que constituem o grupo. Ver Burnier, 2001.

⁹ Sobre a saída de clown: “*Uma saída de clown é uma intervenção do clown em espaços (e tempos, N. do A.) diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas...*”

“ao vivo” das potencialidades do ator, mas como uma permanência artística na atualidade do fazer teatral espalhado ao cotidiano. O envolvimento de um ou mais transeuntes na história, para ele, imaginária, desencadeia um “adotar” o papel sugerido, até o ponto de assumir realmente a sedição do presente: “*o teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente*” (Artaud, 1999, p.19). Nesta lacuna, nesta licença, reside também a minha curiosidade. O silêncio (do fazer, do precisar ser) e tempo alargado, como em sonho, causados pela arte são inerentes à produção de conhecimento. Não o conhecimento útil, no viés comum do termo, a que logo se associa alguma forma de exploração, de ganho, de presteza futura, mas um conhecimento de transcendência (ou *metafísica*¹⁰, como pretendia Artaud), de ampliação sublime das experiências humanas. Sobremaneira, mais um caminho de autoconhecimento. Enfim, o clown pode erguer a batalha por esta pausa, por este tempo mais que necessário, que, além de tudo, é sempre um vir-a-ser preenchido pela vontade do outro.

Como em qualquer atitude artística, a forma encerra mostrar alguma coisa às pessoas: elas próprias, neste ensejo, via espelhos distorcidos. Isso me parece imprescindível, na medida em que não mais nos enxergamos como *simples pessoas*. Falhas, vulneráveis, estranhas e diferentes. Daí a essencial busca de diálogo clown/público. Pelo respeito e enaltecimento às diferenças pessoais, estas trocas podem ou não ocorrer de forma óbvia e direta, pois já aprendemos bem a nos fechar em nossos círculos restritos de práticas habituais. A quebra (ou degelo) destes hábitos começa a se delinear, quando quem vê à sua

Uma saída de clown é, na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma saída é realizada em duplas (um augusto e um branco) e trabalha sobretudo a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e os diversos estímulos desse ambiente e com o parceiro” (Burnier, 2001, p.231).

¹⁰ Elucidando o termo *metafísico* atribuído à encenação do teatro, Artaud, até admite a falta de outro vocábulo mais adequado, mas usa-o assim mesmo. Cita, como exemplo, suas impressões extravagantemente superiores àquelas socialmente convencionadas ao ver uma pintura (*As filhas de Loth* de Lucas van den Leyden): “*Pretender que são claras as idéias que se depreendem desse quadro seria falso. Em todo caso, são de uma grandeza da qual a pintura que só sabe pintar, ou seja, toda a pintura de vários séculos, nos desacostumou completamente. Acessoriamente, ao lado de Loth e de suas filhas, há uma idéia sobre a sexualidade e a reprodução [...]. É quase a única idéia social que a pintura contém. Todas as outras são idéias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; e eu diria até que sua grandeza poética, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro*” (Artaud, 1999, p.34-35; grifos meus).

frente situações “anormais” acontecerem, percebe que os protagonistas da cena são também pessoas tão simples e normais quanto ela mesma, mas que se abriram a um possível mais amplo.

Pela liberdade incondicional, as saídas de clown fazem-se transformadoras dos ambientes em que ocorrem. Estar em um ambiente modificado por este tipo de intervenção nutre sensações esquecidas e renegadas pela cultura moderna, mas que são inerentes ao ser humano. A cultura de massa dilui-se, novamente, para dar lugar ao valor do especial e do espetacular individual. Único, mesmo que por breves instantes. Eterno, pois insubstituível. Como “*sob ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona*” (Artaud, 1999, p.9).

Pois bem, quando os amálgamas humanos con-formados historicamente colocam-se frente a frente, novas proliferações iniciam-se. A pluralidade recém emersa exige também múltiplas óticas de decomposição/reconstrução do real. Assim conduzido, anoro-me em variados pontos de fundamentação teórica, e “*o reconhecimento de que o todo não é apreensível, de que algo escapa ao ser humano*” (Silva, 2001, p.40) é maestro desta problematização. Faço desta pesquisa algo tão miscível, e não por isso menos radical, quanto as próprias saídas, sendo responsável por parte da relação de construção do conhecimento. O desafio de trilhar este caminho em um campo acadêmico, e, portanto rígido, está supostamente implícito, não por indolência desta produção, mas por exercício explícito de coerência. É, acima de tudo, estímulo e contribuição a um fazer artísticocientífico indissociado da cultura, em seu significado lato. O sentido da pesquisa, desta forma, é completado quando encarado como parte do contexto cultural, submetendo-se a ele e, simultaneamente, interferindo e compondo-o.

Paciência¹¹ (*Lenine/Dudu Falcão*)

Mesmo quando tudo pede
Um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede
Um pouco mais de alma
A vida não pára

Enquanto o tempo acelera
E pede pressa
Eu me recuso, faço hora
Vou na valsa
A vida é tão rara

Enquanto todo mundo espera a cura do mal
E a loucura finge que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência
O mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo, e o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência

Será que é tempo que lhe falta pra perceber?
Será que temos esse tempo pra perder?
E quem quer saber
A vida é tão rara, tão rara
Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma
Mesmo quando o corpo pede um pouco mais de alma
Eu sei,
A vida não pára.

¹¹ O que se pode ler, é a letra de uma canção: “*Paciência*”. Analogamente à crítica tecida por Artaud com relação à palavra, ao diálogo no teatro, faço-a em relação à música. Entendo que a linguagem verbal é acessória também na música (como no teatro) e que esta possui a sua própria *linguagem concreta* (sonora). No entanto, este meio, impresso e lido, obviamente não suporta a totalidade comunicativa de que certamente tantos quantos nós mesmos já precisaram. Assim, levanto-me também frente “à *ditadura exclusiva da palavra*” como diria Artaud, apesar deste suporte, que passa a ser mera tentativa de conceituar e refletir o indizível, o inescritível da sensação, da atuação “inexoravelmente perdida” (Barni, 2003, p.47).

**Inquietações do nosso tempo:
sobre a publicidade, a moda, a televisão, a linguagem**

“Se estamos prontos para a guerra, a peste, a fome e o massacre, nem precisamos dizer nada, basta continuar. Continuar nos comportando como esnobes e a nos locomover em massa para ver este ou aquele cantor, este ou aquele espetáculo admirável e que não ultrapassa o domínio da arte [...]” (Artaud, 1999, p.88).

Para revolver o lodo da patética e patológica inalterabilidade do normal, existe a arte; só para chocar concepções de mundo que se cristalizam ao deixarem de ser ao menos pensadas e restituir-nos uma permeabilidade entupida¹². O clown efetiva este alvo da arte de modo concreto, revelando nossa unicidade sem dissimular nem esconder tanto belezas, quanto impurezas, virtudes ou vícios. Ele não faz a tranqüila assepsia da vida (como os filmes de Hollywood) em que a cultura de massa nos imerge. Pelo contrário, agita e perturba as certezas das nossas ingênuas, ou melhor, viciosas expectativas. Esboça ainda uma completude do viver, que não é vantajosa de se explorar, em que amor e sofrimento coexistem, descentralizando o eixo capitalista do comércio de sonhos irreais, pois banais. Como dizia Artaud, fundamentando-se em uma definição de humor com o sentido de *liberação integral, de dilaceramento de toda realidade no espírito*, aí estaria o “perigo” das blagues humorísticas, em que “*o espírito poético quando se exerce tende sempre a uma espécie de anarquia fervilhante, a uma desagregação integral do real pela poesia*” (Artaud, 1999, p.163).

¹² Indispensável a visão de Bergson sobre nossa relação com a realidade (natureza): “*Se nossos sentidos e nossa consciência fossem diretamente impressionados pela realidade, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e conosco, acredito que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas, pois nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza*” (Bergson, 2001, p.112).

O curso “natural” de vida do ser humano moderno tem-se resumido cada vez mais a determinadas práticas culturalmente “boas”, as quais ditam e escravizam nossos sonhos. As “regras” permanecem homogêneas na maior parte do mundo capitalista. *Grosso modo*: estudar, *a fim de* ingressar em uma faculdade, *a fim de* conseguir um bom emprego, *a fim de* ter um bom salário, *a fim de* comprar um carro, uma casa (e todos os seus complementos, inclusos no “kit-sonho” de uma pretensa vida “materialmente confortável”), *a fim de* poder se casar (ou “juntar”) e oferecer estas mesmas coisas aos futuros filhos, conforme os padrões reinantes veiculados e/ou vendidos pela mídia no/do momento e, enfim, concluir e perpetuar o ciclo. Nas camadas mais pobres e miseráveis da população, o item “estudar” é comumente relegado, passando-se diretamente ao “trabalhar *a fim de* sobreviver”. Como tutora deste incomensurável sistema, a publicidade.

Segundo Oliviero Toscani, fotógrafo e criador das campanhas impactantes da marca italiana “United Colors of Benetton”:

“Como vimos, a publicidade não vende produtos, mas um modo de vida, um sistema social. Homogêneo. Associada a uma indústria conquistadora. Nos países pobres, ela oferece o modelo padrão da existência ocidental feliz, com flocos de milho pela manhã, hambúrgueres ao meio-dia, Ford para ir às compras e Coca-Cola para a sede de hoje. Ela procura por todos os meios à sua disposição – subliminal, erótico, imagens de opulência e saúde, juventude livre, etc. – substituir gostos enraizados, produtos de qualidade, destruindo as outras maneiras de viver. Quando Cristóvão Colombo – de onde deriva a palavra “colonialismo”, não esqueçamos nunca – e os conquistadores desembarcaram no Novo Mundo, eles tinham vindo praticar a pilhagem, mas também vender seus produtos” (Toscani, 2002, p.163-164).

Este autor levanta questões polêmicas a respeito de outras funções sociais que a publicidade poderia alcançar (artísticas, informativas, de conscientização por meio da provocação), além dos perenes abusos em nome do “puro” comércio.

A rápida evolução das máquinas nos tem possibilitado grandes facilidades cotidianas. A exigência de resultados lucrativos em curtos espaços de tempo torna-nos dependentes destas tecnologias emergentes. Os computadores surgem como os aliados e os próprios gatilhos desta constante pressão que nos empurra e mantém correndo, “ligados” e não nos deixa parar, pensar, sentir. As invenções eletrônicas fazem hoje, com grande eficiência e velocidade espantosa, tarefas que variam das mais simples às mais impensáveis

e incríveis – que foram outrora indignas de crédito - a custos cada vez menores, em substituição aos obsoletos funcionários, humanos.

Graças à energia elétrica, desfrutamos de todas estas possibilidades e novidades. Aquilo que não for eletrônico ou importado, que não tenha luzes piscantes ou “leds” indicadores, controles remotos e no mínimo vinte botões (“soft-touch”), não deve ser tão bom... A amplificação das coisas, imagens, luzes, sons, fornecem-nos novas formas de percepção e captação de informações do mundo que nos cerca: indiretas, intermediadas, portanto, imprecisas. Como exemplo: a música valorizada atualmente, os shows, os instrumentos que produzem tudo isso, os mega-espetáculos, são artificiais, sintéticos, ou melhor, sintetizados, dependentes crônicos da força elétrica. O acústico, o direto, o limitado pelas barreiras da possível e exclusiva potência humana, não têm mais vez. O sussurro, a respiração, perderam a chance de serem percebidos e, como se não bastasse, assumem discursos falhos: o som registrado por instrumentos de sopro em CDs, para delimitar o exemplo, não é o mesmo que ouvimos quando tais instrumentos nos são apresentados a um metro de distância por uma pessoa. Possuem chiados, ruídos e outros barulhos inerentes ao instrumento e à pessoa. Por que? Este tipo de “filtragem” dita, por vezes, artística, é consequência direta do processo de impessoalização e amplificação que o mundo atravessa e, por esta causa, é distorcida, privando-nos de reais sensações.

A luz (e o calor, cheiro, beleza, símbolo...) de vela tornou-se, na nossa cultura, apenas paliativo para a falta de energia elétrica, e não mais recurso primitivo e significado, para o quer que se deseje de suas generosidades.

Voltemos à publicidade e toda a sua vasta gama de alcance. As “boas coisas” por ela anunciadas ao “consumidor” são, agora, paradoxais. Veja: qualquer produto manufaturado, acrescido de certa química industrial que sirva para dar-lhe maior “vida” útil, envolto por embalagem colorida e que contenha no rótulo “produto natural”, “sabor natural”, “feito com frutas frescas...”, são “obviamente” melhores do que seus originários: os próprios vegetais ou animais. Hoje, crianças (e adultos) não mais distinguem nem conhecem frutas, peixes, verduras, legumes, pois não têm mais a chance e o porquê de plantá-los, cultivá-los, segurá-los, ainda que sujos de terra, com as próprias mãos, sentirem seu aroma e gosto reais, sem intermediários, diretos e verdadeiros. Somos prisioneiros do “mercado” e

obrigados a enxergar, a cada par de piscadas, os anúncios de tudo, de qualquer coisa, enfim, de nada.

E quanto à moda. Você conhece pessoas que andem do jeito que as “modelos” (atentar ao termo!) conseguem? Pergunto-me: aquilo é real? É de verdade? São “modelos” de que, exatamente? De roupas, de corpos, do deambular, de beleza? Não encontramos melhor exemplo do faz-de-conta, do artificial, da construção mentirosa e apelativa levada a cabo.

E a cada vez que imaginamos não ser mais possível depararmo-nos com absurdas inversões e re-invenções das mesmas coisas em nome do comércio, a televisão nos surpreende. Agora, mais do que um meio de entretenimento e serviço, a televisão ganha o status de maior e mais competente força formadora de opinião irrefletida e massificada. As vidas das famílias passam a mover-se de acordo com os horários dos programas favoritos; valores morais de qualquer espécie são os da novela¹³; os melhores produtos são os anunciados em horários “nobres”; a língua e linguagens permitidas e corretas são as difundidas pelos privilegiados e pretensos “artistas” e “apresentadores”. Aparecer na televisão é o máximo! Ser artista de novela é o grande sonho adolescente (e adulto!). A noção de criticidade ou, no mínimo, seletividade, é habilmente contornada pelos diversos canais, os quais adubam literal e brilhantemente o auto-engano de milhões de telespectadores. Apelamos novamente a Toscani:

“Da mesma maneira, é preciso parecer-se com o mundo de imagens dos anúncios para ver-se classificado dentro das normas sociais, reconhecido conforme, integrado, real. A publicidade é o lugar-comum da realidade, portanto é a realidade. A publicidade nos ensina como nos comportar na sociedade de consumo. Ela propõe um modelo social: compro, logo sou. Quanto mais nos aproximarmos do modelo, mais encararemos a suma do êxito moderno.

¹³ A título de mais relações de origens e permanências, pude constatar ao ler os quarenta *canovacci* de Flaminio Scala traduzidos por Roberta Barni (Barni, 2003), publicados originalmente em 1611 (que eram espécies de roteiros escritos sobre como deveriam se desenrolar as histórias da *commedia dell'arte*), que a sua imensa maioria termina, após complicadas tramas e desavenças, com o casamento “generalizado” entre os protagonistas. Não estaria aí também uma possível semente da tradição dramática moderna da novela televisiva?

Essa formação se constitui sem que o saibamos, de modo inconsciente, ela impõe os seus critérios, sua normalidade, ela molda os nossos gostos, nossos reflexos. Tornamo-nos filhos da publicidade” (Toscani, 2002, p.167-168).

Toco, no último parágrafo, no tema da linguagem. A esse respeito, trago a experiência do escritor português José Saramago, que, em entrevista televisiva, comentou sobre as atuais inversões de sentido das palavras e o mau uso das mesmas. Se bem me recordo, fez uso do exemplo da palavra bondade. Hoje em dia, disse, ao sujeito a quem qualifica-se de *bondoso*, atribui-se-lhe também uma série de outras coisas – tais como: piegas, fora de moda, ridículo, ingênuo, tolo, afeminado etc. – que absolutamente nada tem a ver com o sentido original daquilo que se gostaria de ter comunicado. Daí o uso desenfreado de termos pejorativos, nos quais a linguagem passa a refletir e ao mesmo tempo realimentar um *modus vivendi* invertido e falso: ter estampado nas roupas ou no possante automóvel a marca “*Bad-Boy*” passa a ser o legal, o bom, invertendo-se a noção do seu significado.

Refiro-me, agora, ao livro “A Caverna”, do mesmo autor, Saramago. A obra narra a história do processo de extinção da profissão de um oleiro, que fabricava e vendia suas peças de barro a um centro comercial. Com a modernidade e o advento do plástico, sua produção começou a ser preterida pelas vantagens econômicas e funcionais do novo produto (manuseio, estocagem, rotatividade e, é claro, preço). Com isso, seu ofício e arte, portanto sua essência, encontraram-se como reféns do *shopping-center* emergente. Esta atividade, como quase todo tipo de *artesanato* e tarefas de pequeno porte, manuais, nas quais a diferença e o detalhe são valorizados e a dedicação pessoal e exclusiva enaltecidas, foram praticamente erradicadas do meio urbano, dando lugar à multiplicação de iguais: produtos, padrões, cores, sons, máquinas, roupas e, por fim, pessoas.

A contaminação “mercadológica” atinge, pois, elevados graus dentro das instituições de ensino. Os conteúdos só têm real valor se forem úteis para se atingir metas futuras (vestibulares, a “vida lá fora”). Em uma escala de valores “bem aceitos” atualmente, a velocidade é a campeã absoluta. Mais vale ser o número um, mesmo sem se saber exatamente para que e porque, do que qualquer outra coisa, seja esperar em uma fila, ou no trânsito, no estudo e conhecimento, na criatividade, na caridade. Quanto mais rápido, melhor: o processador do computador e a conexão da internet, o carro, a música, o almoço

(“*fast-food*”) e também, portanto, o aprendizado. O “trunfo” de várias escolas privadas modernas é possuir um sem número de recursos avançados e computadores em sala de aula, e não os melhores professores.

Não nego toda a conquista tecnológica construída historicamente, e sim questiono o uso que se faz dela em detrimento de qualquer outra possibilidade divergente, especialmente das mais humanas, ora. Esta “tendência” de substituição de trabalhos e funções de homens e mulheres por máquinas aparece como sendo a principal finalidade de investimentos e pesquisas de grande porte. Recorro novamente aos pensamentos de outrem: “*Devemos imaginar que, em relação às novas tecnologias da inteligência, estamos em uma época comparável à Renascença*” (Lévy, 1993, p.108). Esta citação desvenda-nos a dimensão do que está por vir em relação aos esforços de criação, desenvolvimento e cópia da inteligência humana: a chamada *inteligência artificial* ou, *grosso modo*, capacidade de raciocínio das máquinas. Imagine quando atingirmos, então, a época comparável ao Barroco!

Mais um exemplo deste autor francês:

“A manipulação dos parâmetros e a simulação de todas as circunstâncias possíveis dão ao usuário do programa uma espécie de intuição sobre as relações de causa e efeito presentes no modelo. Ele adquire um *conhecimento por simulação* do sistema modelado, que não se assemelha nem a um conhecimento teórico, nem a uma experiência prática, nem ao acúmulo de uma tradição oral” (Lévy, 1993, p.122).

Outros exemplos dos problemas até aqui levantados não nos faltariam. Seria extenuante sustentar a argumentação de onde “*a vida por procuração toma o lugar da própria vida*”, como bem disse Toscani. A uma maneira de sintetizar o já exposto, por suas palavras:

“Vivemos em diálise permanente com a televisão e a publicidade, quatro a cinco horas por dia na Europa e nos Estados Unidos. Comemos televisão. Falamos televisão. Pensamos televisão. Acordamos televisão. Dormimos televisão. Desejamos televisão. Beijamos televisão, em ereção diante dos anúncios eróticos. A televisão prolonga o nosso corpo, nosso espírito, excita os nossos nervos, o nosso apetite. Já não somos humanos, mas homens-

máquinas. Semi-robôs. Escravos. Entramos no regime da ditadura da televisão, não-violenta, suave, publicitária, a mais perigosa” (Toscani, 2002, p.169).

Ora, a que fim se destina uma coleção e excitação de situações as mais triviais com que se possa deparar? Não mais do que nos tornar sensíveis a uma realidade que silenciosa e disfarçadamente decanta e se nos instaura sem permissão consciente e, sendo via única de apropriação da realidade, distancia o homem dele mesmo, pois *“não somos livres. E o céu pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso”* (Artaud, 1999, p.89).

O clown simplifica e traduz impressões que foram transformadas em utilidades; tenta recuperar não as reações “apropriadas”, mas aquelas de um *estado d’alma*. Bergson, referindo-se a poetas, escultores, pintores ou músicos, poderíamos até acreditar que tratava de clowns (!):

“Por um momento ao menos, ele nos afastará dos preconceitos de forma e de cor que se interpunham entre nosso olho e a realidade. [...] Por baixo das mil ações nascentes que desenham por fora um sentimento, por trás da palavra banal e social que exprime e reprime um estado d’alma individual, o que irão buscar, simples e puros, será o sentimento, será o estado d’alma. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço em nós mesmos, eles se empenharão em nos mostrar algo daquilo que tiverem visto: por meio de arranjo ritmado de palavras, que chegam assim a organizar-se juntas e a animar-se com vida original, eles nos dizem, ou melhor, nos sugerem, coisas que a linguagem não foi feita para exprimir. – Outros se aprofundarão ainda mais. Debaixo das alegrias e das tristezas que a rigor se podem traduzir em palavras, captarão alguma coisa que nada mais tem de comum com a palavra, certos ritmos de vida e de respiração que são mais íntimos ao homem que seus sentimentos mais íntimos, sendo a lei viva, variável com cada pessoa, de sua depressão e de sua exaltação, de suas saudades e de suas esperanças. Ao depreender, ao acentuar essa música, eles a imporão à nossa atenção; e nos levarão a inserir-nos involuntariamente nela, como transeuntes que entram na dança. E com isso nos levarão a abalar também, em nossas profundezas, algo que esperava o momento de vibrar. – Assim, seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo o que nos mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma” (Bergson, 2001, p.117).

Portanto, longe do estereótipo do “engraçadinho” exclusivo, do puro e ingênuo, do coração e rosto doces, dos gestos pálidos, meigos, despretensiosos e delicados, da solidão do triste palhacinho, a responsabilidade do clown é sobretudo com a realidade mesma, seja ela qual estiver latente. Neste contexto, o clown é uma antena parabólica “treinado tecnicamente” para perceber, absorver, transformar e devolver artística e publicamente as iminências do tempo presente: chamando a atenção, criticando, focalizando e iluminando, satirizando, amenizando, parodiando, contrastando, ridicularizando ou, simplesmente, dizendo.

O clown trabalha em uma “fábrica de reciclagem”: de emoções! Relativizando e redimindo a escória dos sentimentos, todos eles, com um fio-terra pretensioso e capaz de descarregar a parte inútil dos escudos antigente (anti-simplicidade, anti-sinceridade...) que penosamente carregamos.

Motim: quando o artista critica de dentro da própria cela

“O público que toma o falso por verdadeiro tem o senso do verdadeiro e sempre reage diante do verdadeiro quando colocado à sua frente. Não é, porém em cena que se deve procurá-lo hoje, mas na rua; e, ofereça-se à massa das ruas uma ocasião para mostrar sua dignidade humana, que ela mostrará” (Artaud, 1999, p.85).

Corpo e jogo fundem-se nas diversas formas de comunicação não-verbal. Com artistas que não usam a fala e apóiam-se no gestual¹⁴, nas interpretações mútuas do corpo e na mímica, esta mescla deve ser capaz de compor vasta sorte de mensagens poeticamente estruturadas.

Devido aos adventos tecnológicos de difusão de informações e culturas descartáveis já debatidos, entendo que as relações de percepção e sensível corporais passam a ser expatriadas e atropeladas, pois necessitam de um tempo (maior do que o “disponível”) para serem vividas e interpretadas. O clown vive e é, pois, um tempo extra-cotidiano: diferente: bem mais lento e preocupado com os detalhes *da* e *na* vida. Desta maneira, escolhendo as “besteiras”, ignora e deixa momentaneamente de lado valores massificados e sacralizados pelo capitalismo e outros sistemas de poder e opressão, para, oportunamente, descortiná-los. Ao relacionar-se com o público, na rua ou em palco, acaba por instituir um jogo de

¹⁴ Os artistas de hoje falam ou não, conforme suas características pessoais. Mas nem sempre isso foi assim: “*A partir de 1864, data da abolição da lei sobre a palavra, o clown (branco*) e o augusto recuperam o direito ao verbo, unem-se, e inventam-se um repertório que oferece ao circo um primeiro elemento de teatralidade*” (Jacob, 2001, p.22; tradução livre do autor).

“*A partir de 1864, date de l’abolition de la loi sur la parole, le clown et l’auguste récupèrent le droit au verbe, s’unissent, et s’inventent un répertoire offrant au cirque un premier élément de théâtralité*”.

* observação referente à citação 18.

reconhecimento e assunção das próprias fragilidades, humanas, escavando, no outro, a permissão para o mesmo exercício pessoal.

Os silenciosos diálogos travados corporalmente sem intenção aparente ou, até, consciente, constituem grande parcela da comunicação entre os seres. A técnica de clown utiliza a leitura destes diálogos dentro de uma lógica diferente da usual: a do absurdo. Instiga, assim, situações de estranhamento dos costumes comuns, os quais, de outra maneira, permaneceriam inquestionáveis e passariam despercebidos na velocidade do fazer parte do mundo de hoje.

No Renascimento, vários hábitos corporais, como a postura, o lugar e o tempo certo das mãos, as contenções e controles das emoções e funções corporais (do riso, choro, raiva, espirro, tosse, gases) tiveram a sua origem e também seu significado profundamente transformados pelas exigências do contexto de *corte*, lugar da supremacia do poder na época e, portanto, modelo do comportamento social¹⁵. Tal modelo era amplamente baseado no *fingimento*. As farsas mantinham posições políticas, laços de interesses econômicos e sustentavam as discrepâncias entre a sempre minoria rica e a imensa maioria pobre. Este tipo de relação entre as pessoas fazia-se necessário para a manutenção de um *status* perante a opinião dos demais membros do círculo social, *status* este que garantiria uma série de direitos e privilégios. A presença dos traços histórico-culturais nas convenções fisionômicas emocionais do hoje, com alguma segurança, foi nutrida pela necessidade de sobrevivência na corte, via fingimento.

Vastamente, os bobos¹⁶, os loucos, o teatro (por exemplo, as peças escritas por Molière) e a literatura, como exploraremos a seguir, dentre outros, garantiam o poder de crítica da situação de distinção e discrepâncias sociais. Asseguravam, assim, uma visão divergente da hegemônica, dando voz à grande maioria excluída dos “castelos” e, por

¹⁵ Ver Baldassare Castiglione, em seu tratado de 1527: “(...) *em vez de clareza e elegância prescreve-se como regra primeira a posse de um cabedal de incompreensibilidades, que possam impedir a sociedade, sempre êmula, de determinar o alcance efetivo de seu saber e poder. [...] O Galateo e o Cortesão são as duas melhores prosas daquela época, como representação de uma sociedade limpa e elegante, toda exterior, na qual viviam Casa e Castiglione, e que punha a tônica da vida nos costumes e nos modos*” (Castiglione, 1997, p.XIII e XXXIII; grifos meus).

¹⁶ Erasmo de Rotterdam, em um de seus muitos tratados, este de 1511, fala sobre o tema: “*O lugar do fou du roi (louco do rei) tornara-se na França um verdadeiro cargo, ocupado por titulares que se sucediam. Os mais famosos foram Thèvenin, fou de Carlos V; Triboulet, fou de Luís XII e de Francisco I, chamado de morósofo por seus sábios conselhos*” (Rotterdam, 1997, p.175).

consequente, de suas regalias. Posso até compará-los a uma forma de mídia popular da época. Referindo-se aos loucos e às suas relações com a realeza Castiglione diz:

“Os maiores reis apreciam-nos tanto, que mais de um, sem eles, não saberia sentar-se à mesa ou dar um passo, nem separar-se deles por uma hora. Dão muito mais valor a seus loucos do que aos sábios austeros que costumam manter por ostentação. Esta preferência explica-se facilmente e não surpreende, quando se vê que esse sábios não proporcionam senão tristezas aos príncipes” (Castiglione, 1997, p.41).

Completando o raciocínio, enaltece o poder da loucura:

“Quanto aos bufões, eles propiciam o que os príncipes buscam em toda parte e a qualquer preço: o divertimento, o sorriso, a gargalhada, o prazer. Concedei também aos loucos uma qualidade que não é de se desprezar: são os únicos que são francos e verazes. E o que haverá de mais louvável que a verdade? [...] Reconheço que a verdade não é amada pelos reis. E, no entanto, meus loucos conseguem o fato surpreendente de fazer-lhes aceitar, e até mesmo causar-lhes prazer, injuriando-os abertamente” (Castiglione, 1997, p.42).

Centrei a atenção em dois autores, especificamente, como representantes do período. François Rabelais (1490-1553) e Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), respectivamente francês e espanhol, legaram-nos obras de valor literário inestimável, dentre as principais “Gargântua e Pantagruel” (primeiras edições à partir de 1534) e “O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha” (primeira edição em 1605). Tais livros narram inúmeras aventuras de “personagens”, se é que posso assim chamá-los, ambientados no contexto acima descrito. A ficção que permeia o estilo dos dois autores contém severa crítica aos desajustes sociais daquele período, como, por exemplo, os tremendos exageros praticados pelos nobres, os desperdícios, os banquetes extravagantes, as influências da igreja na economia.

Com a narrativa inicial intitulada “*Lord - Inspirações Cervantino-Rabelaisianas. E Nada Além Disso*”, associo, com o sabor literário baseado nestes escritores, uma descrição das ações de um palhaço nos dias de hoje, pois “*que meio mais fácil se pode imaginar para*

sanar os males comuns da humanidade? O prazer inicialmente alicia o leitor, e, depois de tê-lo aliciado, prende-o” (Castiglione, 1997, p.121).

Compreendo que o ato de grafar pode, usando as palavras como invólucros, conter - ou deter mais competentemente - práticas legitimáveis¹⁷, em uma espécie de contrato concretizado pelo código da linguagem, como era a praxe dos tratadistas e intelectuais do período referido. Portanto, os escritos teriam uma função ordenadora e, óbvia e linearmente, conteriam uma também possível objetividade.

Na introdução de sua obra, *Elogio da Loucura*, Erasmo comenta de maneira retrocausal:

“Crítico os costumes dos homens sem atacar ninguém pessoalmente, será algo realmente mordaz? Não será antes instruir e aconselhar? De resto, não faço sem cessar minha própria crítica? Uma sátira que não poupa nenhuma das condições humanas não agride homem algum em particular, mas sim os vícios de todos” (Rotterdam, 1997, p.3)

Rabelais e Cervantes aproveitam este recurso para embutirem em sua arte a nunca ausente crítica social. A forma da comédia sempre foi meio de se atingir uma permeabilidade maior em diferentes e amplos círculos sociais, conforme comenta Erasmo:

“Platão, filósofo tão ponderado, aprova os inúmeros copos bebidos nas patuscadas, porque sabe que é possível, pela alegria do vinho, dissipar certos vícios que não se poderiam corrigir pela austeridade; e Flaco julga que a opinião dada brincando não tem menos efeito que a séria: ‘Que impede, proclama ele, de dizer rindo a verdade?’ Foi o que não deixaram de ver os homens mais sérios da Antiguidade, que preferiram expressar os mais salutares princípios de conduta em apólogos aparentemente ridículos e pueris, porque a verdade, um tanto austera por si mesma, ornada com o atrativo do prazer, penetra com mais facilidade no espírito dos mortais. Decerto, é este o mel que, em Lucrécio, os médicos aplicam ao redor de uma taça de absinto, para fazer as crianças tomarem um remédio. E os príncipes de outrora não tiveram outra intenção ao introduzir em suas cortes os bobos, senão a de descobrir em sua

¹⁷ Chamo genericamente de *práticas legitimáveis* os hábitos, usos e costumes cotidianos, melhor seguidos e cumpridos com o “seguro” da presença de livros, revistas, jornais, manuais, documentos, registros, pesquisas. Detive-me no presente estudo nos registros escritos, mas entendo que atualmente várias outras mídias cumprem o papel de legitimadoras de modismos, por assim dizer, ainda mais rápida e eficazmente, como, por exemplo, a televisão.

franqueza, que não poderia ofender ninguém, o meio de conhecer e corrigir os próprios defeitos” (Rotterdam, 1997, p.115).

Apresento aqui uma passagem bastante significativa da obra de Cervantes, em que cômico e padre debatem sobre os livros e gêneros que levaram D. Quixote¹⁸ a estar literalmente “enjaulado” devido à perda da razão ou suposta loucura. Quem narra, Cervantes, cumpre os mesmos princípios dos atuais clowns. Sem se render, tece sua crítica dentro do próprio ato da escrita, que é o seu meio. Mais adiante, confronta as idéias da igreja a respeito da comédia e da tão corriqueira prática de “prostituição” a que os escritores e poetas se sujeitavam em nome da sobrevivência. Se imaginamos que somente nos dias atuais os artistas, de maneira geral, submetem-se às marés do “mercado” em busca de dinheiro, estamos enganados. Como nos revela Cervantes, a prática era comum, mas nem sempre desprovida de gritos e suspiros disfarçados. Na beleza da língua original, pois:

“Y no seria bastante disculpa desto decir que el principal intento que las repúblicas ordenadas tienen permitiendo que se hagan públicas comedias es para entretener la comunidad con alguna recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad, y que pues este se consigue con cualquier comedia, buena o mala, no hay para qué poner leyes, ni estrechar a los que las componen y representan a que las hagan como debían hacerse, pues, como he dicho, con cualquiera se consigue lo que con ellas se pretende. A lo cual responderia yo que este fin se conseguiria mucho mejor, sin comparación alguna, con las comedias buenas que con las no tales, porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud: que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico e torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere dellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario se representan. Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que se

¹⁸ A propósito, não seriam os contrastantes D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança um exemplo típico de clowns na literatura conforme o percurso histórico do termo? Segundo Burnier: “*Existem dois tipos clássicos de clowns: o branco e o Augusto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. [...] O Augusto (no Brasil, Tony ou Tony-excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional*” (Burnier, 2001, p.206).

deben hacer, pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide” (Saavedra, 2002, p.674-675).¹⁹

Também era grande a preocupação de Rabelais com a vendagem de seus livros. Daí o uso de inúmeros temas atuais daquela época, como as extravagantes navegações e conquistas, além do citado cotidiano e política nas cortes. Erasmo disserta mais diretamente sobre a mesma discussão, referindo-se aos príncipes da época:

“É aí que trago minha mercê: deixam aos Deuses o arranjo dos negócios, levam uma vida de indolência e só querem escutar os que sabem falar agradavelmente e expulsar toda preocupação das almas. Crêem cumprir plenamente a função real, indo assiduamente à caça, mantendo belos cavalos, negociando a seu bel-prazer magistraturas e comandos, inventando todo dia novas maneiras de fazer com que o fisco absorva a fortuna dos cidadãos, descobrindo hábeis pretextos que encobrirão com aparência de justiça a pior iniquidade. A isso acrescentam, para que a eles se afeiçoem, algumas lisonjas às massas populares” (Rotterdam, 1997, p.81-82).

Talvez não houvesse melhor forma de retratar os exageros e absurdos das cortes, como a eternizada por Rabelais com os dois gigantes, pai e filho, rei e príncipe, portanto,

¹⁹ “E não seria desculpa bastante dizer que o principal intento das repúblicas bem-ordenadas, ao permitir que se levem comédias públicas, é entreter a comuna com alguma honesta recreação e diverti-la por momentos dos maus humores que a ociosidade sói engendrar, e que, como isto se consegue com qualquer comédia, boa ou má, não há para quê pôr leis, nem forçar os seus autores e atores a que as façam como deveriam ser feitas, pois como disse, com qualquer uma se consegue o que se pretende. Ao que eu responderia que tal fim se alcançaria muito melhor, sem termo de comparação, com comédias boas que com as outras, pois depois de assistir a uma comédia feita com arte e boa ordem sairia a assistência alegre com as troças, ensinada com as veras, admirada dos sucessos, discreta com as razões, avisada com os embustes, sagaz com os exemplos, furiosa contra o vício e enamorada da virtude: pois todos estes afetos há de despertar a boa comédia no ânimo de quem a assiste, por mais rústico e obtuso que seja, e a comédia que todas estas qualidades tiver jamais deixará de alegrar e entreter, satisfazer e contentar muito mais do que aquela que delas carecer, como carece a maior parte dessas que agora de ordinário se representam. E não têm a culpa disso os poetas que as compõem, pois alguns deles sabem muito bem onde está o erro e como evitá-lo, mas, como as comédias se tornaram mercadoria vendável, dizem, e dizem a verdade, que os representantes não as comprariam se não fossem daquele jaez; e, assim, o poeta procura se acomodar com o que pede o representante que lhe dá de pagar pela obra encomendada” (Saavedra, 2002, p.674-675).

Gargântua e Pantagrue, aspirando, destarte, uma pretensa liberdade de pensamento, porque não se referia a ninguém especificamente, mas a todos simultânea e generalizadamente, pois “*se existe um meio de curar os vícios dos homens sem chocar ninguém, o mais simples de todos, se não me engano, é quando não se publica nome algum*” (Rotterdam, 1997, p.120).

Témpo minado, terreno fértil

“Basta, de uma vez por todas, de manifestações de arte fechada, egoísta e pessoal [...]. Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior e o mais difícil possível tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas [...]” (Artaud, 1999, p.89).

Das inúmeras esferas que a cultura abre-nos em leque e que, pela tecla repetida e martelada acima (insistente em nos manter como os cavalos de passeio das cidades turísticas, que não se importam com nossas presenças e vontades, trilhando sempre o mesmo caminho: de volta à sombra da ração garantida), ceifadora das relações humanas, escolho a da arte como terreno. Não por acaso, mas por esta área ser dependente exclusiva das matérias-primas que, a exemplo do restante de todos os recursos naturais do planeta, tornam-se escassas dia após dia. No caso artístico, as subjetividades, de maneira ampla, ou aquele conhecimento produzido independentemente de pré-requisitos, fundamentações ou porquês, concretizados pela forma e que, simplesmente, *tocam* por uma lógica diversa da reinante.

Por ser este campo espaço de alargamento das experiências, a arte mostra-se como espécie de antídoto permanente, sempre a relaxar as durezas e amolecer as certezas, a nos lembrar que, também no território acadêmico, as percepções e desejos não escapam das já malfadadas fórmulas do nosso tempo, apenas ajustadas de acordo com as diversas áreas de conhecimento. A tensão entre a arte e a ciência existe, daí o esforço deste trabalho em não estagná-las em oposição e concorrência. Avanço para a complementaridade entre ambas, escrevendo sobre este tempo moderno, em que o ousar a lugares não-comuns é sinal iminente das cercas invisíveis que limitam tanto uma, dita livre, quanto outra, dita sábia.

A arte se dá fundamentalmente na relação obra/espectador, não somente em uma ou em outra. Esta premissa não prevê de maneira alguma a passividade daquele que a percebe, no sentido do recebimento de um produto acabado. No entanto, devido à cultura dominante lustrada anteriormente, a postura que se desvenda é a de gaia espera pelas coisas prontas, que se desfilam acolá (obra/espectador não entram em contato, efetivamente). A saída de clown respeita a “volatilidade artística”²⁰ da transformação do meio. O envolvimento dos passantes é proporcional, como tudo, à distância (física, também) entre os envolvidos: quem quer jogar, demonstra de alguma maneira, acusando e entregando-se. Tecnicamente, o clown treina perceber e ler a medida corporal e gestual da permissão, que aparece em detalhe e sutileza, espelhando e interpretando emoções. É interessante pensar que, nesta métrica dos códigos de comunicação do corpo, as minúcias e pormenores são bem mais significativos que as aparências grosseiras, como os risos exagerados e as frases de proteção proferidas como escárnio e humilhação. Os ruídos²¹ ou refugos das intenções primordiais dos dizeres parecem ser bem mais significativos nos quais “*o esforço pessoal é menos intenso*” (Wind apud Ginsburg, 1989, p.146). O mesmo autor ainda complementa: “[...] *os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós*” (Wind apud Ginsburg, 1989, p.146). A ode premeditada às particularidades e aos detalhes é o encantamento necessário para que o projeto do desprendimento das normas racionais seja sancionado.

A saída é um vôo de asa-delta: depende das correntes de participação alheias que a sustentarão; sabe-se onde será a aterrissagem (pode haver números e/ou motes embutidos), mas não se pode saber o percurso e as voltas que se desenharão. Se ela for planejada ou prevista, deixa de sê-la. Ela é inconclusa, volátil, incerta, única. O objetivo da saída é a **relação**. O clown sai metade. Vai procurar e querer ser visto, notado, reparado, a fim de

²⁰ Por volatilidade artística entendo a potencial capacidade da arte, ela própria, instaurar-se num meio, sem que haja alguém (artista ou espectador) que determine seu começo ou final, ou que haja algo intermediando a comunicação. Início e término dependem de atenção, percepção e interesse pessoais e, portanto, têm diferentes momentos. Uma saída de clown não tem um início delimitado (como em um espetáculo), em que o público, todo ele, aguarda a hora de estabelecer a sua teia de conjecturas com a história que se desenrola à sua frente. De outra forma, os fios vão sendo criados uns a partir dos outros, em instantes vários, para pessoas várias. Acredito que descobrir ou tentar fixar estas frações do tempo daria no mesmo que agarrar com a tenacidade e destreza das mãos o vapor ou delicadas bolhas de sabão...

²¹ Ou *geste en fuite*, segundo Burnier, 2001, p.217

estabelecer seu jogo. Diferentemente do espetáculo com hora e local marcado, é o artista que encontra o povo, em seu ambiente, público. Por isso, depara-se com uma diversidade de humores e situações que, apesar de não ter sido convidado, em um primeiro momento, a entrar, penetra sutilmente - ou não - com a intenção de despertar.

Relação estabelecida, jogo iniciado, ressonância sentimental engatilhada, não há mais sujeito e objeto, ator e espectador. Haverá cúmplices e responsáveis pelo sucesso/fracasso da representação do real. Este real, próximo, ambiente, de uma saída de clown estará transformado pelo absurdo, pelo riso. *“Toda pequena sociedade que se forma no seio da grande é levada assim, por um vago instinto, a inventar um modo de correção e de abrandamento da rigidez dos hábitos contraídos alhures, que precisarão ser modificados”* (Bergson, 2001, p.101). O clown, pois, é o catalisador deste tipo de correção; é obra de arte viva, que não representa o real, ao invés disso, apresenta, expressa e ilumina o real. Para isso, só pode estar apaixonado (pela cadeira, pelo chapéu, pelo espectador ou pela própria dor, não importa), para ser hábil o bastante em despertar o desejo da ousadia também de quem o espreita. O clown materializa as necessidades sociais de se ultrapassar limites e transgredir. Ainda segundo Bergson:

“[...] é somente em suas formas inferiores, o vaudeville e a farsa, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra” (Bergson, 2001, p.102).

Na sociedade disciplinada e organizada, o clown é um estranho, com hábitos estranhos, que são os mesmos hábitos “normais”, só que ensopado em uma atmosfera de consentimento e licença. Parecendo razoável não é suficiente, pois as memórias já estão saturadas do mais ou menos das relações e emoções cotidianas. O ator/corpo dilatado esclarece (deixa claro), nitidifica, não o padrão, mas facetas outras, também possíveis de situação de vida real. Apresenta a possibilidade de releitura do mundo e, com “olhos limpos”, resignificação do mesmo (Larrosa, 2003, p.54).

É o próprio coringa entre reis, rainhas e números ordenados: encaixa-se em qualquer lugar ou posição e, instituída a des-ordem, convence o encaixe do “cubo na estrela” e do “cilindro na lua”. Para tanto, nutre-se de coragem para poder embriagar-se (e embriagar)

com os próprios medos, que são conhecidos e comuns a todos, mas escondidos. Alimenta-se do próprio constrangimento, a fim de convertê-lo em substância poética. O espetáculo que se ergue nas saídas de clown é mantido pelas ondas da brisa quente da imprevisibilidade, que começam e terminam em espirais contínuas. Antiprudência, deseducação e imaginação concorrem ao costume de uma lógica diversa, em um “canal de consciência” diferente, talvez próximo às fronteiras médicas da insanidade e da loucura.

O clown é a obra de arte que se modifica diante dos olhos livres do outro, em reflexão, como num espelho.

O lugar da Loucura

“- *Schlomo, por que você é louco?* - Por acaso. Queria ser rabino, mas já tínhamos um. Faltava um louco, então eu quis ser. Se não fosse eu, seria outro... - *Não se sente sozinho?* - Não. Há muitos outros loucos” (Mihaileanu, 1998).

Enfim, por que se chegar a uma aproximação entre a arte de clown e a loucura? Parto de duas idéias iniciais: o clown dos dias atuais, se não o é, precisa e empresta características da loucura de maneira geral e aberta; manifesta-se absurdamente, obedecendo a uma lógica outra e esta sua loucura tem papéis definidos, tem um lugar, apesar de amiúde nebuloso, difuso e, até, omitido socialmente, porém imprescindível: o de abalo da supremacia de uma racionalidade opressora. Como o riso, na visão de Bergson, que tem sempre uma segunda intenção além da aparente e superficial: aspira também a correção, pelo menos exteriormente, dos distanciamentos e enrijecimentos para a vida social. A loucura, neste sentido expressada também artisticamente, escarnece dos absurdos do homem moderno e abala os limites das normalidades vendidas e disseminadas num fazer cotidiano silencioso.

Nesta perspectiva, a comicidade não pertence de todo à arte nem de todo à vida, como a loucura (Bergson, 2001, p.101), encontra-se a meio caminho, tanto de uma, quanto da outra; a transferência de pessoas e personagens para contextos invertidos de espetáculo e vida real, emerge claramente este contraste (não tem graça assistir a um tombo ou queda de alguém no meio da rua, quando o sofrimento do semelhante é visível; mas quando se trata de um tombo no palco, seu significado será outro e seu propósito também). Os sentidos da comicidade só se fazem possíveis pelas existências simultâneas de arte e vida.

Analogamente, o percurso histórico cunhado pela loucura, sugere o mesmo movimento em relação à razão. As bases sustentadoras de toda a dinâmica de medicalização da loucura foram “*que o grande tema positivista – classificar a partir de*

signos visíveis [...]” (Foucault, 2002, p.196), homogeneizavam também o trato com as manifestações das diferenças entre os homens. Ora, desta forma “[...] *sem o louco, a razão seria privada de sua realidade, seria monotonia vazia, tédio de si mesma, deserto animal que lhe devolveria sua própria contradição*” (Foucault, 2002, p.343). As delimitações de uma, a loucura, só se tornam possíveis nas relações e teias precedentes da outra, a razão: “*A razão não pode atestar a existência da loucura sem comprometer-se ela mesma nas relações da loucura*” (Foucault, 2002, p.343). Com isso, percebo a loucura (do clown, também) como uma forma possível da razão.

As máscaras da *commedia dell'arte* encarnavam representantes gerais da maioria das classes sociais existentes (patrões e velhos, como Pantalone, Capitano, Dottore e Tartaglia, servos ou Zanni, como Arlecchino, Brighella, Ragonda e Colombina, enamorados, dentre outros) e revelavam as distâncias, problemas e relações entre posições sócio-econômicas em gestação e formação. Cada “parte”, como eram chamadas, simbolizava uma coletividade representativa do período histórico, com as principais características da personalidade de cada grupo, como a avareza, a gula, a preguiça, a acrobacia e agilidade, a beleza e ternura, o intelecto, a fome, o virtuosismo, a atrapalhação do desastrado. Possível relação de herança histórica entre fazeres artísticos distintos, o do teatro popular e o do circo *a posteriori*, a máscara do palhaço, o nariz vermelho, dita a menor existente (Burnier, 2001, p.218), escancara toda possibilidade psicológica típica da individualidade do ator moderno, ao mesmo tempo em que arrasta consigo o individualismo próprio da sociedade hodierna, o qual possibilita, em contraste, sua significação. O clown pode ser, por meio de sua lógica pessoal, todos os “personagens sociais” que quiser e/ou precisar, pois veste, acima de tudo, não um tipo específico e rígido, mas o estereótipo da troça, de si mesmo e de todos ao mesmo tempo.

As afinidades que suponho destarte são: primeiramente, entre a loucura e o clown, pois a lógica clownesca esbarra nos preceitos de, indistintamente, tecer elogios e críticas em pé de igualdade, “racionalmente”. Secundariamente, entre o louco (loucura) e sua infusão, permeabilidade, intromissão social como vetor transformador, legitimado pela sua condição especial, diferente. Não é à toa que “*durante muito tempo, existiu o louco do rei... em tempo algum houve, com esse título, o sábio do rei*” (Diderot apud Foucault, 2002, p.344).

Novamente, os passos da história me ajudam a iluminar parcialmente como se deu o afastamento das pessoas dotadas de sensibilidades, percepções e reações diferentes da “normalidade”, ou portadoras das inúmeras classificações da loucura. De acordo com a pergunta chave foucaultiana de “como foi possível”:

“[...] a liberdade na qual ela (a loucura, N. do A.) aparecia à luz do dia durante a Renascença. Nessa época, ela estava presente em toda parte e misturada a todas as experiências com suas imagens e seus perigos. Durante o período clássico, ela é mostrada, mas do lado de lá das grades” (Foucault, 2002, p.148).

Portanto, vários fragmentos da história da loucura iluminam a ruptura gradualmente imposta pelas diversas técnicas de “tratamento” e “cura”. “*O recuo da loucura provocado pelas práticas do internamento e o desaparecimento da personagem do louco como tipo social familiar [...]*” (Foucault, 2002, p.174), causava, cada vez mais, o estranhamento e repulsa à diversidade do comportamento alheio. A pauta principal destas formas de tratamento aproximava-se do erro, da impureza e do pecado, do descontrole, necessitando, assim, de diversos recursos de ajustamento, conquistados mais adequadamente na clausura. O “palhaço psicológico” da atualidade incorpora atributos da loucura, sedimentando e assegurando a vida da diversidade dentro de um universo de engessamento de práticas sociais “bem aceitas” e cabíveis em determinados círculos.

Curiosamente, uma das inúmeras técnicas de tratamento, dentro da medicina da loucura, era a **realização teatral**. “*O jogo teatral e terapêutico que então se joga consiste em pôr em continuidade, no desenvolvimento do próprio delírio, as exigências de seu ser com as leis do ser (é o momento da invenção teatral, da utilização da ilusão cômica)*” (Foucault, 2002, p.332). Reproduzi um breve exemplo de um doente que morreria por inanição, pois se acreditava morto e, por isso, não comia:

“Um bando de pessoas pálidas e vestidas como mortas entra em seu quarto, põe a mesa, traz comida e se põe a comer e beber diante da cama. O morto, esfomeado, observa; manifesta-se surpresa por continuar na cama; convencem-no de que os mortos comem pelo menos tanto quanto os vivos. Ele aceita esse costume” (Hulshorff apud Foucault, 2002, p.330).

Percebo o contínuo trânsito existente entre os campos aqui pensados: loucura/clown, loucura/realidade e loucura/razão. Concluindo a reflexão anterior sobre a teatralização no tratamento da loucura, o autor diz que, assim

“Pode-se compreender por que a loucura como tal desapareceu do teatro do século XVII para reaparecer apenas nos últimos anos do século seguinte: o teatro da loucura era efetivamente realizado na prática médica; sua redução cômica pertencia à esfera da **cura cotidiana**” (Foucault, 2002, p.332-333).

O conceito de loucura, desde a Idade Média, vem sendo cunhado com as ferramentas - e palavras - da razão. A busca das causas e explicações de comportamentos “diferentes”, indesejáveis publicamente, nunca se dissociou da constituição moral da sociedade: “*no momento que quer alcançar o homem concreto, a experiência da loucura encontra a moral*” (Foucault, 2002, p.197). A exasperação desta maneira de pensar ganha fôlego no Renascimento, acompanhando o movimento gestante do positivismo:

“Mas o mundo das causas é invocado sobretudo quando se trata de distinguir os signos uns dos outros, isto é, quando lhes é pedido que sejam outra coisa além de um sinal de reconhecimento, quando lhes é necessário justificar uma divisão lógica em espécies e classes” (Foucault, 2002, p.199).

Talvez, pela percepção da experiência que garante o desprendimento das convenções e a relativização das morais, as mesmas que a criaram, sustentam e transformam, a arte de clown tenha se destacado de um fazer teatral que estimulava e necessitava de um público “voyeur” (Artaud, 1999, p.86) de espetáculos puramente descritivos e narrativos da psicologia, como em Shakespeare. O lugar da arte cômica de rua garantia (e legitimava) o espaço de um “exercer psicológico” real, ou, simplesmente, de um viver – pois a subsistência do presente estava em aposta - sem a ótica clínica e médica que arrebanhou para si o domínio da alteridade das consciências em um contínuo histórico de organização e esquadrinhaento sustentados e “*identificáveis* (paulatinamente) *numa percepção organizada*” (Foucault, 2002, p.220) de tipos diversos da “patologia”, pois “*a ordem dos botânicos torna-se a organizadora do mundo patológico em sua totalidade, e as*

doenças se distribuem segundo uma ordem e um espaço que são os da própria razão” (Foucault, 2002, p.191).

Parece-me que a intromissão nos costumes e hábitos artisticamente realizada pela arte de clown reinaugura diálogos até então suprimidos pelas barreiras históricas erguidas pelas sedimentações e reações ao positivismo, na medida em que reaproxima e reintroduz culturalmente as características de permeabilidade social das origens da comédia no fazer teatral do hoje. O rastro histórico da loucura novamente ajuda na identificação de momentos de trânsito, possessão ou banimento e supressão das diferenças entre os homens refletida em uma mensuração da liberdade: *“há toda uma dedução conceitual da camisa-de-força que mostra que na loucura não se faz mais a experiência de um confronto absoluto entre a razão e o desatino, mas a de um **jogo sempre relativo, sempre móvel, entre a liberdade e seus limites**”* (Foucault, 2002, p.436). Com estes grifos, destaco associativamente mais um caráter essencial da “arte da palhaçaria”, que consiste em, continuamente, testar a consistência e o alcance dos impedimentos, físicos ou psicológicos, do indivíduo, da sociedade e da cultura, mais amplamente.

Como o clown,

“A loucura se oferece aos olhares. Já se oferecia no internamento clássico, quando dava o espetáculo de sua animalidade; mas o olhar que se voltava sobre ela era então um olhar fascinado, no sentido de que o homem contemplava nessa figura tão estranha uma bestialidade que era a sua própria e que ele reconhecia de um modo confuso como infinitamente próxima e infinitamente afastada, essa existência que uma monstruosidade delirante tornava desumana e colocava no ponto mais distante do mundo era secretamente aquela que ele sentia em si mesmo [...] ela se torna forma olhada, coisa investida pela linguagem, realidade que se conhece; torna-se **objeto**” (Foucault, 2002, p.438-439; grifo meu).

É como exemplifica paradoxalmente o presente trabalho. Tais processos de “cientificização” da cultura tendem a distanciar as simplicidades e sínteses contidas no humano. Não há recursos artificialmente construídos de atingi-las ou de se recorrer a elas senão por elas mesmas: seja no particular da vida social, seja na potencialização do efeito público artístico do teatro: *“para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e*

porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito” (Artaud, 1999, p.91). Mas não aquele que mantém o espetáculo de um lado e o público de outro, pois deste modelo já temos bem mais do que o suficiente.

Assim a pesquisa é/foi esculpida: como um exercício acadêmico de compreensão da arte clownesca, uma manifestação cultural dentre tantas, revelando-se tão generosa quanto a própria arte em questão, se levados em consideração os elementos que se me “apareceram” na frente – como a literatura renascentista, a história do teatro, da comédia e do riso, a construção social dos costumes de época - não como obstáculos a serem escamoteados e ignorados, mas como fundamentos constitutivos do trabalho: *“a idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras*” (Artaud, 1999, p.40).

Traçar uma trajetória, e somente “uma”, para as transformações do palhaço, artista da cultura ocidental - mas não de sua propriedade - seria colocá-lo em linha reta, em uma espécie de “evolução histórica”. Seria reafirmar a sustentação das inúmeras travas morais que impedem o ser humano contemporâneo de apenas ser, sem o cumprimento calado de expectativas sociais. A genealogia do palhaço não pode ser regimentada e, assim, afunilar. Com o receio de um cerceamento das inúmeras linhas de fuga possíveis no trato com a criação e registro do conhecimento, opto pela afirmação da provisoriade, maleabilidade e porosidade de uma figura transtemporal, de estirpe elementar e sinceridade desarmada, que se deixa atravessar e sofrer as ações do presente, insistindo em refletir o foco para o outro lado.

“Ninguém é doido. Ou, então, todos” (Rosa, 2001, p.84).

Reverências bibliográficas

ADAMS, Patch. *Patch Adams: o amor é contagioso*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e Sons. A nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2001.

ANJOS DO PICADEIRO 3: REVISTA. Rio de Janeiro, 2000.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 1988.

BARNI, Roberta (org.). *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BAKTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CADERNO DE ANOTAÇÕES. Reflexões coletivas referentes às oficinas de assessoria técnica ministradas por Advane Néia. Campinas, 2001 e 2002.

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Visconde Partido ao Meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DE ANÔNIMO, Teatro. *De Anônimo 15 anos*. Rio de Janeiro: Grupo Anônimo de Teatro, 2002.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Vol.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário eletrônico Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GIANNETTI, Eduardo. *Auto-engano*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HAYMAN, Ronald. *Nietzsche: Nietzsche e suas vozes*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

JACOB, Pascal e DE LAGE, Christophe Raynaud. *Les Clowns*. Paris: Magellan & Cie, 2001.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação – Unicamp. Campinas, 2004.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana – danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LENINE. *Na Pressão*. São Paulo: Bmg-Ariola, 1999.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, Serge. *Le Fou, Roi des théâtres* e PEZIN, Patrick. *Voyage em Commedia dell'Arte*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003.

MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MIHAILEANU, Radu. *Train de Vie*. França: Noé Productions; Raphaël Films, 1998, son., col., 103 min.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris: Grasset, 2002.

RIBEIRO, Pérola Regina. *O clown da escola: um outro olhar sobre o currículo*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROMAIN, Hippolyte. *Histoire des Bouffons, des Augustes et des Clowns*. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. 5^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. São Paulo: Editora 34, 2002.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *É possível realizar uma história do corpo?* In: CADERNOS DE SUBJETIVIDADE / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.v. 1, n.1, São Paulo, 1993.

_____. *Corpos de passagem*. Ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

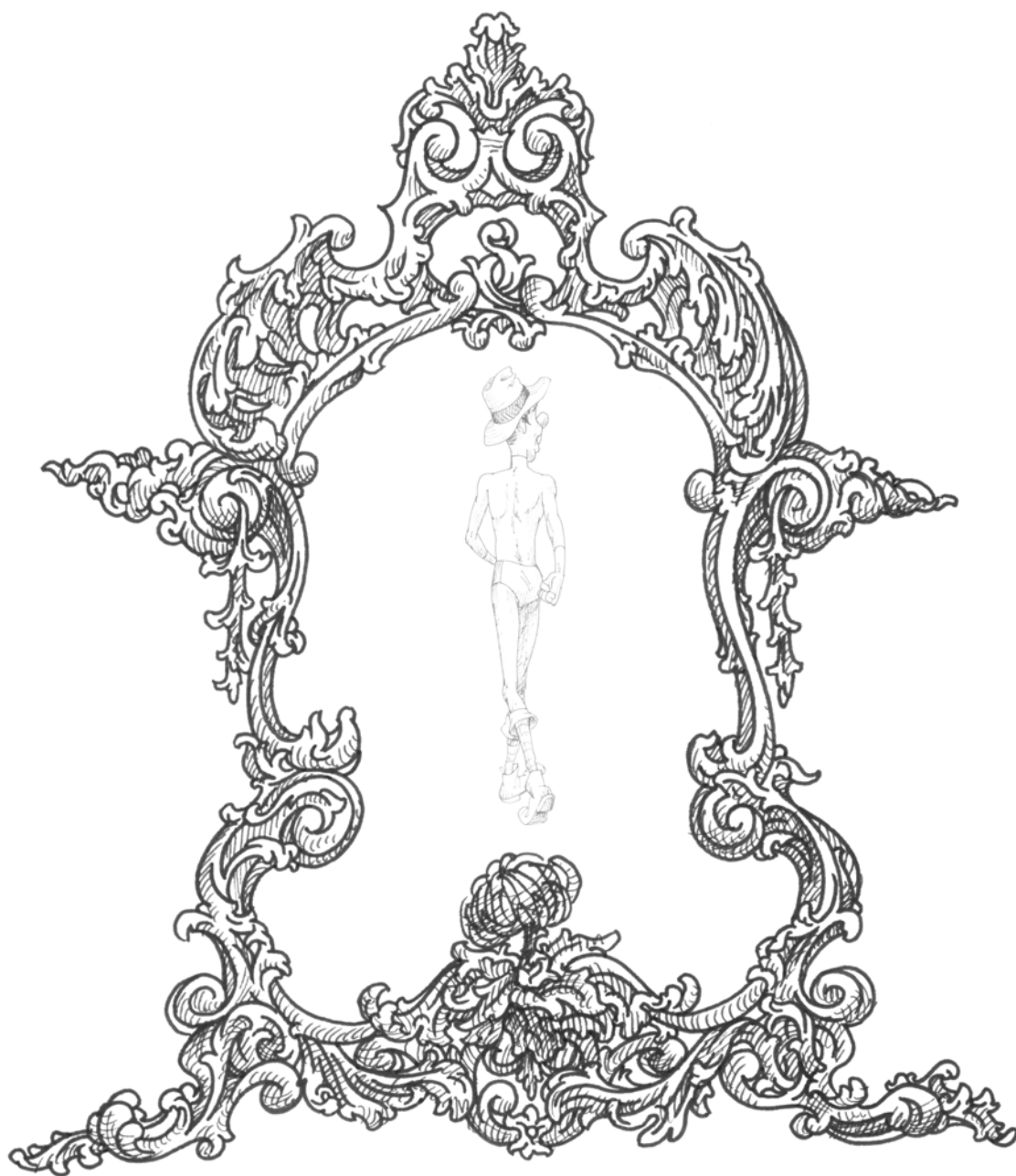
SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Ana Márcia. *Corpo, Ciência e Mercado*. Campinas: Autores Associados, 2001.

_____. *A Natureza da Physis Humana*. In: SOARES, Carmen Lúcia. (Orga.). *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2001. p.25-41.

VERDON, Jean. *Rire au Moyen Age*. Paris: Perrin, 2001.

WUO, Ana Elvira. *O Clown Visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação Física – Unicamp. Campinas, 1999.



“Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante” (Lispector, 1998, p.62-63).